

Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen

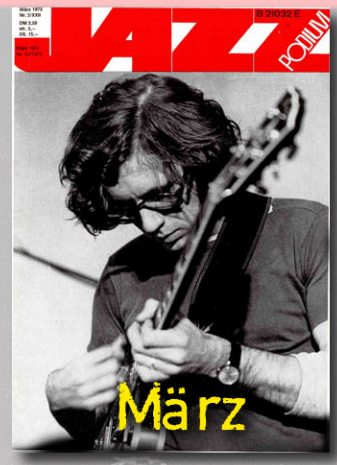


Januar fehlt!

Januar



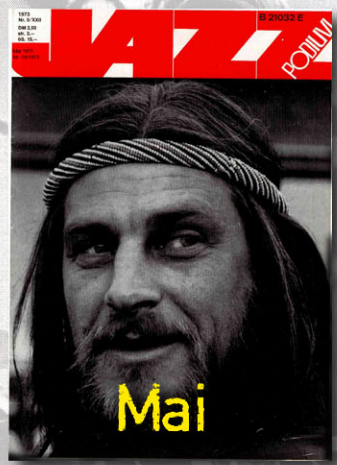
Februar



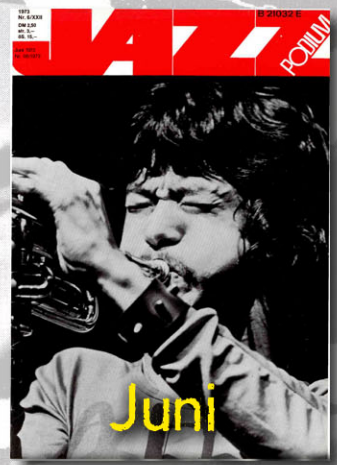
März



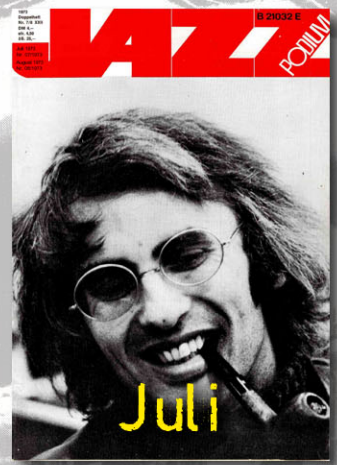
April



Mai



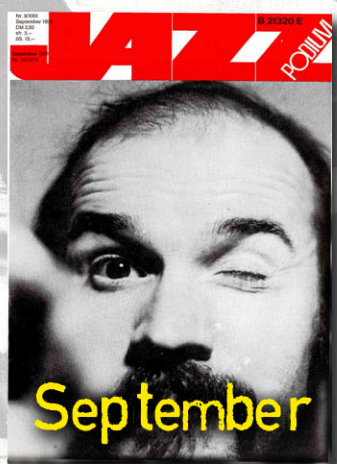
Juni



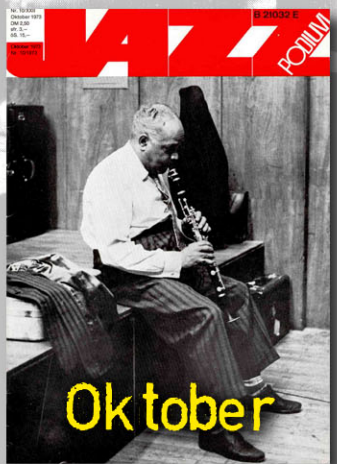
Juli



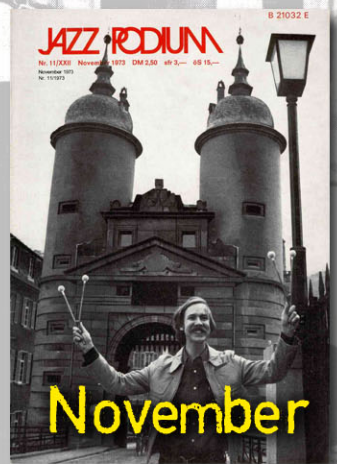
August



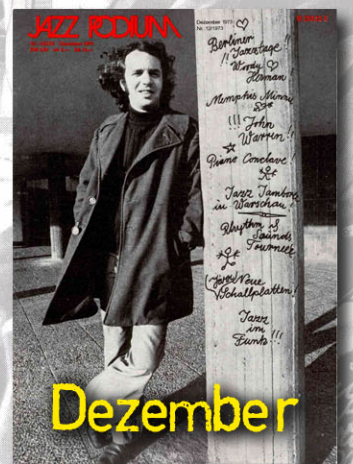
September



Oktober



November



Dezember

1973

Handwritten note on a postcard: 'Der kleine Jazz Club...'

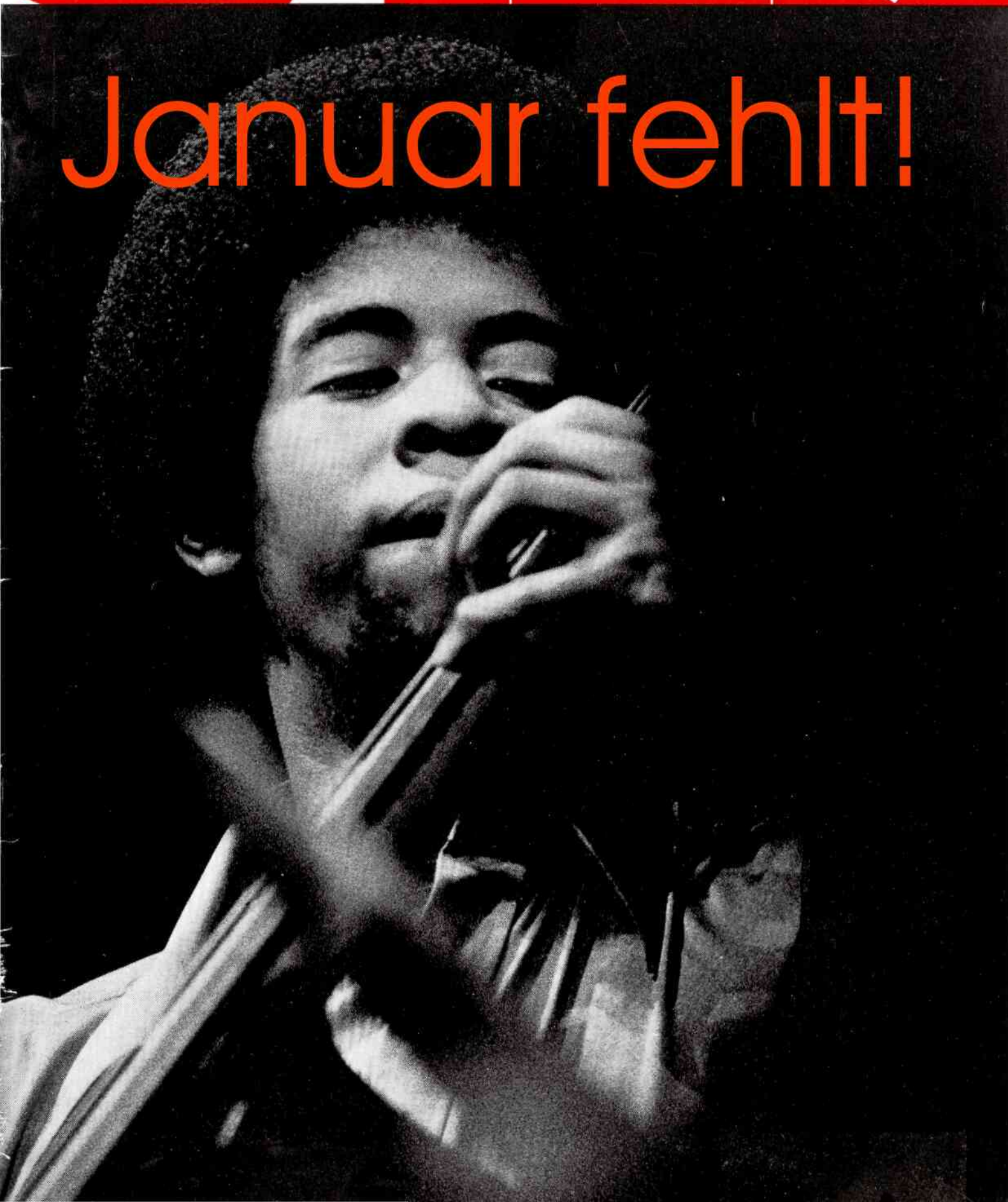
Febr. 1973
Nr. 2/XXII
DM 2,50
sfr. 3,—
öS. 15,—

B 21032 E

PODIUM

Januar 1973
Nr. 01/1973

Januar fehlt!



Febr. 1973
Nr. 2/XXII
DM 2,50
sfr. 3,—
öS. 15,—

B 21032 E

RODION

Februar 1973
Nr. 02/1973



Kid Ory t

Der älteste unter den berühmten Jazzmusikern der ersten Stunde ist gestorben: in Honolulu, Hawaii, wo er seit langem seinen Wohnsitz hatte, erlag der Posaunist Kid Ory einer Lungenentzündung.

Ory, der am 25. Dezember 1886 in La Place, Louisiana, geboren wurde, gehört zu den markantesten Musikern der Jazzgeschichte. Er lernte von der Trompete bis zum Schlagzeug alle Instrumente spielen, die in den Jazzbands Verwendung fanden, konzentrierte sich aber dann in seiner bewegten Laufbahn ganz auf die Posaune. Er war Mitglied der legendären Buddy Bolden Band und stellte bereits 1911 in New Orleans eine eigene Band auf, in der die namhaftesten Musiker des frühen Jazz spielten: King Oliver, Louis Armstrong, Johnny Dodds, Sidney Bechet, Jimmie Noone. Ory hat als einer der ersten Musiker die verschiedenen Funktionsmöglichkeiten der Posaune in der Jazzband erkannt und praktiziert: die rhythmischen Glissandi, die kontrastierenden oder ergänzenden Figuren in der Kollektivimprovisation und die der jeweiligen Thematik entsprechende Tongebung, wobei für ihn die vorwiegend rauh geblasenen Chorusse typisch waren. Ory, der auch Komposition studiert hat und von dem Standards wie „Muskrat Ramble“, „Savoy Blues“ oder „Ory's Creole Trombone“ stammen, ging schon früh auf Reisen, spielte in den 20er Jahren zunächst mit eigener Band in Los Angeles, dann in Chicago bei King Oliver, Jelly-Roll Morton und in anderen damals bekannten Jazz Bands. Die erste schwarze Jazzband, von der Platten aufgenommen wurden, war die von Ory: 1921 in Los Angeles für Sunshine. Er war aber auch bei den jazzhistorisch wichtigen Aufnahmen von Armstrongs Hot Five und Seven dabei, begleitete Ma Rainey und hatte als profiliertester Posaunist jener Zeit unzählige Jobs. In den 30er Jahren unterbrach er seine musikalische Laufbahn und unterhielt mit seinem Bruder zusammen eine Hühnerfarm, kam jedoch in den 40er Jahren mit dem Dixieland Revival auf die Jazzszene zurück, spielte u. a. mit Bunk Johnson und war dann mit eigener Band erfolgreich an der amerikanischen Westküste tätig, trat vorwiegend in San Francisco und Los Ange-



KID ORY

Foto: Jazz im Bild

les auf. Man holte ihn zu Festivals, zu Filmaufnahmen, ins Rundfunk- und Platten-Studio, kurz das Comeback Orys war glänzend gelungen. Unzählige Schallplatten zeugen von der enormen musikalischen Aktivität dieses Musikers, der 1956 als TOjähriger noch auf Europatournee ging und 1959 sogar erneut die Reise über den Atlantic unternahm. In den letzten Jahren zog er sich dann auf seinen Wohnsitz nach Honolulu zurück, trat hier und da noch als Sänger auf, griff aber nur noch in privatem Rahmen zur Posaune. Als besonders profiliertem Jazzpionier wurde ihm allseits große Verehrung zuteil, sie wird ihm nun über seinen Tod hinaus auch weiterhin entgegengebracht.

Hayes Alvis, Eli Robinson, Dud Bascomb und Clara Ward gestorben

Bassist Hayes Alvis, der im Duke Ellington Orchester, bei Benny Carter, Louis Armstrong, Wilbur De Paris u. a. spielte, erlag am 29. Dezember in New York einem Herzschlag. Er war 65 Jahre alt. Alvis, der am 1. Mai 1907 in Chicago geboren wurde, hatte zunächst Schlagzeug und Tuba spielen gelernt, wurde als Schlagzeuger u. a. von Jelly-Roll Morton verpflichtet, gehörte dann als Tubabläser dem Earl Hines Orchester an, spielte in New York mit dem Klarinettenisten Jimmy Noone, wechselte 1930 zum Baß über

und trat in die Blue Rhythm Band ein. In den letzten Jahren war er aktiv für das New York Jazz Museum tätig, das jetzt wegen finanzieller Schwierigkeiten möglicherweise schließen muß.

Dud Bascomb und Eli Robinson, die am 23. bzw. 25. Dezember in New York starben, haben viele deutsche Jazzfreunde 1970 bei der Deutschland-Tournee des Buddy Täte Celebrity Orchestras, dem beide angehörten, persönlich kennenlernen können. Sie sind auch auf der MPS/BASF-LP zu hören, die die Band bei dieser Gelegenheit in Villingen gemacht hat.

Wilbur „Dud“ Bascomb, der 56 Jahre alt wurde und aus Birmingham in Alabama stammt, wurde vor allem als markanter Trompeter des Erskine Hawkins Orchesters bekannt. Berühmt ist sein auf Platte festgehaltenes Solo in „Tuxedo Junction“. Mit seinem Bruder, dem Tenorsaxophonisten Paul Bascomb, hatte er 1944 eine eigene Band gegründet, spielte 1947 im Ellington Orchester, leitete später immer wieder eigene Gruppen und war als freier Musiker tätig, bis er zu Buddy Täte ging. Er war auch ein Meister der Growl-Spieltechnik. Dud Bascombs Tod kam völlig überraschend. Bei einem Theaterbesuch hatte er seiner Frau plötzlich gesagt, daß er sich schlecht fühle, und war Sekunden später einem Herzschlag erlegen.

Eli Robinson, der im Alter von 61 Jahren starb, wurde in Greenville, Georgia, geboren und lenkte in den 30er Jahren als profilierter Posaunist bei den Cotton Pickers und in den Orchestern von Blanche Galloway und Lucky Millinder die Aufmerksamkeit auf sich. Von 1941—47 gehörte er dem Count Basie Orchester an. Mit Buddy Täte war er seit 1952 verbunden. Robinson hat mit vielen Gruppen und Bands gearbeitet und ist u. a. auf Platten mit Blanche Galloway, Count Basie, George Auld und natürlich mit Buddy Täte zu hören.

Am 16. Januar starb in Los Angeles die Gospelsängerin Clara Ward im Alter von 48 Jahren. Sie hatte innerhalb von 5 Wochen zwei Schlaganfälle erlitten, war nach dem zweiten in tiefer Bewußtlosigkeit ins Krankenhaus eingeliefert worden, wo sie bis zu ihrem Tod nicht mehr erwachte. Clara Ward hatte schon als Kind mit ihrer Mutter und ihrer Schwester in ihrer Geburtsstadt Philadelphia als Gesangsgruppe

beim Gottesdienst in Kirchen gesungen und bald traten sie unter dem Namen Ward Singers auch bei Konzerten auf. Ihren großen Erfolg feierte Clara Ward dann mit ihren Singers 1957 beim Newport Jazz Festival, war mit Mahalia Jackson zusammen bei einem denkwürdigen Konzert in der New Yorker Carnegie Hall dabei und trat zweimal vor Präsident Lyndon Johnson auf. Durch viele Gastspielreisen und Plattenaufnahmen hat sich Clara Ward mit ihren Gospelsingers einen weltweit guten Ruf geschaffen und gehörte zweifellos zu den bedeutendsten Sängerinnen dieses Genres.

Marion Brown spielt derzeit im Duo mit dem Trompeter und Perkussionisten Leo Smith. Beide sind auch in letzter Zeit als Solisten aufgetreten, Marion nahm eine Fernsehshow unter dem Titel „Portrait Of An Artist“ auf, die am 30. Januar in Boston ausgestrahlt wurde, Leo veröffentlichte eine Solo-Platte auf seinem eigenen Label, Creative Music. Im Sommer wird das Brown-Smith-Duo nach Europa reisen und dort bei verschiedenen Festivals und in Clubs auftreten. Zu buchen ist es über Man Kuiper Enterprises, Eerste v. d. Helststraat 42, Amsterdam, Holland.

Ray Brown nahm in Las Vegas ein Duo-Album mit Duke Ellington auf, das unter dem Titel „This one's for Blanton“ bei Norman Granz' neuer Plattenfirma „Pablo“ erscheinen wird. Einige Stücke, die bei dieser Session gespielt wurden, stammen aus den berühmten Duke-Ellington-Jimmy-Blanton-Zusammenkünften der Jahre 1939-1940.

Dave Brubeck und sein Sohn Chris werden am 16. Februar ein Konzert in der Philharmonie Hall in New York unter dem Titel „Two Generations of Brubeck“ geben. Mitwirkende sind neben der Dave Brubeck Gruppe mit Paul Desmond und Gerry Mulligan die Formation von Chris Brubeck, die unter dem Namen New Heavenly Blue mehr zeitgenössische, rockorientierte Musik spielt.

Klaus Doldinger geht mit seiner Gruppe Passport in nächster Zeit durch folgende Städte auf Tournee: 15. Februar Bamberg, 16. 2. Regensburg, 16. März Frankfurt, Club, 17. Wiedelah, Club, und 18. 3. Gelsenkirchen, Club.

Duke Ellington wurde kürzlich auch vom Berklee College of Music in Boston die Doktorwürde verliehen. Der Ellington-Stil wird auf dieser Musikschule ausführlich im Lehrplan behandelt. Die von dem ehemaligen Berklee-Schüler Quincy Jones ausgearbeitete 90minütige Fernsehshow „Duke Ellington — we love you madly“, bei

der u. a. Count Basie, Billy Eckstine, Ray Charles, Roberta Flack, Aretha Franklin, Sarah Vaughan, Dizzy Gillespie und Ella Fitzgerald mitwirkten, wurde am 11. Februar von der CBS ausgestrahlt.

Norman Granz hat eine neue Jazzplattenfirma gegründet, die er als Tribut an seinen Freund Picasso „Pablo“ nannte. In nächster Zeit wird Granz ein Album mit Count Basie und einer Rhythmusgruppe, ein Piano-Solo-Album mit Duke Ellington und verschiedene Platten mit Ella Fitzgerald machen, die u. a. von Stan Getz, Sonny Stitt, Eddie Lockjaw Davis, Roy Eldridge, Milt Jackson, Oscar Peterson und Louie Bellson begleitet werden soll. Auch hat er den Plan, mit Roy Eldridge ein Vocal-Album zu produzieren.

Das **Jazz Band Ball Orchestra** aus Krakau konnte kürzlich sein 10jähriges Bestehen feiern. Von dieser Formation, die zu den beliebtesten polnischen Dixielandbands zählt, liegen bereits Aufnahmen auf 5 Platten vor, so auf der polnischen Marke Muza und auf der österreichischen Philips. Das Orchestra ist vom 9. März bis Ende April in Deutschland und ist über Jazz & Hot Music Productions, Offenbach, zu buchen.

Elvin Jones hat mit seiner Gruppe ein Zwei-Platten-Album aufgenommen, das unter dem Titel „Live at the Lighthouse“ von Blue Note vorgelegt wird.

Thad Jones hat jetzt auch eine Lehrtätigkeit angenommen, und zwar unterrichtet er Komposition, Arrangement und Jazz-Geschichte am William Patterson College in Wayne, New Jersey. Außerdem leitet er noch Jazzgruppen, die er aus den dortigen Studenten zusammenstellt. Sein Big-

Erfolg mit der Fernsehshow „Duke Ellington — we love you madly“: **QUINCY JONES**



Band-Partner Mel Lewis unterrichtet Schlagzeug an der London Island Universität in Brooklyn.

Herbert Joos wird am 15. März bei einem Treffpunkt Jazz des Süddeutschen Rundfunks in Karlsruhe mit seiner Gruppe, den Fourmenonly, sowie Friends einige neue Kompositionen vorstellen. Die Fourmenonly, die neben Joos, Flügelhorn und Mellophon, aus Wilfried Eichhorn, Tenor-, Sopran-saxophon und Baßklarinette, Helmut Zimmer, Klavier, und Rudi Theilmann, Percussion, bestehen, werden bei diesem Anlaß mit den Posaunisten Willem van Manen und Wolfgang Czelusta, den Baßklarinettisten Michel Pilz und Karl Heinz Wiberny, dem Bassisten Adelhard Roidinger und dem Flügelhornisten Ack van Rooyen spielen.

B. B. King ging am 10. Januar wieder in ein vierwöchiges Engagement ins Hilton Hotel nach Las Vegas, danach plant er einen dreiwöchigen Urlaub, um sein Buch über Gitarrenspielanleitungen fertigzustellen und an seiner Autobiographie zu arbeiten. Neben seinen Auftritten in verschiedenen Gefängnissen der USA gab er in letzter Zeit wiederholt Lectures über die „Evolution des Blues“ an verschiedenen amerikanischen Colleges und Universitäten.

Karin Krag und der englische Komponist und Pianist Richard Rodney Bennett gaben in letzter Zeit wiederholt Konzerte, in denen unter dem Motto „Synthesis“ eine Mischung aus Avantgardemusik und Jazz geboten wurde. In England und Norwegen wurde die norwegische Free-Jazz-Sängerin mit ihrem Partner stürmisch gefeiert. Bennett hat sich durch seine Filmmusiken zu „Nicholas and Alexandra“ und „Lady Caroline Lamb“ sowie durch seine vier Opern und sein Jazz-Ballett „Jazz Calendar“ international einen guten Namen gemacht. Das Duo, das im September wieder auf eine größere Europatournee gehen will, ist zu buchen über Prue Skene, 12 Kensington Gate, London W 8 5 NA, Tel. 01-5849971. Das Synthesis-Programm besteht u. a. aus Strawinskys Jazz-Piano-Stücken, Ragtime-Kompositionen, eigenen Stücken von Bennett, aus Musik von John Cage und Cathy Berberian sowie aus Pop Songs der 30er Jahre und Jazz- und Pop-Songs von heute.

Steve Lacy, der seit einiger Zeit in Paris wohnt, gastierte Ende Januar in Zürich mit seiner Gruppe, die aus seiner Frau, der Cellistin Irene Aebi, dem Altsaxophonisten Steve Potts, dem Bassisten Kent Carter und dem Percussionisten Noel McGhee besteht.

Albert Mangelsdorff gastiert mit seinem Quintett im Februar und März in

den Jazz-Clubs folgender Städte: 23. Februar Würzburg, 24. Pforzheim, 10. März Duisburg, 11. Herne, 15. Köln, 16. Viersen und 17. März Krefeld.

Jackie McLean hat im August 1972 eine Platte im Jazzhus Montmartre in Kopenhagen mit Kenny Drew, Klavier, Bo Stief, Baß, und Alex Riel, Schlagzeug, aufgenommen, die jetzt von der Kopenhagener Plattenfirma Steeplechase Records vorgelegt wurde (US \$ 5,50, Steeplechase Records, Flintenden 4, DK 2300 Copenhagen S). McLean, der gegenwärtig in Hartford, Connecticut, lebt und an der dortigen Universität lehrt, hatte seit 6 Jahren keine Schallplattenaufnahmen gemacht.

Marian McPartland und Teddy Wilson sind zusammen und auch getrennt auf einer Platte zu hören, die unter dem Titel „Elegant piano“ auf Halycon, der Plattenmarke von Marian, vorliegt.

Off & Out, Berner Free-Jazz-Gruppe, wird im Mai erneut auf Deutschlandtournee gehen. Schlagzeuger Marc Hellman gehört nach seinem kurzen Engagement im Dave Pike Set jetzt wieder zu dieser Formation. Zu buchen ist die Gruppe über „Jazz in Bern“, Zulliger Str. 43, CH-3063 Ittigen.

Prisma heißt ein Quartett, das eine Synthese aus Rock und Jazz bildet. Über ihr Musizierideal sagen die Prismaner: „Wir haben die Rock-Musik aufgegriffen und sie durch Jazzeinflüsse auf eine andere Ebene gebracht, so daß man eine Musik hört, wie sie auch in der internationalen Musik-Szene seit kurzer Zeit gespielt wird. Prisma besteht aus Martin Nieling, Saxophone und Flöte, Gerd Kasparidus, Gitarre und Baß, Jürgen Wimpelberg, Klavier und Orgel, und Joachim Goeke, Percussion. Zu buchen ist die Gruppe über Johannes Goeke, 4628 Lünen-Horstmar, Preußenstraße 57, Tel. 4 01 20.

Die Reform Art Unit, Indian-Austrian-Music Ensemble, besteht derzeit aus sechs Solisten, die aus vier verschiedenen Musikrichtungen zusammenkommen. Es sind Ram Chandra, der indische Raga-Musik mit der Sitar ins Spiel bringt, Giselher Smekal, der in der Musica Nova zu Hause ist, Toni Michlmayr, Muhammad Malli, Sepp Mitterbauer und Fritz Novotny, die einerseits im Folk und andererseits in der Free-Jazz-Musik verwurzelt sind. Die Reform Art Unit wird in diesem Sommer auch in Deutschland zu hören sein: u.a. wurde sie zum New Jazz Meeting nach Altena und zu den Heidelberger Jazztagen eingeladen. Hin und wieder wird das Sextett noch durch den Flügelhornisten und

Trompeter Franz Koglmann erweitert. Die Gruppe kann im Mai und Juni gebucht werden über Fritz Novotny, Saikogasse 4/1/3/12, A-1222 Wien, Tel. 232217.

Irene Schweizer machte im Januar Jazz-Aufnahmen für Radio Zürich. Ihre Partner waren der Bassist Buschi Niebergall und der Schlagzeuger Allen Blairman. Die Musik entstand auf der Basis freier und intuitiver Kollektivimprovisation ohne vorherige Absprache. Als Toningenieur fungierte der Pianist Klaus Koenig, der mit seinem Jazz Live Trio Aufnahmen gemacht hat, die demnächst bei Enja Records erscheinen werden.

Erwin Somers Gruppe, eine holländische Jazz-Rock-Band, die aus Erwin Somer, Vibraphon, Percussion, Rudy van Dijk, Tenorsaxophon, Helmig van de Vegt, Pianist, Han van der Poot, Baß, und Hans la Faille, Schlagzeug, besteht, ist für Deutschland jetzt zu buchen über das Concert-Büro Rolf Schubert, 415 Krefeld 1, Corneliusplatz 1, Tel. 775713.

Lonnie Listen Smith, der Pianist, der lange zur Pharoah Sanders Gruppe gehörte, hat jetzt eine eigene Gruppe gegründet und einen Exklusiv-Vertrag mit der Plattenfirma Douglas Records unterschrieben.

Tentakel heißt eine New-Jazz-Formation, die sich im Dezember letzten Jahres in Düsseldorf zusammengefunden hat. Tentakel ist ein Trio, das aus Friedhelm Goldschmidt, Gitarre, Wolfgang Overthun, Orgel, Elektro-Piano, Oboe und Synthesizer, sowie Marcel Sadowski, Schlagzeug, zusammensetzt. Die Gruppe, die kürzlich im Ruhrgebiet ihre ersten Konzerte gegeben hat, ist zu buchen über Ingolf Efler, 46 Dortmund-Bövinghausen, Rhaderweg 35, Tel. 6345 94.

Rudi Wilfer, ehemaliger Pianist der Fatty George Combo, hat eine neue Gruppe unter dem Namen „Existence“ zusammengestellt. Mitglieder der Formation sind: Günther Klein, Alt- und Tenorsaxophon, Wilfer, Klavier, Orgel, Rudi Melcher, Baß, Karl Prosenik, Schlagzeug, und Alan Tham, der auch mit Costa Lucacz spielt, Percussion.

The World's Greatest Jazzband gab am 17. Januar ein Konzert in der Carnegie Hall, bei dem die Sängerin Maxine Sullivan mitwirkte. Aufnahmen davon sollen später als Platte auf dem eigenen Label der WGJB, World Jazz, veröffentlicht werden.

Die Swiss Jazz School in Bern, die seit 1967 besteht und bislang der Coop Freizeitwerk-Musikschule angegliedert war, ist nun ein selbständiges, subventioniertes Konservatorium für

Jazz- und Unterhaltungsmusiker geworden. Unterrichtet werden dort nach einem amerikanischen System Anfänger und auch Berufsschüler. Grundlegende Fächer sind: Theorie und Arrangieren, Rhythmik, Ear-Training, Jazz-Workshops und Instrumentalunterricht. Die Schule, die im In- und Ausland einen guten Namen hat, wird von Tony Hostettler geleitet. Anfragen sind zu richten an das Sekretariat der Swiss Jazz School, 3007 Bern, Eigerplatz 5a, Tel. 45 33 12.

Das Jazz Museum auf der 55 St. in New York ist in finanzielle Schwierigkeiten geraten und sieht sich gezwungen, die Pforten zu schließen, wenn nicht irgendwelche Spenden von Jazzmusikern, Kritikern und Freunden eintreffen.

Gerhard Kubik sprach kürzlich auf Einladung des Institutes für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz über „Transkriptionssysteme in der Musikethnologie Afrikas und ihre Relevanz für die Jazzforschung“. Der Vortrag wird in den Band V des Jahrbuches Jazzforschung/Jazz Research aufgenommen werden.

Das Jazz Festival Frankfurt '73 wird nicht wie geplant vom 18.—20. Mai, sondern voraussichtlich erst im September in Frankfurt stattfinden.

Der Soundtrack des **Billie Holiday** gewidmeten Filmes „Lady sings the blues“, in dem Diana Ross die Hauptrolle spielt, wurde für Motown Records inzwischen zu einem absoluten Bestseller. Mitwirkende sind u. a. Harry Edison, Georgie Auld, Bobby Bryant, Buddy Collette und Red Callender.

Verk. aus Zeit- und Kompetenzmangel kpl. BRUYNINCKX-Losebl.-Disco mit Ergänz., sow. b. heute ersch. (ohne LXYZ) z. Selbstkostenpreis von DM 260,—. Weg. Umfang d. Disco Selbstabholung bevorz. Sonst Porto z. Lasten d. Empfängers.

Ralf Lauer, 6612 Schmelz, Schwammheckstr. 1

LLOYD GARBER INSTRUCTS IMPROVISATION BY MAIL CASSETTE TAPES AND MUSIC. WRITE LLOYD GARBER BOX 66, STATION H, TORONTO 13, CANADA.

Gesucht!
Jazz Podium - 1, 2/71, 1/70, 2, 5/69 und möglichst komplett Jahrgänge 1965 und früher. Angebote an: Klaus Mühlherr, 7801 Zarten, am Bach 4

Zu verkaufen: JAZZ PODIUM, Jhg. 1958, 59, 60 (ohne 5/60), kompl. und gebunden; Jhg. 1961/62 = 14 lose Hefte; Jhg. 1954-56 = unkomplett, ca. 200 Seiten; SCHLAGZEUG Heft 16-30 (12/58 bis 2/60), gebunden. Helmut Mühle, 4 Düsseldorf 16, Steubenstraße 8.

Beilagenhinweis!
Diesem Heft liegt ein Prospekt der FMP Berlin bei, den wir unseren Lesern empfehlen.

Jazz aus Frankfurt: Jam Sessions

Schnell hatte sich in Frankfurts Jazzgemeinde die Kunde verbreitet, daß Dr. Hans Otto Jung in der Stadt sei. Im „Riverside“ an der Alten Brücke wollte er mit den in Frankfurt lebenden alten Swing-Musikern „jammen“.

Ursprünglich haben sie ja alle zusammen gespielt: im Kriege gut versteckt in den Hinterzimmern der Restaurants, nach 1945 in den berühmt gewordenen Kellern und Clubs. Heute gehören sie zur Ahnengalerie des deutschen Jazz, haben alle den Musikerjob an den Nagel gehängt - aber ihre Musik, jetzt ihr Hobby, ist taufirsch und swingend geblieben, dazu von einer Güte, um die sie so mancher junge Musiker beneiden dürfte.

Hans Otto Jung spielt sein Klavier wie Teddy Wilson, Charly Petri ist nach wie vor ein mitreißender Improvisator auf der Klarinette. Paul Martin, der in den 50er Jahren neben Max Greger und Hans Koller der dritte wichtige Tenorsaxophonist in Deutschland war und dann lange in der Edelhagen-Big-Band gespielt hat, war der Star dieser langen Jazz-Nacht. Carlo Bohländer wechselte ans Klavier, und am Schlagzeug wachte Ata Berk, der damals Horst Lippmann bei den Two Beat Stompers ablöste und bis heute der rhythmisch sicherste Frankfurter Drummer geblieben ist, über den Swing.

Das übrige besorgte die geradezu klassische Atmosphäre des „Riverside“, die immer dann ihren Höhepunkt erreicht, wenn zu mitternächtlicher Stunde selbst die Chefin zum Mikrofon geht und ihre schwarzen Bluesmelodien singt.

Inzwischen wurde der Montagabend zum festen Treffpunkt der Freunde des alten, swingenden Jazz. Wenn man Glück hat, kann man dann selbst Rudi Thomsen begegnen, dem junggebliebenen legendären Trompeter aus den dreißiger Jahren und wohl einem der ersten Jazzmusiker, den wir in Deutschland hatten. Mit dem um mehr als dreißig Jahre jüngeren Rudi Bunn lieferte er sich heiße „Trumpet Battles“. Bunn ist ein Name, den man sich merken sollte — einer der besten Musiker seines Instruments im Swingstil, in vielem an Oscar Klein erinnernd. Dr. Heiner Mückenberger, Richter in Frankfurt, spielte dazu Po-

saune, Walter Bardorff, mit viel Blues-Feeling, Sopransaxophon. Wer im „Riverside“ Moderneres hören will, der komme mittwochs. Im Januar waren hier Robert Pagel (Klavier), Felix Balzer (Gitarre), der exzellente Heinz Schomann am Baß und eine junge, kühl-geschmeidig phrasierende Sängerin aus Holland, Joske Kruyssen, zu hören. Was sie aus Stücken wie „All Of Me“ oder „Tenderly“ machte, kann man getrost in die Reihe der besten Aufnahmen einbeziehen, die wir von den großen Sängerinnen des kleinen Holland kennen. Wolfgang Dohl

Oldtime Stars und Bands auf Tournee

Paul Barnes, Sopran- und Altsaxophonist aus New Orleans, der u. a. in den Bands von King Oliver, Jelly Roll Morton und Oscar Celestin spielte, wird vom 28.-31. März einige Gastspiele in Deutschland geben.

Bob Kerr's Whopee Band wird Ende April ihre erste Tournee durch Süddeutschland unternehmen. Die Band produzierte im vergangenen Herbst ihre erste deutsche Fernsehshow, die während der Tournee von Südwest 3, später auch von der ARD ausgestrahlt wird.

Turk Murphy and his Frisco Jazzband kommt nach jahrelangen Verhandlungen nun erstmals vom 30. 5.—6. 6. nach Deutschland. Mit der in San Francisco beheimateten, seit den 50er Jahren internationa bekannten weißen amerikanischen Dixielandband reist der Klarinetist Bob Helm.

Bob Wallis and the Storyville Jazzmen beginnen am 23. Februar ihre 2. Deutschlandtournee, die sie durch folgende Städte führt: 23. 2. Bochum, Treffpunkt, 24. Bad Honnef, South Border Jazzclub, 25. Hamburg, Cotton Club, 26. Köln, Town-Hill, 28. 2. Würzburg, Omnibus, 1. 3. Stuttgart, Dixieland-Hall, 2. Frankfurt, Ball Excentric, 3. Reutlingen, In der Mitte, 4. Frankfurt, Sinkkasten, 5. u. 6. Düsseldorf, Dr. Jazz, 8. Lippstadt, Cartoon, und 9. 3. Hannover, Jazzclub.

Terry Lightfoot and his Band aus London wird im April ihre erste Deutschlandtournee antreten. Die Band des Sängers, Altsaxophonisten und Klarinetisten wird in folgenden Städten gastieren: 4. 4. Soltau, Big Stone, 5. Lippstadt, Cartoon, 6. Erlangen, Redoutensaal, 7. u. 8. Stuttgart, Dixieland-Hall, 9. Würzburg, Omnibus, 10. Düsseldorf, Dr. Jazz, 12. Rheda, Gymnasium, 13. Lüdenscheid, Beaney, 14. Hannover, Jazzclub, 15. 4. Neumünster, Hotel Stadt Rendsburg.

Alle Gruppen sind zu buchen über Jazz & Hot-Music Productions, Dieter Nentwig, 6050 Offenbach/Main, Austraße 43, Tel. 81 46 47.

Int. Jazz Woche in Burghausen

Zum 4. Mal wird in Burghausen eine Jazz Woche durchgeführt. Sie findet vom 14. bis 18. März im Stadtsaal statt und wird wieder von der Interessengemeinschaft Jazz Burghausen und der Stadt Burghausen gemeinsam veranstaltet. Für die diesjährigen 5 Konzerte wurden u. a. verpflichtet: das New Jazz Trio (Manfred Schoof, Peter Trunk, Cees See), Thomasz Stanko, das Swinghouse Septett Zürich, das Häns'che Weiss Quintett, das Teddy Wilson Trio (mit Isla Eckinger, Ed Thigpen), Bill Coleman und Benny Waters. Außerdem wird auch in diesem Jahr wieder die von Joe Viera geleitete Big Band Burghausen mitwirken, die sich für 1973 eine stärkere Konzerttätigkeit vorgenommen hat.

II. Int. New Jazz Festival in Moers

Über Pfingsten, vom 9.—11. Juni, findet das II. Internationale New Jazz Festival im Schloßhof der Stadt Moers statt. Das Programm beginnt jeweils um 15 Uhr und sieht folgendermaßen aus:

9. Juni: Association P. C., Jeremy Steig, Fourmenonly, Wolfgang Daeners Et Cetera, Peter Brötzmann Trio

10. Juni: Michal Urbaniak Constellation, Schönenberg-Christmann Duo, Third Eye, Jan Garbarek Trio, Frank Wright Quartett.

11. Juni: Irene Schweizer Trio, Terje Rypdal Trio, Gunter Hampel Galaxie Dream Band, Uni Big Band um Peter Brötzmann und Evan Parker. Kartenbestellungen sind zu richten an das Kulturamt der Stadt Moers, 413 Moers, die Organisation des Festivals liegt in den Händen von Burghard Hennen und Alfred Haurand.

Third Eye, in der Besetzung Jan Huydts, Elektro-Piano, Orgel und Synthesizer, John Schuurisma, Gitarre, Alfred Haurand, Baß, und Leo de Ruiter, Schlagzeug, geht im März und April auf Tournee durch folgende Städte: 8. 3. Düsseldorf, Down Town, 9. Dortmund, Domicil, 10. Krefeld, Jazz Club, 11. Gelsenkirchen, 13.—16. Amsterdam, 22. Köln, Paff Art Club, 23. Schorndorf, Manufaktur, 24. Reutlingen, 25. Mannheim, Genesis, 29. Hannover, Jazz Club, 27. Werne, Kolpinghaus, 28. Duisburg, Gesamthochschule, 29. Hattingen, Theater, 30./31. März Bielefeld, Bunker Ulmenwall, 4. April Pforzheim, 5./6. Frankfurt, Jazzkeller, 7. Nürtingen, 8. Würzburg, Omnibus, 12. Lippstadt, 13. Luxembourg, 26. Aachen, 27. Viersen und 28. April Essen, Jugendinformationszentrum. Vom 2.—17. Mai gastiert Third Eye in der Schweiz.



Teilnehmer am Jazzforum '73 in Marburg: Vorn v. l. n. r.: Klaus Mümpfer, Ed Kroger, Manfred Schoof, Wolfram Röhrig, Klaus Doldinger, Rüdiger Carl, Werner Panke, Ekkehard Jost, Joe Viera, Alfred Harth, Michael Seil, Ulrich Olshausen; dahinter v. l. n. r.: Pierre Courbois, Volker Kriegel, Eberhard Weber, Peter Baumeister, Werner Wunderlich, Albert Mangelsdorff, Gunter Hampel, Joachim Kühn, Peter Kowald, Klaus Schreiner, Siggie Busch. Foto: Ralph B. Quinke

Zu welchen Bedingungen auch immer:

Jazz-Musiker müssen spielen

Beim Marburger Jazzforum '73 wurde die Union deutscher Jazzmusiker gegründet

Die schlechte wirtschaftliche und kulturpolitische Lage der deutschen Jazzmusiker ist schon lange kein Geheimnis mehr. Das „Jazzforum 73 — Tagung zur beruflichen Situation des Jazzmusikers in Deutschland“, zu dem sich vom 4.-7. Januar in Marburg rund sechzig führende deutsche Jazzler, Pressevertreter und Musikfunktionäre trafen, machte jetzt durch die Initiative des Marburger Concertbüros Claus Schreiner einen ersten überregionalen Versuch, Licht in das Dunkel versäumer staatlicher Subventionen, unzureichender kulturpolitischer Würdigung und vermeidbarer Ausbeutung durch geschäftstüchtige Musikverwerter zu bringen.

Das Tagungsergebnis schlug sich in einer Erklärung nieder, die von fast allen Teilnehmern unterschrieben wurde: „Zur Verbesserung der wirt-

schaftlichen und sozialen Lage und zur Wahrung der beruflichen Interessen der deutschen Jazz-Berufsmusiker ist am 6. 1. 1973 die ‚Union deutscher Jazzmusiker‘ (UDJ) ins Leben gerufen worden. Sie versteht sich als Basis einer künftigen gewerkschaftlichen Organisation der Jazzberufsmusiker im DGB und eines Zusammenschlusses aller am Jazz Interessierten in einer übergreifenden, kulturpolitisch engagierten Vereinigung, der ‚Deutschen Jazz Union‘ (DJU).“

Zur Vorbereitung der ersten ordentlichen Mitgliederversammlung in der Zeit vom 15.—17. Juni in Marburg wurde ein Arbeitsausschuß gegründet, dem als Geschäftsführer Claus Schreiner, als Sprecher Albert Mangelsdorff und als Beisitzer Wolfram Röhrig, Joe Viera, Werner Panke, Manfred Schoof, Alexander von Schlippenbach, Volker

Kriegel, Klaus Weiss, Rüdiger Carl, Alfred Harth, Werner Wunderlich, Peter Schulze, Peter Brötzmann, Emil Mangelsdorff und Ed Kroger angehören. Dieser Ausschuß, der sich schon am 3. und 4. März in Marburg trifft, soll eine möglichst umfassende Bestandsaufnahme aller Probleme von Vertrags- und Arbeitsbedingungen, der Honorarsituation, von Sozialpolitik und Auslandsfragen liefern, sowie die kulturpolitischen Initiativen der künftigen Union abklären.

Der Tagungsbeginn war nicht ohne komische Akzente. Willy Suhr vom Deutschen Musiker Verband Hamburg und sein Kollege Herfurth, Leiter der Musikakademie Kassel, schienen unter Jazz hauptsächlich Kaffeehaus- und Kurmusik zu verstehen — allzu oft fielen diese beiden Begriffe innerhalb der Diskussion. Heinrich Hoffmann,

vom Vorstand Tanzorchester des Hessischen Rundfunks, vertrat die Deutsche Orchestervereinigung, die ebenfalls gewillt schien, den Jazzern Zuflucht zu bieten. Für viele Tagungsteilnehmer entstand der Eindruck, als bemühten sich Musikerverband und Orchestervereinigung etwas allzu eifrig um die potentiellen Mitglieder, ohne über deren spezielle Probleme wirklich informiert zu sein.

Zum Tagungsleiter wurde Wolfram Röhrig, der Präsident der Deutschen Jazz Föderation, gewählt. Am ersten Tag bot sich allerdings durch die Verzettelung der Diskussion ein düsteres Bild planlos vom Hundertsten ins Tausendste kommender theoretisierender Praktiker.

Recht vorteilhaft wirkte sich die Anwesenheit von Dr. K. Fohrbeck und A. J. Wiesand vom Institut für Projektstudien aus, das im Auftrag des Bundesarbeitsministeriums eine große Künstler-Enquete durchführt. Das hohe Maß an systematischer Erfahrung der Vertreter dieses Institutes kam in Marburg der Aufstellung eines die Jazzmusiker betreffenden allgemeinen Problemerkatalogs und der Planung seiner Bearbeitung sehr zugute.

Mehrere Referate und eine gut gefüllte Arbeitsmappe lieferten den Zündstoff für größere oder kleinere Debatten im Plenum und in den getrennt voneinander arbeitenden Gruppen. Claus Schreiner wies in seinen Thesen zur Situation auf die mangelhafte Altersversorgung, die fehlende Risikosicherung und das behördliche Unverständnis gegenüber dem Jazzmusiker hin. Auch die Jazzfans bekamen etwas ab: „Der Jazzmusiker gilt bei den Jazzfans so lange etwas, solange er spielt — zu welchen Bedingungen auch immer. Steht er nicht mehr auf der Bühne, kräht kein Hahn nach ihm.“ Die Klassifizierung des Jazzmusikers als Freiberufler stirbt längst nicht mehr.

Interessant die Übersicht über Tourneen ausländischer Jazzensembles und -Solisten im Jahr 1972 in der Bundesrepublik, die Claus Schreiner nach Agenturmeldungen, Zeitschriften und Schallplatten-Infos zusammenstellte. Danach gaben etwa 39 Gruppen über 460 Gastspiele, wofür insgesamt rund 1 275 000,- DM, d. h. pro Konzert durchschnittlich 2736,- DM gezahlt wurden. 18 Ensembles kamen aus den USA, 10 aus England, 6 aus Polen, 3 aus Skandinavien, 2 aus Benelux-Ländern und eines aus Frankreich. Die realen Zahlen mit allen nicht-erfaßten Tourneen dürften noch um 20 Prozent höher liegen. Das Verhältnis zwischen ausländischen und deut-

schen Musikern beträgt bei den deutschen Festivals für die oben erfaßten Gruppen: Berliner Jazztage 18:1, Donaueschinger Musiktage 5:0, Heidelberger Jazztage 3:6, Jazz Ost-West Nürnberg 7:6, München 11:2.

Die Anwesenheit so vieler prominenter deutscher Jazzmusiker wurde natürlich auch zu musikalischen Zwecken genutzt. Zwei Konzerte sollten den Musikern finanziell direkt zugute kommen, verbunden mit einer Hilfsaktion für die Familie des verunglückten Alan Skidmore. Beide Abende wurden ein voller Publikumserfolg. Am ersten spielten Gruppen um Krie-

gel (mit seinem neuen „Spektrum“), Doldingers Passport und Pierre Courbois. Bemerkenswerter der zweite Abend mit Michel Pilz, dem Joe Viera-Ed Kroger Quartett, Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach, dem Albert Mangelsdorff Quintett, Gunter Hampel und Dieter Scherf. Joachim Kühn, der sich auch mit Manfred Schoof vorstellte, bot zudem ein überraschendes viertelstündiges Klaviersolo, das durch eine sinnvolle, klassisch orientierte Skalentechnik, klangbewußtes Clusterspiel und viel Gespür für ausgewogene Proportionen hervorstach.

Dietrich J. Noll

JOE VIERA-ED KROGER Quartett (oben) und MANFRED SCHOOF (unten) mit HEINZ SAUER
Fotos: Ralph B. Quinke



LADY TRANE

Nach dem Tod ihres Mannes im Juli 1967 hat sich die musikalische Weiterentwicklung Alice Coltranes sehr logisch vollzogen. Ihre von Thelonious Monk und Bud Powell geprägte Klavierspielpraxis ist zumeist modal und strahlt in den endlos wiederholten, monotonen Passagen einen düsteren Zauber aus, in dem immer eine leise Melancholie mitschwingt. Ihr heutiges Schaffen ist stark von der Musik und damit auch der Glaubenslehre Indiens geprägt, es hat — wie sie erklärt - vor allem die Funktion, Beziehungen zwischen Mensch und Kosmos aufzuzeigen. Man hat es demnach nicht mit Musik um ihrer selbst willen zu tun, und so kann sie auch nicht allein nach musiktheoretischen Maßstäben gemessen werden, wenn man ihr wirklich gerecht werden will.

Auf Alice Coltrane trifft zu, was sie über die letzten Werke ihres Mannes gesagt hat: „Seine Kompositionen sind keine musikalischen Werke, d. h. sie basieren nicht ausschließlich auf der Musik. Eine Menge davon hat mit Mathematik zu tun, mit rhythmischen Strukturen und mit der Kraft der Wiederholung; einiges baut auf elementaren Dingen des Lebens auf. John fühlte immer, daß die erste Äußerung einer musikalischen Gestaltung der Sound ist. Ich möchte Musik nach den Idealen machen, die John hatte, möchte damit weitermachen, das kosmische Prinzip, den Aspekt der Spiritualität als grundlegende Realität hinter der Musik zu sehen, genauso wie es auch John getan hat.“

Die heute 35jährige Pianistin, Organistin und Harfenistin wurde als Alice McLeod in Detroit, Michigan, geboren. In Privatstunden lernte sie Klavierspielen und die Musik wurde bald zu einem wesentlichen Bestandteil ihres Lebens. Impulse für ihr späteres Schaffen bezog sie aus der Sphäre der schwarzen Kirche Amerikas. Daß sie später nicht am Christentum, also an der vom Abendland geprägten Religion festhielt, sondern sich für eine universal gültige Glaubenslehre einsetzte, sollte sie dann auf ganz besonders innige Weise mit John Coltrane verbinden. Immer wieder betont Alice den göttlichen Ursprung ihrer Musik. „Alles, was ich spiele, ist ein Opfer für Gott“, sagte sie einmal.

Alice Coltrane gehört zu den wenigen Frauen, denen es gelungen ist, ihre Identität im neuen, freien Jazz zu finden. Die Voraussetzungen für ihr starkes musikalisches Engagement waren günstig, da sie in einem eng mit der Musik verbundenen Haus aufwuchs: schon ihre Mutter spielte Klavier und auch ihr Bruder betätigte sich musikalisch: unter dem Namen Ernie Farrow ist er dann ein bekannter Jazzbassist geworden. Entscheidend für ihr weiteres Leben aber sollte dann für Alice die durch ihren damaligen Bandleader Jerry Gibbs herbeigeführte Begegnung mit John Coltrane werden. Sie war sofort von der Persönlichkeit dieses bedeutenden Musikers fasziniert und bald fanden beide einen so engen Kontakt zueinander, daß sie im Juli 1963 heirateten. John Coltrane aber blieb für Alice solange er lebte der entscheidende Ansporn für ihr musikalisches Schaffen. „Entfalte dich, öffne dich, nutze die Möglichkeiten eines Instrumentes voll aus“, waren seine Worte, die besonders nachhaltig auf sie wirkten, Freilich ist Alice bei weitem nicht so genial wie es John Coltrane war. Auch



ihre instrumentellen Fähigkeiten reichen nicht an die von John Coltrane heran. Aber wenn man auch spürt, daß ihre Klavier-, Harfen- und Orgelkünste teilweise recht beschränkt sind, vermag sie mit dem, was ihr zu Gebote steht, doch eine recht faszinierende Musik zu machen.

Die erste Platte, die sie 1968 mit dem Bassisten Jimmy Garrison und Ben Riley bzw. Rashied Ali am Schlagzeug, sowie bei einem Titel mit Pharoah Sanders, Baßklarinette, machte, läßt ein „düster mönchisch“ gestimmtes Klavier hören, und endlos anschwellige und wieder verebbende Wellen der Harfe — Arpeggios, die Stimmungen der Natur suggerieren. Entsprechend dem Charakter der Musik erschien diese erste Impulse-Platte, die Alice ihrem verstorbenen Mann widmete, unter dem Motto „A Monastic Trio“. Eine direkte Fortsetzung dieser monotonen Musik bietet die zweite Impulse-Platte „Huntington Ashram Monastery“. Sie wurde im Mai 1969 mit dem Bassisten Ron Carter und wiederum mit Rashied Ali aufgenommen, zeigt aber im Gegensatz zum ersten Album weniger Gospel-Einflüsse und mehr Inspirationen von Monk, Bud Powell und McCoy Tyner.

Im Januar 1970 produzierte Alice in dem einst von John Coltrane eingerichteten Studio ihres Hauses in Dix Hills, New York, ein Album, zu dem sie neben Ron Carter und Ben Riley noch zwei der profiliertesten Saxophonisten der heutigen Jazz-Szene heranzog: Pharoah Sanders und Joe Henderson. Doch die kühnen Erwartungen, die man an diese einmalige Begegnung knüpfte, wurden nicht ganz erfüllt. Abgesehen von der mangelhaften Aufnahmetechnik und einem der freien Entfaltung zuwiderlaufenden, stark akzentuierten Beat, kommt es zu keiner wirklich bewegenden Kommunikation zwischen den Tenor-Giganten. Alice Coltrane freilich erlebte es anders und begeistert kommentierte sie: „Dieses Album aufzunehmen bedeutete für mich eine wertvolle Erfahrung, denn es eröffnete mir eine neue Dimension. Ich hatte endlich wieder einmal Gelegenheit, hinter den Bläsern zu spielen.“ Der Grund für ihre bisherige Zurückhaltung in dieser Beziehung ist wohl darin zu suchen, daß sie in den Jahren nach Coltranes Tod kaum mehr den Mut hatte, mit Bläsern zusammenzuarbeiten, zumal sie im Zusammenspiel von Coltrane und Sanders ein Höchstmaß an Kommunikation erlebt zu haben glaubte, das sie niemals wieder in dieser Intensität und Vollendung zu erreichen vermöge.

Für John Coltrane schien Alice, die Anfang 1966 in seiner Gruppe den

Pianisten McCoy Tyner ablöste, die rechte Partnerin zu sein, denn er erklärte damals: „Sie erfüllt ständig die rechten Klangfarben, die passenden Strukturen der akkordischen Klänge, ist zudem sehr beweglich und verfügt über eine ideale spielerische Leichtigkeit.“ Diese Fähigkeiten konnte sie in ihrer dritten Platte nach Coltranes Tod unter Beweis stellen. Sie wurde nach der ägyptischen Gottheit Ptah unter dem Titel „Ptah, The El Daoud“ veröffentlicht. Die vierte Platte für Impulse zeigte dann recht klar das Profil der Alice Coltrane. 1970 hatte sie als Pianistin und Harfenistin den Schritt von einer Partnerfunktion zur Führungsrolle vollzogen. Lange hatte sie sich als unerfüllte Hälfte ihres Mannes gefühlt — sowohl im musikalischen wie im menschlichen Bereich. Nun hatte sie das Empfinden, sich von diesem Schattendasein befreit zu haben und in ein neues Stadium künstlerischer Selbständigkeit gelangt zu sein.

Eine wichtige Rolle spielte dabei ihre Verbindung zu dem indischen Guru Swami Satchidananda, der sie zu einem spirituellen Erwachen führte und ihr damit den Glauben an sich selbst zurückgab. Unter seinem Einfluß hatte sie diese vierte Platte aufgenommen, die den Titel „Journey in Satchidananda“ erhielt. Im Plattentext schrieb Alice Coltrane: „Ich hoffe, daß dieses Album zur Meditation anregt und all jenen zu einem spirituellen Erwachen verhilft, die mit einem inneren Ohr in die Musik hineinzuhören verstehen.“

Durch ihren Guru lernte Alice aber auch die universal gültige Liebe kennen und verstehen, die John Coltrane bereits in seinem Werk „A Love Supreme“ verherrlicht hatte. Den Gedanken dieser allumfassenden göttlichen Liebe spann sie dann in ihrer neuesten, sechsten Platte „World Galaxy“ weiter. Dabei ist kennzeichnend, daß sie dafür das Hauptmotiv von „A Love Supreme“ aufgriff. Swami Satchidananda aber spricht dazu einen Text, dessen Übersetzung lautet:

Liebe

Liebe ist ein heiliges Wort,
Liebe ist der Name Gottes,
das gesamte Universum ist mit Liebe,
durch Liebe und in Liebe erschaffen worden.

Liebe ist der Anfang, Liebe ist die Fortführung und Liebe ist das Ende.

Liebe um der Liebe willen ist göttlich,
sie ist konstruktiv, sie ist schön,
sie bringt Friede, sie bringt Einklang,
sie bringt Freude dem Liebenden und dem Geliebten.

Aber wenn die Liebe auf Selbstsucht, Egoismus basiert,

dann bringt dieselbe Liebe Zerstörung.

Friede und Harmonie basieren auf der Liebe und dienen,
richtig angewandt, durch einen selbstlosen Geist, dem Wohle der Menschheit.

Liebe kennt kein Geschäft,
Liebe kennt kein Bargeld,
Liebe erwartet niemals etwas zurück,
Liebe kennt nur Geben, Geben und Geben,
ohne sogar auf ein Dankeschön zu warten.

Solche Liebe ist die göttliche Liebe.
Laßt diese Love Supreme über das Universum regieren.

Om Shanti

Shanti

Shanti

Harion ...

Im Dezember 1970 erfüllte sich Alice ihren langegehegten Wunsch, Indien und Ceylon zu besuchen, wo sie sich Selbsterkenntnis und Erleuchtung erhoffte. Daß sie das dann bei ihrer Reise tatsächlich erreichte, beweist ihr 5. Plattenalbum „Universal Consciousness“. Es enthält Impressionen ihres Sadhana, also ihres spirituellen Kampfes, und bringt ihr Anliegen zum Ausdruck, ihren Schwestern und Brüdern durch ihre Musik spirituelle Erleuchtung zu vermitteln. Da es ihr um die Menschen auf der ganzen Welt geht, liegt ihr daran, zu einem wirklich universal gültigen Klang, einer allumfassenden Ästhetik vorzustoßen.

Schon früher hatte sie einmal geäußert: „Ich sehne den Tag herbei, an dem alle Musik, gleich welchen Namens oder welcher Erscheinungsform, umgewandelt und zu einer Einheit sublimiert wird.“ Diesem Ziel kommt sie in „Universal Consciousness“ und in dem im November 1971 aufgenommenen „World Galaxy“ sehr nahe.

Durch die Einbeziehung von Strings, die „wie eine Sinfonie himmlischer Streicher“ zu agieren haben, sucht sie die Musik ins Transzendente zu rücken. „World Galaxy“ läßt eine deutliche Zuwendung zur Musik des Abendlandes spüren, wobei die 15 Streicher meist einen zwar monumentalen, aber wenig überzeugenden Sound ins Spiel bringen, aus dem heraus sich Alices Harfenspiel in einer Art herauslöst, daß man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, Musik nach Art des Hollywood-Edelkitsches zu erleben. Zudem breitet sich durch die ständigen Wiederholungen eine Langeweile aus, die an den Satz denken läßt, den LeRoi Jones früher einmal über Alices Harfenmusik prägte: „Sie ist wie ein Eßsteller, dem das wichtigste fehlt: das Essen.“ Das dürf-

te auf so manches zutreffen, was sich Alice einfallen läßt. Wenn sie z. B. bisher unveröffentlichte Bandaufnahmen John Coltranes dadurch zu verbessern sucht — der schlechten Technik der Originale wegen, möchte man hoffen —, daß sie die Tenorsaxophonstimme mit einem von ihr nicht immer gerade sehr geschickt arrangierten Streicher-teppich unterlegt, so wird damit von der musikalischen Substanz her gesehen die kraftvoll bereitete Nahrung Coltranes durch Alices nachträglich untergeschobenen Teller in ihrer stärkenden Wirkung gewiß nicht gefördert.

Es fällt überhaupt auf, daß Alice Coltrane bei aller Ernsthaftigkeit, mit der sie sich doch zweifellos mit philosophischen und religiösen Problemen beschäftigt, in der musikalischen Praxis oftmals ins Banale abgleitet.

Das aber mag zu der Frage berechtigen, ob sie nicht zumindest im Bereich der Musik noch immer „unerfüllte Halbheit“ blieb. Gewiß sind Musikerpersönlichkeiten wie John Coltrane selten, aber es dürften sich doch Solisten finden, die — um nochmals mit LeRoi Jones zu sprechen — Teller und kräftige Kost zu einer Einheit werden lassen, also zu einem Ganzen führen.

Nach allem, was man von Alice seit dem Tod John Coltranes zu hören bekam, verfügt sie durchaus über künstlerisches Talent, bedarf aber doch der Impulse profilierter Partner, durch die sie selbst zur Entfaltung gelangt.

Allerdings wird die Hoffnung auf eine derartige Ausweitung ihres bislang doch noch stark isolierten Schaffens nicht gerade genährt, wenn man von ihrem Umzug von Dix Hills, New York, in die Enzino Area des San Fernando Valley in Kalifornien hört. Um 200000 Dollar hat sie dort ein Haus mit Swimmingpool und Tennisplatz erworben, in das sie vor kurzem mit ihren drei Söhnen John Jr., Ravi — benannt nach Ravi Shankar — und Oranyan eingezogen ist. Wahrscheinlich wird sie auch in Zukunft von der Plattenfirma Impulse die Chance erhalten, jedes Jahr ein oder zwei Platten aufzunehmen, da sie als „Lady Trane“ nach wie vor einen legendären Ruf hat und dementsprechend in der Jazzwelt weiterhin Beachtung finden wird. Ob sie aber in der neuen Umgebung zu jenem schöpferischen Quell vorzustoßen vermag, der die Voraussetzung für überzeugende musikalische Offenbarungen ist, erscheint doch sehr fraglich. Jedenfalls ist sie bisher den Beweis dafür schuldig geblieben, daß von ihr ein nachhaltiger Einfluß auf den Jazz von heute ausgeht.

Gudrun Endress



EJE THELIN:

Voll hinter der Musik stehen

Einer der wenigen schwedischen Jazzmusiker, die in den letzten 10 Jahren den internationalen Durchbruch geschafft haben, ist Eje Thelin. Nach mehrjährigem Aufenthalt im Ausland, wo er vor allem als Lehrer am Institut für Jazz an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz tätig war, kehrte er im Sommer 1972 nach Stockholm zurück und hat dort wieder eine eigene Gruppe gebildet. Aus einem langen Gespräch, das ich neulich mit ihm in der schwedischen Hauptstadt führte, möchte ich einige Auszüge wiedergeben.

Paul Gerhard Dekker

Deker: „Nach längerem Aufenthalt im Ausland hast Du Dich entschlossen, wieder zurück nach Stockholm zu kommen, zu einer Zeit, da es der moderne Jazz in Schweden sehr schwer hat, manche Leute reden sogar von einer aussichtslosen Lage. Was waren Deine Gründe dafür?“

Thelin: „Zuerst hatte ich ja gar nicht vor, so lange in Graz zu bleiben. Ich hatte einen Vertrag für ein Jahr und der wurde eben immer wieder verlängert. Es machte mir Spaß, zu unterrichten, und ich hatte von dort aus auch die Möglichkeit, mit einer ganzen Menge guter Musiker zusammen zu spielen. Doch nach dieser Zeit wollte ich nun wieder mal etwas anderes, Neues machen, wieder eine eigene Gruppe haben. Außerdem entstand während meiner Besuche, die ich hier in Schweden machte, bei mir der Eindruck, daß es meine Kollegen hier gerne sehen würden, wenn ich wieder zurückkäme. Vielleicht erwartete man dadurch eine Wiederbelebung der Szene oder wollte man von meinen Erfahrungen, die ich draußen gemacht habe, lernen. Wie dem auch sei, wenn ich hier helfen kann, etwas zu verändern, will ich das gerne tun.“

„Es war also nicht gerade Heimweh, was Dich zurückführte?“

„Nein, das kann man durchaus nicht sagen, so etwas wie Heimweh hatte ich eigentlich nur, als ich das erste

Mal ins Ausland fuhr, um zu spielen. Ich hatte damals Erfolg in Schweden gehabt und wollte es einfach genau wissen. Damals sagte ich mir, wenn es nicht möglich ist, mich auch im Ausland durch meine Musik zu ernähren, dann ist sie einfach nicht gut genug. Es lohnt dann nicht, sie in Schweden zu spielen. In der Zwischenzeit habe ich mich jedoch ganz gut durchgesetzt. Obwohl ich mich in Österreich sehr wohl gefühlt habe, brauchte ich eine Veränderung, und natürlich fühle ich mich in Schweden nach wie vor zu Hause. Das muß aber noch lange nicht heißen, daß ich meine Arbeit auf dieses Land beschränken werde.“

„Wie war eigentlich die Situation, bevor Du nach Graz gingst? Wenn ich mich recht erinnere, konnte man, als ich vor einigen Jahren nach Stockholm kam, hier nur sehr wenig Jazz hören.“

„Ich glaube, die Situation ist heute in vielen Punkten besser als etwa vor 5 Jahren. Es gibt heute wieder eine ganze Reihe Lokale, wo die älteren Formen des Jazz gespielt werden. Wahrscheinlich wird ein Teil des Publikums mit der Zeit müde werden, immer wieder dieselbe Musik zu hören und ganz automatisch zu neueren, freieren Formen finden. Dazu wird wohl noch eine Anzahl junger Leute kommen, die bisher überhaupt noch keine Berührung mit dem Jazz hatten.“

„Wie ist Deine Einstellung zur Jazz-Politik, wie sie zum Beispiel von Sveriges Radio, der Presse und der FSJ (Vereinigung Schwedischer Jazzmusiker) betrieben wird?“

„Zu einer ganzen Menge Dinge bin ich recht kritisch eingestellt, möchte mich jedoch darüber nicht ausführlich äußern. In der Zeit, bevor ich nach Österreich ging, hatte ich sehr viel kritisiert und bin manchmal auch etwas aggressiv geworden. Das führte jedoch nur dazu, daß ich mehr und mehr geschnitten, schließlich sogar völlig boykottiert wurde. Es gab für mich in Stockholm praktisch keine Möglichkeiten mehr, irgendwo zu spielen. In der Zwischenzeit ist darüber einiges Gras gewachsen und ich möchte das nun nicht wieder ausgraben. Ein paar Dinge möchte ich jedoch dazu sagen. Was die Jazzkritik anbelangt, so gab es in Schweden immer zu wenige wirklich kompetente Schreiber, und die meisten davon kamen eigentlich nie richtig über den Bebop hinaus. Das wirkt sich natürlich auch auf das Orkesterjournalen (die schwedische Zeitschrift für Jazz) und die Programmgestaltung im Rundfunk aus, wo das Hauptinteresse eben auf den älteren Jazzformen liegt. Was mich persönlich betrifft, so kann ich mich zur Zeit über Sveriges Radio nicht beklagen, da ich hier schon beinahe eine Rekordbeschäftigung erreicht habe. Auch mit der neuen Gruppe habe ich neulich ein Programm eingespielt und wir machen bald Aufnahmen für die Sendereihe „Tonkraft“, die sonst meist Popmusik präsentiert. Dann werde ich während des Frühjahrs und Sommers die Leitung der sogenannten Konfrontationsgruppen im Club Jazz Programm übernehmen. Über die FSJ kann ich nur sagen, daß ich kein Mitglied bin und auch nicht die Absicht habe, es zu werden. Dort sitzen zu viele Leute, die einfach nicht die nötige Erfahrung haben und zu allem, worüber abgestimmt wird, ja und Amen sagen. Dadurch entsteht manchmal mehr Schaden als Nutzen. Zum Beispiel gab die FSJ die Tarifempfehlung an Rikskoncerten (das staatliche Konzertbüro), einem „schwedischen Musiker“ 150 kr (ca. 100 DM) pro Konzert zu bezahlen. Man kann sich nur fragen, warum ein Schwede anders bezahlt werden soll als ein ausländischer Musiker. Außerdem sollte man sich auch im Jazz nach den Gesetzen des Marktes richten und nicht einen Festpreis für alle bestimmen. Die Höhe dieses Betrages ist auch völlig unrealistisch, wenn man damit draußen auf Tournee auskommen soll. Ein anderes Beispiel:



EJETHELIN

Foto: P. G. Deker

Seit Jahren hat die FSJ das Versprechen der Stockholmer Stadtverwaltung, bei der Suche und Einrichtung eines Jazzlokales behilflich zu sein, ohne daß in dieser Sache etwas Nennenswertes geschieht."

„Du erwähntest Deine neue Gruppe; wie kam diese zusammen?"

„Ich begann damit, einen Drummer zu suchen, weil mir das besonders schwierig erschien. Da bekam ich den Tip, daß es in Örebro einen jungen, interessanten Schlagzeuger gäbe. Er heißt Sjunne Feger und ist noch ein ziemlich unbeschriebenes Blatt, aber ich halte ihn für sehr talentiert.

Er hatte mit einigen weniger bekannten Gruppen gespielt und im letzten Sommer während eines Aufenthaltes in New York bei einigen Schlagzeugern Stunden genommen. Ich nahm Kontakt mit ihm auf und fuhr erst allein und dann zusammen mit Falle Danielsson, unserem Bassisten, nach Örebro, um mit ihm zusammenzuspielen. Dabei bekamen wir das Gefühl, daß wir uns wohl sehr gut verstehen würden. Schließlich kam noch Gunnar Bergsten mit seinen Saxofonen hinzu."

„Wie lebte sich Gunnar in die Gruppe ein? Er ist zwar ein sehr vielseitiger Musiker, hat aber in letzter

Zeit vor allem folkloristisch inspirierte Musik in Maffy Falays „Sevda" oder Pop mit „Flasket Brinner", Bo Hansson u. a. gemacht."

„Gunnar war anfangs selbst etwas unsicher, ob das gut gehen würde, doch nachdem wir nun einige Zeit zusammengespielt haben, muß ich sagen, daß ich sehr zufrieden bin."

„Welche Pläne hast Du für die nächste Zeit?"

„Zunächst möchte ich natürlich versuchen, so viel als möglich mit der neuen Gruppe zu spielen. Wir planen gerade eine Tournee durch Deutschland und die angrenzenden Länder, voraussichtlich für März/April. Vielleicht werden wir dann im Sommer auch bei verschiedenen Festivals zu hören sein. Darüber hinaus möchte ich natürlich auch weiterhin solistisch tätig bleiben."

„Du sprachst vorher davon, daß Du mit den Erfahrungen, die Du im Ausland gemacht hast, vielleicht auch Deinen schwedischen Kollegen etwas weiterhelfen könntest. Welchen Rat würdest Du einem Musiker geben, der Dich fragt, was er tun soll?"

„Ich habe mich immer wieder gewundert, wie wenig doch die meisten schwedischen Musiker wissen, welche Musik außerhalb des Landes gemacht wird. Man ist verblüfft, wenn man plötzlich gefragt wird: ‚Gibt es in Deutschland eigentlich einen guten Schlagzeuger?‘ Zählt man dann eine Handvoll Namen auf, stellt man fest, daß diese dem Fragesteller völlig unbekannt sind. Deshalb würde ich jedem raten, wenn es irgendwie möglich ist, seine sieben Sachen zusammenzupacken und ins Ausland zu reisen. Nicht nur, um dort selbst zu spielen, sondern auch zu sehen und zu hören, was andere Musiker und Gruppen machen. Ferner würde ich ihm empfehlen, sich darüber klar zu werden, welche Musik er eigentlich machen will. Bei aller Freiheit, die man im modernen Jazz hat, sollte man doch eine gewisse Vorstellung vom erstrebten Ziel haben. Dieses Ziel muß sich, wenn die Musik lebendig bleiben soll, zwangsläufig verändern, was eben oftmals Um- oder Neubildungen von Gruppen nach sich zieht. Ich glaube es ist sehr wichtig für einen Musiker, daß er voll hinter seiner Musik steht. Ob diese dann ankommt, muß allein das Publikum entscheiden. Bevor ich jedoch in irgendwelchen Nachtclubs zum Tanz aufspiele oder mir mein Geld durch Studio- oder Big-Band-Arbeit verdienen muß, würde ich mir wohl einen anderen Beruf suchen."

GITARRIST HANS REICHEL

Zur Zeit spielt er meist mit einem Schnapsglas in der Hand. Das ist keine Aussage über einen hochprozentigen Lebenswandel, sondern über eine musikalische Technik. Der Gitarrist Hans Reichel, aus Hagen stammend und mit 23 Jahren der Jüngste in der Wuppertaler Konzentration von Free-Music-Leuten, hat die traditionelle Technik seines Instruments komplett über Bord geworfen. Und eine seiner unkonventionellen Utensilien ist das Schnapsglas, mit dem er die Saiten schlägt, reibt oder auch (wenn er es fest auflegt) verkürzt.

„Die neue Technik“, sagt er, „ist eigentlich mehr ein Ergebnis meiner Bastelei gewesen. Ich habe nun mal die Neigung, ein bißchen herumzufummeln. Und ich habe die Erfahrung gemacht: wenn man das lange genug treibt, dann kommt man auch zu Ergebnissen, die brauchbar sind.“

„Daß die Ergebnisse brauchbar sind, ist Hans Reichel im Lauf des vergangenen Jahres oft genug bescheinigt worden. Für die Newcomer-Matinee beim Frankfurter Jazzfestival hatte er ein Zehn-Minuten-Band mit einer Musterkollektion seiner Experimente eingesandt. Kleine Tonbandcollagen aus früherer Zeit („Da habe ich an einem Stück von drei Sekunden manchmal drei Stunden lang gebastelt“) und neuere Versuche mit einem beweglichen Tonabnehmer („Darauf bin ich durch Zufall gekommen. Den hatte ich mal irgendwann ausgebaut...“). Die Jury bewertete das Band mit den unbekanntem und nicht erläuterten Gitarreneffekten sehr hoch. Mit dem beweglichen (und dazu einem fest montierten) Tonabnehmer

und einer zum Teil auch selbstgebaute 140-Watt-Mono-Verstärkeranlage brachte Reichel orchesterstarke Klangkaskaden zustande. Die Überraschung muß dann in Frankfurt erheblich gewesen sein, als da einer mit einer miesen Pfadfinderklumpfe und ohne die wohl erwartete und aus dem Popgewerbe nur zu bekannte Elektronik-Werkstatt anrückte.

Mit seinem Frankfurter Debüt, das nach den Vorschußlorbeeren, die ihm die Bewertung des Tonbandes brachten, eine Sensation hätte sein sollen, ist Hans nicht besonders glücklich geworden. Er hatte noch keine Spielerfahrung in großen Häusern, das ganze Festival-Ambiente irritierte ihn: „Ich war froh, als ich wieder nach Hause fahren durfte. Und die Leute waren wohl auch dementsprechend enttäuscht.“

Mittlerweile hat Reichel, der so die Jazz-Szene betrat, in einer ganzen Reihe von Clubs gespielt, auf dem Berliner Total Music Meeting, in der Hamburger Fabrik. Eben hat er eine „Two Guitars Tour“ mit dem Engländer Derek Bailey hinter sich gebracht.

Die von Anfang an interessante, aber keineswegs abendfüllende Demonstration technischer Möglichkeiten einer Gitarre, die vom klassischen Zupfinstrument zum aggressiven Geräuscherzeuger umfunktioniert wurde, ist immer mehr durch Spielerfahrung und Spieleinfälle ausgefüllt worden — eben zu persönlicher Musik. Die neuen scheppernden Klangvolumen erschlagen nicht mehr ihren Schöpfer. Sie werden als Material in eine Improvisation eingebaut, die mehr und mehr von Kontrasten nicht nur der Phon-

stärke, sondern auch der rhythmischen Spannungen, der melodischen und der klangflächigen Elemente lebt. Anders als bei Bailey herrschen bei Reichel jedoch die ungedämpften vollen Klänge, die dichtgepackten Akkorde und Akkordglissandi vor.

Nach der Experimentierphase mit dem beweglichen Tonabnehmer, deren Klangergebnisse ihm bald zu hart und metallisch erschienen, kam die Variante, die mit der linken Hand auf die Bündel aufgeschlagenen Saiten mit Glaskörpern (siehe oben) zu traktieren. Das erlaubte differenziertere, „fürs Ohr angenehmere“ Klänge. Wenn Reichel davon spricht, mit dem bei seinen Geräuschexperimenten gewonnenen Material künftig „verständlicher“ zu spielen, dann heißt das jedoch nicht, daß er sich zu notierbaren Themen, fester Rhythmik und Harmonik zurücksehnte. Er hält sich hier an keine Schablonen. Er will frei improvisieren.

Aber wenn wir ihn deshalb ins Schubfach Free Jazz einordnen — er spielt schließlich auch auf Jazzfestivals, in Jazzclubs — entspricht das nicht seinem Selbstverständnis. Er kommt nicht vom Jazz her, und auch nach den neuerdings auf der Jazz-Szene gesammelten Erfahrungen und Anerkennungen fühlt er sich nicht als Jazzler.

Hans Reichels musikalische Anfänge liegen — abgesehen von langjährigen Geiger-Diensten im Schulorchester — etwa bei Donovan, dessen Lieder er mit fünfzehn zu singen und auf der Gitarre zu spielen begann. Nachdem er mehrere Jahre lang und in verschiedenen Gruppen als Baßgitarrist mit den Pop-Musen paktiert hatte, schwand sein Interesse an dieser Musik. Seine Versuche, hier zur freien Improvisation zu finden, „führten zu nichts“. Auch mit der heutigen Popmusik einschließlich des sogenannten Popjazz hat er „nichts am Hut: keine Ideen, keine Intensität, nur Plagiate und Verschmelzungen, wohin man guckt“, polemisiert er. Eigene Vorbilder weiß er nicht zu nennen.

Noch vor einem Jahr hat Reichel einen oder mehrere Mitspieler gesucht. Heute, da er schon ein bißchen



bekannter ist und öfter Angebote zum Zusammenspielen bekommt, hält er es für wichtiger, das eigene Spiel erst einmal weiter zu entwickeln und tritt meist allein auf. Am leichtesten arrangiert er sich noch mit Schlagzeugern: mit dem in Hamburg lebenden Schweden Sven Johansson (früher u. a. bei Brötzmann), mit dem sonst bei von Schlippenbach und Kowald agierenden Paul Lovens, mit dessen sensiblen Antwortspiel sich Reicheis neuere Tendenz zu stärker abgestuften, manchmal auch ausgesprochen lyrischen Passagen sehr schön verbindet.

Das Alleinspielen bietet auch die besseren Voraussetzungen für instrumentale Versuche. Die neueste Entwicklungsstufe ist bei Hans Reichel eine selbstgebaute Gitarre mit Zwölf-saitenmechanik (auch mit Klavier- und Banjosaiten bespannt), die im ersten Bund einen zusätzlichen festen Tonabnehmer bekommen hat, so daß eine Saite zugleich zwei Töne hervorbringen kann. Diese Doppelklänge sprengen freilich das chromatische System. Die Stimmung des Instruments wird öfters gewechselt.

Wie die meisten seiner Kollegen im deutschen Free-Jazz-Bereich kann Reichel von seiner wenig populären Kunst (noch) nicht leben. Da er einmal ein Gebrauchsgrafik-Studium angefangen und abgebrochen hat, verdingt er sich zumeist als Schriftsetzer in grafischen Betrieben und übt auf seiner Gitarre nebenher, wie es gerade kommt. Mal vierzehn Tage gar nicht, dann wieder einen ganzen Tag lang. Hier und da gibt es einen Job in einem Club, auf einem Festival, einem Kunstmarkt. Und während die „Free Music Production“ und ähnliche musikereigene Initiativen wachsenden Zuspruch finden, mehr eigene Plattenaufnahmen und Nachpressungen riskieren, ist das Ende der Schmolphase der großen Musikindustrie erst zu ahnen. Reicheis erste LP kommt im Sommer bei der FMP heraus.

Hans Reichel bewegt sich erst seit einem Jahr in dieser bei uns branchenüblichen Misere. Er ist aber der Meinung, „daß man die Musik, die man für richtig hält, auch machen soll. Und daß man die Sturheit haben soll, wenn die Leute beim elften Mal nach Hause laufen, es auch noch das zwölfte Mal zu versuchen“. Und der das sagt, ist ein Westfale.

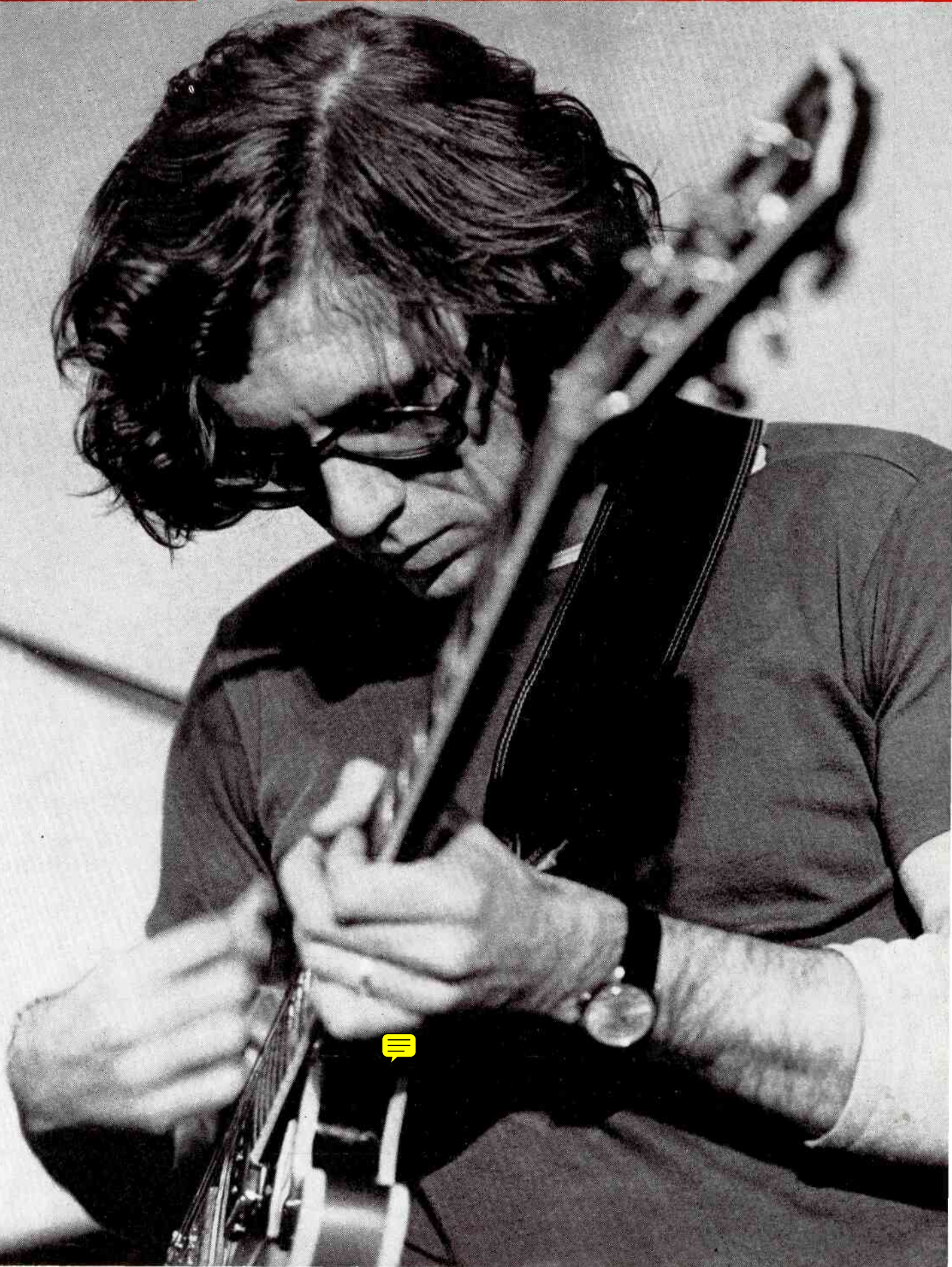
Dirk H. Fröse

März 1973
Nr. 3/XXII
DM 2,50
sfr. 3,—
öS. 15,—

B 21032 E

PODIUM

März 1973
Nr. 03/1973



4. Internationale Jazz Woche Burghausen '73

In der alten deutsch-österreichischen Grenzstadt Burghausen an der Salzach findet vom 14.-18. März zum 4. Mal die „Internationale Jazz Woche“ statt. Das Festival, für dessen Organisation Helmut Viertl und für dessen künstlerische Leitung Joe Viera verantwortlich zeichnen, hat folgendes Programm: 14. 3. verschiedene einheimische Gruppen, 15. Tomasz Stanko Quintett und New Jazz Trio, 16. Big Band Burghausen mit Manfred Schoof, Barrelhouse Jazzband, 17. Swinghouse Septett, Zürich, Hän'sche Weiss Quintett, Jazzensemble der Staatl. Hochschule für Musik München, Leitung Joe Viera, und 18. März Benny Waters Group. Außerdem findet zur selben Zeit in Burghausen die erste diesjährige Vorstandssitzung der Europäischen Jazz Föderation statt.

7. Internationales Jazz Festival Dinslaken

Am Sonntag, dem 9. September, findet in der Trabrennbahn in Dinslaken das 7. Internationale Jazz Festival statt. Eingeladen wurden hierzu Ben Webster mit dem Tete Montoliu Trio, Roger Agerbeek, die Barrelhouse Jazz Band, Rene Franc et les Bootleggers, Benny Waters, Ken Colyer mit der White Eagle Jazzband, Papa Bues Viking Jazzband und Beryl Bryden. Veranstaltet wird das Festival vom V.H.S. Jazz Studio, 406 Viersen, Konrad-Adenauer-Ring 10.

Newport Mammut Jazz Festival in New York

George Wein wird das bisher größte Jazz Festival der Welt in diesem Jahr vom 29. Juni bis 5. Juli in New York durchführen. Es soll über 60 Veranstaltungen in der Philharmonie Hall, in der Carnegie Hall, in der Radio City Music Hall, im Shea Stadium und im Nassau Coliseum in Long Island sowie im Apollo Theater in Harlem geben. Außerdem will Wein das Gegenfestival, das im letzten Jahr von New Yorker Avantgardemusikern ins Leben gerufen wurde, und das nun an 6 Abenden in der Alice Tully Hall stattfinden soll, mit ins reguläre Festival-

programm einbeziehen. Unterstützt wird das Festival wieder von der Schlitz Brewing Company, den American Airlines und der Plattenfirma Atlantic. James Baldwin bekam den Auftrag, für die Show „The Life and Times of Ray Charles“ ein Stück zu schreiben, wobei er selbst den Text rezitieren und Ray Charles mit Sängern und Musikern auftreten soll. Baldwin nennt sein Stück „The Hallelujah Chorus“. Außerdem ist noch ein spezielles Jazz-Programm für Kinder vorgesehen. Im letzten Jahr wurden an Eintrittsgeldern ca. 100000 Dollar eingenommen, Wein erwartet in diesem Jahr fast das Doppelte. 50% des Reingewinns will die Festival-Leitung in diesem Jahr der Music Community zukommen lassen, die damit den Jazz und seine Exponenten unterstützt. Bisher wurden für das Festival gebucht: Dizzy Gillespie, Woody Herman, Max Roach, Duke Ellington, Thelonious Monk und Sonny Rollins. Der Kartenverkauf für die über 60 Veranstaltungen wird Mitte April beginnen.

Eine Flugreise incl. Übernachtung usw. sowie 15 Eintrittskarten zu den wichtigsten Konzerten wird wieder veranstaltet von der Schweizer Jazz-Organisation „In der Aula“ in Verbindung mit der Swissair zum Preis von nur 1985 Sfr.

Internationales Jazz Festival Laren 1973

Mit Unterstützung der Holländischen Radio Organisation NOS wird das Internationale Jazz Festival 1973 in Laren, nahe Amsterdam, vom 21.—25. August stattfinden. Es löst damit das Loosdrecht Festival ab, das vor fünfzehn Jahren erstmals als Amateur-Wettbewerb durchgeführt wurde. Das Festival wird neben Abendkonzerten nachmittags auch Wettbewerbe enthalten und außerdem eine Drum Clinic mit Max Roach und eine Trompeten-Clinic mit Dizzy Gillespie bieten. Verpflichtet wurden bisher Sonny Rollins, Carmen McRae, Thad Jones-Mel Lewis Big Band, Peter Herbolzheimers Big Band, die Diamond Five und das Rein de Graaff-Dick Vennik Quartett. Informationen erteilt Joop de Roo, NOS-Radio, P.O. Box 10, Hilversum, Holland, Tel. 80000.

New Orleans Jazz und Heritage Festival

Vom 10.-15. April findet in diesem Jahr das New Orleans Jazz Festival statt, das von George Wein in Verbindung mit der Non-Profit-Organisation New Orleans Jazz and Heritage Foundation veranstaltet wird. Unterstützung bekommt das Festival zudem von der Schlitz Brewing Company. Cajun Musik, Country Musik, Gospel, Soul, Blues, Ragtime und Jazz wird bei den 5 Abendkonzerten, beim Riverboat Shuffle und bei den Straßenparaden zu hören sein. Bisher wurden verpflichtet: Benny Goodman, B. B. King, die Preservation Hall Jazzband, Dave Brubeck, Roland Kirk, die Staple Singers, Stevie Wonder, Pete Fountain, Herbie Mann, Howlin' Wolf, Jimmy Witherspoon und Taj Mahal. Informationen erteilt das New Orleans Jazz and Heritage Festival, P. O. Box 2530, New Orleans, Louisiana 70176, USA.

5. Internationales Musikforum 1973

Das 5. Internationale Musikforum 1973 wird vom 4.—18. Juli in Klagenfurt, Stift Viktring, stattfinden. Dabei werden Jazz und außereuropäische Musikrichtungen besonders stark vertreten sein. Die klassische Musik wird durch zwei Bach-Abende Friedrich Guldas repräsentiert, der auch mit seiner Gruppe Anima zum Thema Improvisation beitragen wird. Seminare, Workshops und Diskussionen runden das Programm ab. Auskunft erteilt das Internationale Musikforum Klagenfurt 1973, A-9073 Klagenfurt-Viktring.

Das 5. Internationale Jazz Festival in Dünkirchen wird vom 28. April bis 1. Mai stattfinden.

Neue Volker Kriegel Gruppe: Spectrum

Volker Kriegel hat vor kurzem unter dem Namen Spectrum eine neue Gruppe aufgestellt, zu der Eberhard Weber, Baß, Rainer Brüningshaus, Elektro-Piano und Orgel, und Joe Nay,

Schlagzeug, gehören. Hin und wieder soll das Quartett noch durch einen Bläser verstärkt werden. Die Konzeption der neuen Gruppe bezeichnet Kriegel als eine Weiterführung von der Musik, die er auf dem Doppelalbum „Missing link“ vorlegte. Anfang März hat Kriegel für MPS/BASF mit John Taylor, John Marshall, Stan Sultzman, Eberhard Weber, Cees See und Zbigniew Seyfert eine Platte gemacht. Eine weitere soll in Kürze mit der neuen Gruppe folgen. Im Mai wird Spectrum voraussichtlich auf eine Nordafrika-Tournee gehen, die vom Goethe-Institut organisiert wird. Spectrum ist für Clubgastspiele und Konzerte zu buchen über: Concert Büro Claus Schreiner, 3550 Marburg/Lahn, Aulgasse 4, Tel. (06421) 26838.

DSC mit Teddy Wilson erneut auf Tournee

Aufgrund der außerordentlich erfolgreichen letztjährigen Herbsttournee der Dutch Swing College Band mit dem amerikanischen Pianisten Teddy Wilson führt die Konzertdirektion Gerd Mayer in Bad Honnef im März und April eine zweite derartige Gastspielreise mit Wilson und der DSC durch. Vom 6.-18. März stehen Termine in Holland, vom 19.—23. März in Skandinavien auf dem Tourneeplan. In folgenden deutschen Städten gastieren Wilson und die DSC: 24. 3. Bonn, Beethovenhalle, 25. Reutlingen, Liszt-halle, 26. Würzburg, Huttensäle, 27. Heilbronn, Harmonie, 28. Augsburg, Kongreßhalle, 29. Mannheim, Rosengarten, 30. Dorsten, Aula der Realschule, 31. 3. Bottrop, 1. 4. Lünen und 2. 4. Bochum, Ruhlandhalle. Am 3. April wird Teddy Wilson wieder in die USA zurückfliegen. Während der letzten Tournee wurde eine Schallplatte aufgenommen, die bereits im März bei den Konzerten angeboten wird. Die Dutch Swing College Band, die seit Jahren ihre Platten in eigener Regie herausgab, hat jetzt eine Plattenfirma gefunden, die ihre Produktionen in Deutschland veröffentlicht: Intercord in Stuttgart.

Edgar Sampson f

Am 16. Januar starb der Arrangeur, Komponist, Saxophonist, Klarinetist und Geiger Edgar Sampson im Alter von 65 Jahren in seinem Heim in Englewood, New Jersey. Sampson arbeitete in den Orchestern von Duke Ellington, Fletcher Henderson und Chick Webb. Während seiner Tätigkeit für Webb schrieb er einige Stücke, die

zu absoluten Hits der Swing-Zeit wurden: etwa „Blue Lou“, „Stompin' at the Savoy“ und „Don't be that way“. Sie wurden dann durch das Benny Goodman Orchester besonders populär. Eine Zeitlang konzentrierte sich Sampson ganz aufs Arrangieren und spielte dann erst Ende der 40er, Anfang der 50er Jahre wieder Tenorsaxophon in lateinamerikanischen Bands wie denen von Tito Puente oder T. Rodriguez.

Wieder Globe Unity Orchestra

Wie schon gemeldet, tritt Ende März das Globe Unity Orchestra wieder einmal für eine kurze Gastspielreise zusammen. Es formiert sich am 21. März in Wuppertal, wo es bis zum 24. jeweils von 15.00-17.30 und 19.00-21.00 Uhr im von-der-Heydt-Museum bei öffentlichen Proben zu hören ist. Am 25.

folgt um 20.00 Uhr in der Stadthalle in Wuppertal das Abschlußkonzert des Wuppertal Free Jazz Workshop mit dem Globe Unity Orchestra, das auf Band mitgeschnitten und später als Platte veröffentlicht werden soll. Am 30. und 31.3. gastiert das Orchester dann in Berlin, Akademie der Künste, am 1.4. in Köln, WDR, und am 4. 4. in Stuttgart beim Treffpunkt Jazz des SDR. Stücke für dieses neue Globe Unity Orchestra schrieben Manfred Schoof, Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach, Misja Mengelberg und Peter Kowald. Die Besetzung sieht wie folgt aus: Kenny Wheeler, Manfred Schoof, Trompeten, Paul Rutherford, Günter Christmann und Albert Mangelsdorff, Posaune, Evan Parker, Peter Bennink, Gerd Dudek, Michel Pilz, Peter Brötzmann, Saxophone, Peter Kowald, Tuba, Alexander von Schlippenbach, Klavier, Buschi Niebergall, Baß, und Paul Lovens, Schlagzeug. In die Leitung des Orchesters und des Workshops teilen sich von Schlippenbach und Kowald.

Jazz-, Blues- und Soul- Sommerkurs Remscheid

Vom 9.-22. Juli 1973 findet in der Akademie Remscheid wieder ein Sommerkurs statt, bei dem wie immer international bekannte Musiker Amateuren Jazz, Blues und Soul spielen lehren. Dieser Kursus ist der einzige dieser Art in Deutschland. Zum Lehrprogramm gehören neben Harmonielehre und Arrangement Improvisationsübungen, Unterweisung in einzelnen Instrumenten sowie Ensemble-spiel. Anmeldungen sind zu richten an

die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung, 563 Remscheid 1, Küppelstein 34, Telefon 4 46 70.

Der Südwestfunk führt seit Beginn dieses Jahres wieder regelmäßig Jazzkonzerte, die sogenannten **SWF-Jazz-Sessions**, durch. Im Januar wirkten bei der SWF-Jazz-Session in Freiburg die Chris McGregor's Brotherhood of Breath sowie ein Quartett um den holländischen Pianisten Jasper van't Hoff mit, zu dem der Gitarrist Philippe Catherine und der Schlagzeuger Han Bennink gehörten. In der zweiten Junihälfte wird Jeremy Steig in einer SWF-Jazz-Session in Offenburg auftreten, dann folgen Anfang Juli im Innenhof des Schlosses in Tübingen zwei Open-Air-Veranstaltungen mit der Gruppe Soft Machine und den Ensembles, die daraus hervorgegangen sind. In Mainz wird dann später das Schlußkonzert des Baden-Baden New Jazz Treffens 1973 stattfinden.

Die Diskographien **Jazz Records 1942-1967**, die von Jörgen Grunnet Jepsen zusammengestellt wurden, werden augenblicklich von ca. 30 Diskographen in aller Welt überarbeitet und auf den neuesten Stand gebracht. Weitere Diskographie-Spezialisten sind erforderlich. Sie sollen mit Erik Raben, Listedvej 64, 2770 Kastrup, Dänemark, Kontakt aufnehmen und gleich angeben, auf welchem diskographischen Gebiet ihr Spezialinteresse liegt und welche Teile der Jazz Records Diskographien sie überarbeiten könnten.

Versicherungsfragen gehören zu den von der im Januar gegründeten UNION DEUTSCHER JAZZMUSIKER zu lösenden Problemen. Um Versorgungslücken bei Krankheit, Berufs- und Erwerbsunfähigkeit und im Alter haben sich die meisten Musiker bisher zu wenig gekümmert. Um ein zu erarbeitendes Papier nicht in Theorie ertrinken zu lassen, sollen einige konkrete Beispiele herangezogen werden.

Darum werden Musiker, die bereits Beiträge zur Arbeiterrenten- oder Angestelltenversicherung geleistet haben, gebeten, Fotokopien ihrer Aufrechnungs- oder Klebekarten zur Verfügung zu stellen. Wer hier helfen will, erhält gleichzeitig kostenlos eine Rentenberechnung, die Ergebnisse werden ohne Namensnennung veröffentlicht. Bitte die Unterlagen an folgende Adresse: Werner Panke, 4600 DO-Schüren, Gugelweg 6.

Paul Barnes, 72jähriger Klarinetist und Altsaxophonist aus New Orleans, der u. a. mit Papa Celestin, Jelly Roll Morton und King Oliver spielte, gastiert im März in folgenden Städten: 28. 3. Bonn, Universität, zusammen mit Trevor Richards New Orleans Band, 29. Hamburg, Remter, 30. Hamburg, Malersaal, zusammen mit den Jazz Lips, 31. 3. Itzehoe, La Mancha, 1. 4. Kiel, Tamen-T, zusammen mit der Revival Jazzband.

Die **Barrelhouse Jazzband mit Angi Domdey** gastiert am 17. März im South Border Club in Bad Honnef und nimmt vom 21.-23. März an einer Sea-Shuffle nach Kopenhagen teil. Am 1. April wirkt sie bei einem Konzert in Pforzheim mit, bei dem auch die Free Jazz Gruppe des Trompeters Michael Seil auftritt. Hierbei werden beide Frankfurter Formationen auch zusammen spielen. Ihr 20jähriges Jubiläum kann die erfolgreiche Jazz Band am 8. April in Frankfurt feiern.

Eubie Blake wirkte kürzlich bei einem Fernsehprogramm in Kalifornien mit, das unter dem Titel „The tonight show“ ausgestrahlt wurde. Blake, der sich immer wieder weigert, zu fliegen, kam nach einer dreieinhalb-tägigen Zugreise aus New York ziemlich erschöpft in Kalifornien an, begeisterte aber die Zuhörer im Marymount Loyala College, wo er in Leonard Feathers Reihe „History of Jazz“ für Ragtime-Darbietungen sorgte.

Wolfgang Dauner formierte seine Gruppe „Etcetera“ neu. Er verpflichtete hierfür den Geiger Nipso Brantner, den Posaunisten, Flötisten und Geiger Jürgen Schmidt-Oehm, den Bassisten Mattias Thurow und den Schlagzeuger Fred Braceful. Dauner wird mit der neuen Etcetera auf Tournee gehen sowie eine weitere Platte für MPS aufnehmen.

Duo heißt eine neue Gruppe, die aus Pierre Rudolph, Flöte, und Rolf Rosbigalle, Vibraphon, besteht. Rosbigalle sagt über die Konzeption des Duos: „Es spielt eine Musik der freien Improvisation, getragen von Intuition und Harmonie.“ Neben eigenen Themen werden Stücke von Carla Bley, Joachim Kühn und Karl Berger gespielt. Zu buchen ist Duo über Rolf Rosbigalle, 23 Kiel, von-der-Horst-Straße 6, Tel. 4 36 60.

Don Ellis hat seinen Plattenvertrag mit der Firma Columbia jetzt nach 5 Jahren gelöst. In Zukunft wird seine Big Band für MPS aufnehmen.

Gil Evans und George Russell gaben am 25. Januar in Södertälje ein

Konzert für Sveriges Radio, bei dem sie eigene Kompositionen und Arrangements mit der Radio Jazz Gruppe und einer Reihe von Solisten vorführten. U. a. wirkten mit: Jan Garbarek und Billy Harper, Tenorsaxophon, Webster Lewis, Orgel, Howard Johnson, Tuba, Red Mitchell, Baß, Jon Christensen, Schlagzeug, sowie Arne Domnerus, Altsaxophon, Bertil Lövgren und Bosse Broberg, Trompete, Rune Gustafsson, Gitarre, Bengt Hallberg und Bobo Stenson, Piano. Von diesem Konzert soll später eine Platte erscheinen.

Mike Gibbs schrieb neue Stücke, darunter die Komposition „In the public interest“, für ein 28 Mann starkes Orchester, das aus Studenten des Berklee College of Music bestand und diese Musik am 1. März in der New England Life Hall in Boston uraufführte. Gibbs, der aus Rhodesien stammt und heute als Englands führender Arrangeur und Komponist gilt, ist ehemaliger Schüler des Berklee College of Music, und seit dieser Zeit verbindet ihn eine enge Freundschaft mit Gary Burton, für den er im Lauf der Jahre immer wieder Stücke schrieb und der auch bei dem Konzert in Boston als Gastsolist mitwirkte.

Dieter Glawischig, Leiter des Jazzinstituts in Graz und Bandleader eines

Quintetts mit dem Schlagzeuger Manfred Josel, schreibt für den NDR drei Big-Band-Arrangements, bei denen neben ihm noch Herb Geller, Tone Jansa, Wolfgang Schlüter und Tony Inzalaco als Solisten mitwirken.

Bobby Hackett ist jetzt auch dazu übergegangen, seine Musik auf einem eigenen Plattenlabel vorzulegen, nachdem er von den großen Plattenfirmen immer wieder enttäuscht wurde. Mit dem Pianisten Dave McKenna hat er in Quartettbesetzung in dem Lokal „Jack Hackett's Lakeside“ in Topsfield, Massachusetts, eine Platte aufgenommen, die er auf Hyannisport 1001 jetzt herausbrachte. Erhältlich ist das Album durch den Postversand zum Preis von Dollar 4,40 direkt von der Hyannisport Record Company, Box 337, Hyannisport, Mass., 02647, USA. Damit gehört Hackett zu der immer größer werdenden Zahl amerikanischer Musiker, die ihre Platten selbst produzieren und vertreiben. Es sind u. a. Stan Kenton mit Creative World, Lionel Hampton mit Glad-Hamp, George Shearing mit Sheba Records, Anita O'Day mit O'Day Records, Marian McPartland mit Halcyon, Clark Terry mit Etoile und Mike Mantler und Carla Bley mit JCOA.

Alfred Harth, Free-Jazz-Saxophonist und Klarinetist aus Frankfurt, hat jetzt

ALFRED HARTH QUARTETT mit v. l. n. r. Sven Ake Johansson, Harth, Nicole Van den Plas und Jean Van den Plas



ein Quartett aufgestellt, in dem Nicole Van den Plas Klavier, Jean Van den Plas Baß und Sven Ake Johansson Schlagzeug spielen. Über die Konzeption der Gruppe sagt Harth: „In unserer Musik, deren wichtigstes Formmittel Kontinuität ist, sollen — mitunter durch Benutzung seltsamer Instrumente - im durchweg improvisatorischen, organischen Wechsel der Ausdrucksweisen dynamische Schwingungen entstehen.“ Zu buchen ist das Quartett über Alfred Harth, 6 Frankfurt, Freiligrathstr. 36, Tel. 441477.

Peter Herbolzheimer hat mit seiner Rhythm Combination & Brass in Köln eine neue Platte für MPS/BASF aufgenommen, die im Mai erscheinen wird. Im Sommer wird sich die Band erneut formieren und u. a. bei Festivals in Holland und Belgien auftreten.

Interaction, Free-Jazz-Gruppe aus dem Frankfurter Raum, gastiert in nächster Zeit in folgenden Städten: 20.3. Frankfurt, Sinkkasten, 21/22. 3. München, domicile, 23. 3. Hof, 24. 3. Nürnberg, Jazz Studio, 25. 3. Würzburg, Omnibus, 31. 3. Moers, 12. 4. Laupheim, 13. 4. Ulm, Sauschdall, 14. 4. Pforzheim. Ende Mai plant Interaction eine Tournee durch den norddeutschen Raum. Zu buchen ist die Gruppe über Dieter Scherf, 62 Wiesbaden, Sonnenberger Straße 33, Tel. 56 29 40.

Erich Kleinschuster, Jazzposaunist und Produktionsleiter für U-Musik am Österreichischen Rundfunk, produzierte kürzlich eine Platte der ORF Big Band, die stark jazzorientiert ist und Kompositionen von Fritz Pauer, Hans Salomon, Jimmy Heath und Kleinschuster enthält. Das Kleinschuster Sextett, das zusammen mit Hans Kollers Free Sound im österreichischen Jazz-Poll den ersten Platz belegte, nimmt jeden Monat eine Live-Produktion im Wiener Amerikahaus für den ORF auf.

Kollektiv, Jazz-Rock-Gruppe aus Krefeld, gastiert in nächster Zeit in folgenden Städten: 17. März Neumünster, Jugendzentrum, 18. Hamburg, Onkel Pö's Carnegie Hall, 29. Kempen, Volkshochschule, Josefshalle, 30. Mettmann, Jugendzentrum, 31. Würzburg, Omnibus, und 7. April Frankfurt, Sinkkasten. Das Quartett, das aus Klaus Dapper, Flöten und Saxophone, Jürgen Havix, Gitarre, Waldemar Karpenkiel, Schlagzeug, und Jürgen Karpenkiel, Baß, besteht, machte vom 12. bis 16. März in Hamburg Schallplattenaufnahmen. Zu buchen ist Kollektiv über Jürgen Karpenkiel, 415 Krefeld, Vennfelderstraße 9, Tel. 3 92 39.

Peter Kowald gastiert am 15. März zusammen mit Irene Schweizer und Allen Blairman in der Mailänder Scala, wo außerdem noch die Brotherhood of Breath auftritt. Am 8. April fährt Kowald gemeinsam mit Peter Brötzmann nach Finnland, wo sie bei einer vom Goethe-Institut organisierten Reise zusammen mit dem finnischen Flötisten und Tenorsaxophonisten Juhani Aaltonen und dem Schlagzeuger Edward Vesala verschiedene Gastspiele geben und auch bei Rundfunk und Fernsehen auftreten. Am 22. April spielt Kowald mit seinem Quintett auf einem kleinen Festival in Brügge, zu dem noch das Alexander von Schlippenbach Trio mit Evan Parker und Paul Lovens, Hans Reichel, das Schönenberg-Christmann Duo und Misja Mengelberg verpflichtet wurden.

Hans Koller's Free Sound mit Koller, Sopran- und Tenorsaxophon und Altklarinette, Albert Mair, Elektro-Piano, Adelhard Roidinger, Baß, und Makaya Ntshoko, Schlagzeug, tritt im April in folgenden Städten auf: 6.4. Dortmund, Kunstmuseum, 7. Duisburg, Studio 41, 8. Rheinhausen, VHS, 10. bis 11. Kopenhagen, Cafe Montmartre, 12. Bremen, Lila Eule, 13. Hamburg, Jazzhouse, 14. Hamburg, Fabrik, 17. bis 19. Stuttgart, At-Musikpodium, und 21.—22. München, domicile. Kontaktadressen für Kollers Free Sound sind: Joe Hinsehe, 41 Duisburg, Hansastr. 46, und C. H. Meyer, 6 Frankfurt, Rudolf-Hilferding-Str. 32, Tel. 575302.

Rolf Kühn wird in den nächsten Monaten über 20000 km zurücklegen: Im März steht eine ausgedehnte USA-Reise auf dem Programm und am 10. Mai beginnt eine Gwöchige Tournee durch Rußland.

Albert Mangelsdorff beginnt am 6. April eine Südamerika-Konzertreise, die das Goethe-Institut unterstützt. Mit seinem Quintett wird er bis zum 16. Mai insgesamt bei 25 Veranstaltungen spielen. Unter dem Titel „South of the border“ wird das Quintett für MPS eine Schallplatte produzieren.

Murray McEachern, der einst als Mitglied der Orchester von Benny Goodman und Glen Gray bekannt wurde, auch mit Ellington spielte, hat eine Gruppe aufgestellt, die „Disciples of Duke“ heißt und in Donte's in Los Angeles auftreten wird. In der Formation des Posaunisten und Altsaxophonisten werden Cat Anderson oder Bill Berry, Trompete, Britt Woodman, Posaune, und Louie Bellson, Schlagzeug, spielen.

Charles Mingus hat seinen Plattenvertrag mit Columbia gelöst, jedoch soll noch eine Platte herauskommen,

die Mingus u.a. mit Gene Ammons machte. Mingus ist jetzt wieder bei Atlantic, wo in Kürze ein Doppelalbum unter dem Titel „The art of Charles Mingus“ erscheinen wird.

Harald Neuwirth, ehemaliger Pianist des Kleinschuster Sextetts, gibt im März mit seiner Avantgarde Jazz Gruppe „Consort“ ein Konzert im Wiener Amerikahaus, das vom ORF mitgeschnitten wird.

Oscar Peterson hat in einer vierstündigen Session in Villingen eine Platte produziert, die unter dem Titel „Reunion Blues“ bei MPS erscheinen wird. Zu einer Wiedervereinigung kam es bei der Plattensitzung, als neben Peterson noch Milt Jackson, Ray Brown und Louis Hayes ins Studio kamen.

Dave Pike ist vor einiger Zeit wieder in die USA zurückgekehrt, wo er jetzt in Los Angeles eine neue Gruppe aufgestellt hat. Die letzte Platte des inzwischen aufgelösten Pike Sets erschien bei MPS unter dem Titel „Salomoa“. Sie wurde während der Südamerikareise des Sets aufgenommen.

Hans Reichel wird zusammen mit dem Duo Christmann-Schönenberg im Mai eine längere, gemeinsame Tournee durch Süddeutschland, die Schweiz und Österreich unternehmen. Geplant sind Gastspiele in Clubs, Schulen und anderen kulturellen Institutionen. Es können für Mai noch einige Termine belegt werden. Zu buchen ist der Solo-Gitarrist sowie das Posauen-Schlagzeug-Duo über Detlef Schönenberg, 56 Wuppertal 1, Treppenstr. 8, Tel. 307208.

Summit ist der Name eines neuen Quintetts, das aus Dusko Goykovich, Trompete, den ehemaligen Mingus-Musikern Bobby Jones, Tenorsaxophon und Klarinette, und Horace Parlan, Klavier, dem Bassisten Günter Lenz und dem Schlagzeuger Tony Inzalaco besteht. Summit kann gebucht werden über ENJA Records, 8 München 19, Nymphenburger Str. 209, Tel. 16 17 77 oder 16 34 53.

György Szabados möchte mit seinem Quintett gerne einmal nach Deutschland kommen. Die ungarische Gruppe, zu der der Saxophonist Mihaly Raduly gehört, der in Montreux beim Jazz Festival den Solistenpreis gewann, stellte sich bereits beim Internationalen Jazz Festival in San Sebastian in Spanien vor, wo es mit dem ersten Preis in der Free-Jazz-Kategorie ausgezeichnet wurde. Mit der Gruppe kann Kontakt aufgenommen werden über György Szabados, Budapest, 1023, II. Borbolya u. 6.

Die große Synthese — zum neuen Jazz der 70er

Der amerikanische Verlag Hill & Co. Publishing Co., New York, hat Joachim E. Berendt beauftragt, sein „Jazzbuch“ neu zu bearbeiten. Aus der Bearbeitung ist ein weitgehend neues Buch geworden — mit acht zusätzlichen Kapiteln, 150 neu aufgenommenen Musikern und Gruppen und einer umfassenden Discographie, die Achim Hebgen bearbeitet hat. Mit freundlicher Genehmigung von Autor und Verlag veröffentlichen wir als Vorabdruck das Kapitel „197G“ aus dem neuen Buch, das im Herbst auch in Deutschland (in der Fischer-Bücherei) unter dem Titel „Von Rag bis Rock - Das Jazzbuch“ erscheinen wird. Auch eine brasilianische und japanische Ausgabe ist bereits vorgesehen.

Wie meist in der Jazzgeschichte zu Anfang einer Dekade, hat sich auch Anfang der 70er Jahre ein neuer Stil zu entwickeln begonnen. Dieser neue Stil bedeutet keine Revolution — wie etwa der Bebop. Oder wie Anfang der 60er Jahre der Free Jazz. Der neue Stil der 70er Jahre entwickelt sich so organisch aus dem vorhergehenden wie etwa der Cool Jazz aus dem Bebop. Oder wie der Chikago-Stil aus dem New Orleans Jazz. Und in deren Verhältnis befindet er sich zu seinem Vorläufer: Er ist ein „kühler“ Stil. Wie der Cool Jazz eine „Abkühlung“ der Aufregtheit des Bebop brachte, wie sich im Chikago-Stil ein „klassisches“ — genauer: klassizistisches — Verhältnis zum New Orleans Jazz zeigt, so ist der Neue Jazz der 70er Jahre eine „Abkühlung“ des Free Jazz — zu einem großen und souveränen klassizistischen Verfügen über nahezu alles, was vorher gewesen ist.

Die Entwicklung zu diesem neuen Stil ergab sich so zwangsläufig, so — im Grunde genommen — „stillschweigend“, daß sich die Mehrheit des Jazz-Publikums Anfang der 70er Jahre noch gar nicht darüber im klaren war, daß wir am Beginn einer neuen Stilepoche stehen. Und doch: Die Musik dieser 70er Jahre ist anders als das, was in den 60er Jahren im Jazz gespielt wurde. Sie entsteht in einem Zueinander von Free Jazz, überlieferter Tonalität und Struktur, traditionel-

len Jazzelementen, moderner europäischer Konzertmusik, Elementen exotischer Musikkulturen — vor allem der indischen —, der europäischen Romantik, des Blues und des Rock. „Es ist nicht mehr nur einfach Freies Spielen, es ist jetzt alles zusammen“, sagt der Klarinettist Perry Robinson. In diesem Zusammenhang freilich — und das ist das grundlegend Neue — wird das Kategorische all dieser Elemente aufgelöst. Die Elemente bestehen nicht mehr — wie bei früheren Atnalationen — spürbar weiter; sie verlieren ihren exemplarischen Charakter, sind nur noch Musik. In diesem Sinne ist es höchst positiv zu beurteilen, daß der neue Stil keinen Namen hat — oder jedenfalls noch keinen Namen (gelegentlich wird die Bezeichnung „Electric Jazz“ gebraucht). Namen kategorisieren, und genau das sollte in der neuen Musik vermieden werden — sowohl wegen der musikalischen wie wegen der außermusikalischen Implikationen des Kategorischen. Kants „Kategorischer Imperativ“ ist ein Pleonasmus. Vom Kategorischen ist die Befehlsform nun einmal nicht zu trennen. Beides, der Imperativ und der Imperialismus, kommt von *imperare* = herrschen.

Die Feststellung so mancher Kritiker, daß dieser oder jener zeitgenössische Musiker, der etwa Elemente der indischen Musik oder des Blues verwende, im Grunde doch gar nichts

von indischer Musik oder Blues verstehe, beweist nur, daß der betreffende Kritiker noch nicht realisiert hat, was heute in der Musik geschieht. Ähnlich uninformiert zeigen sich Kritiker, die noch 1972 — als handle es sich dabei um aktuelle Aussagen zum augenblicklichen Stand des Jazz — vom Tod dieser Musik sprechen. Das Positivum liegt eben darin, daß das Freie Spiel so stark war, daß es über seinen eigenen Bereich hinaus einen weiteren Stil zeugen konnte.

Fast alle der oben erwähnten Elemente verstehen sich inzwischen auch für den nur gelegentlichen Jazz-Hörer von selbst. Nur zwei Punkte müssen erläutert werden. Das eine ist das, was wir die Melodisierung und Strukturalisierung der Freiheit nennen. Das andere ist der Rock.

Die beteiligten Musiker haben es von Anfang an gewußt und darauf hingewiesen, aber Anfang der 70er Jahre können auch Außenstehende erkennen, daß die Freiheit des Free Jazz nicht einfach Willkür und Chaos bedeutete. Die Frage, wozu man sich denn da freigespielt habe, wird heute beantwortet. Wir begreifen, daß die Freiheit des Free Jazz notwendig war — nicht, damit jeder machen konnte, was er wollte, sondern um in Freiheit über das verfügen zu können, von dessen zwanghafter Automatik man sich befreit hatte.



LEON THOMAS

Foto: Karl-Heinz Klüter

Nehmen wir die Harmonik als Beispiel: Indem die Jazzmusiker tonal zu spielen lernten, haben sie sich nicht von jeglicher Harmonik befreit; sie befreiten sich lediglich vom Zwanghaften, maschinenhaft Funktionierenden der konventionellen Harmonielehre, die, wenn einmal ein gewisses harmonisches Schema etabliert war, harmonische Progressionen weitgehend determinierte. Indem die Free-Jazz-Musiker das „Autoritäre“, den maschinellen Kreislauf des harmonischen Prozesses zerbrochen haben, sind sie nun um so freier, über ästhetisch „schön“ klingende Harmonien verfügen zu können.

Ähnlich ist es in rhythmischer Hinsicht: Nicht deshalb — so wird heute deutlich — wurde das gleichmäßige Metrum des herkömmlichen Jazz aufgelöst, weil man es ein für allemal zerstören wollte; so schien es nur den Fanatikern der ersten Stunde des Free Jazz. Es wurde aufgelöst, weil man die Frage nach der Automatik und Selbstverständlichkeit eines durchgehenden „beats“ gestellt hatte. In der Tat war ein gleichmäßig durchgeschlagenes Metrum während 60 Jahren Jazzgeschichte so selbstverständlich geworden, daß persönliche künstlerische Entscheidungen über diesen Punkt unmöglich geworden waren. Seit der ersten Hälfte der 60er Jahre ist auch in rhythmischer Hinsicht nichts mehr selbstverständlich. Und folglich kann man nun um so freier und souveräner

über alle Arten von Rhythmen und Metren verfügen — die durchgehenden ebenso wie die nichtdurchgehenden.

Der Free Jazz war ein Befreiungsprozeß. Jetzt erst ist der Jazzmusiker wirklich frei. Er ist frei auch zu dem, was in den Jahren des Free Jazz bei vielen schöpferischen Musikern streng verpönt war: zu Terzen und Dreiklängen, zu funktionalen harmonischen Abläufen, zu Walzern, Songs und vierschlägigen Metren, zu überblickbaren Formen und Strukturen, zu romantischem Schönklang.

In den Liner-Notes zu einer Platte der deutsch-holländischen Gruppe Association P.C., die die neue Freiheit beispielhaft repräsentiert, schreibt Achim Hebgen: „Nachdem der Begriff ‚Free‘ in den 60er Jahren vornehmlich Jenseits von Tonalität, Melodik und Metrum‘ bedeutete, also doch wieder kategorisierte, bringt die Musik der meisten wesentlichen Gruppen der 70er Jahre eine ganz neue Qualität musikalischer Freiheit: ‚Free‘ ist kein Lippenbekenntnis mehr, es meint wirklich souveränes Verfügen über alle musikalischen Bereiche. Kein Nebeneinander von Stilen, kein Hin und Her zwischen den Kategorien: Stile und Kategorien werden selber zu Ausdrucksmaterial.“

Der Jazz der 70er Jahre melodisiert und strukturalisiert die Freiheit des Jazz der 60er Jahre.

Zu Beginn dieses Kapitels haben wir diese Entwicklung verglichen mit dem, was in den 40er Jahren auf dem Weg vom Bebop über den Cool Jazz zum Westcoast Jazz geschah. Auch damals wurde eine Musik, die auf die Masse ihres Publikums chaotisch wirkte, gebändigt und strukturalisiert. Aber: Es gibt einen Unterschied im Motiv, das zu Bändigung und Strukturalisierung führte. Anfang der 50er Jahre war das Motiv Furcht: „Die Musik wird immer komplizierter — wohin führt das alles?“, „So kann es nicht weitergehen!“, „Wir zerstören die Musik, niemand kann uns mehr verstehen.“ Oder einfach: „Auch Musiker müssen essen.“ Das waren die Motive — bewußt oder unbewußt, oft genug in einer Mischung aus beidem -, die den befreienden Aufbruch des Bebop in schulmeisterlichem Drill, in muffigem Kontrapunkt und in der selbstgefälligen Professionalität des kalifornischen Westcoast Jazz und seines New Yorker Gegenstückes verebben ließen.

Heute gibt es nichts davon. Bändigung, Melodisierung und Strukturalisierung finden nicht aus Furcht vor einer musikalischen Konsequenz statt, die an die Grenze der musikalischen Verständlichkeit führt und die den Musikern die Felle fortschwimmen ließ. Diesmal ist man den Weg, den Charlie Parker aufgezeigt hat, wirklich zu Ende gegangen — mit allen Konsequenzen. Die ihn gegangen sind, hatten eher zu wenig als zu viel Furcht. Sie haben die Abgründe einer entfesselten Atonalität konsequenter ausgelotet, als irgend jemand dies in der modernen Konzertmusik getan hätte — wo es ja immer noch die Strohhalme der „Reihe“, der „Serie“, der „Struktur“, der allenfalls zur Hintertür hereingelassenen „Aleatorik“ gab. Wer aus diesen Abgründen emporsteigt, hat keine Furcht. Er besitzt Weisheit und Reife. Auf die Freiheit, die er gewonnen hat, wird er nie mehr verzichten. Aber er hat gelernt, wie weit und wozu er frei ist und daß Freiheit ohne ein dazugehöriges „Wozu“ die nicht zu Ende gedachte, mißverständene Freiheit gängiger Emanzipationsbewegungen — in Politik, Gesellschaft, Kunst — ist.

Das eben ist das Neue an Melodik und Struktur im Jazz der 70er Jahre: Die Freiheit des Free Jazz bleibt hörbar in ihnen.

Musiker wie Herbie Hancock, Keith Jarrett, Chick Corea, Pharoah Sanders, Leon Thomas, Wayne Shorter, Joe Zawinul, Joe Henderson, McCoy Tyner, Gary Bartz, Alice Coltrane und viele andere sind beispielhaft für diese Entwicklung. Fortsetzung folgt

Musik als gemein- schaftliches Erlebnis

Ein Gespräch über
Gunter Hampel und seine
Galaxie Dream Band

Die Schallplatte: The Music Of Gunter Hampel And His Galaxie Dream Band. BIRTH 001 (Verlag: 34 Göttingen, Ph.-Reis-Straße 10). Besetzung: Gunter Hampel bei, vib, fl, cbcl, Jeanne Lee voc, Perry Robinson cl, Mark Whitecage acl, fl, Allan Praskin äs, Toni Marcus v, David Eyges cello, Jack Gregg b, Holz-fl, John Shea b, Paul Bouillet g. Titel: „Folksong“, „Broadway“. Aufgenommen New York City, 2. 7.1972.

Bedingungen: 1. Vorstellen der Platte mit allen Angaben. 2. Einmaliges Abhören, um einer Konzertsituation nahezukommen, Notizen waren möglich. 3. Fünf Minuten Bedenkpause. 4. Alle Teilnehmer wurden zu ersten, kurzen Reaktionen veranlaßt, damit a) erste Eindrücke spontan gegeben werden und b) jeder Teilnehmer einmal zu Wort kommen konnte, was in einer Diskussion sonst nicht immer praktiziert wird. 5. Diskussion. 6. Je nach Wunsch nochmaliges Abhören der Platte.

Teilnehmer: Genannt werden aus verständlichen Gründen nur die Vornamen, dafür jedoch auch Alter und Beruf: Rainer, 21, Beamter; Walter, 38, Chemiker; Gabi, 17, Schülerin; Johannes, 19, Fachoberschüler; Joachim, 18, Farblithograph; Sigmar, 21, Chemiestudent; Barbara, 29, Lehrerin; Hans, 38, Musiker; Sabine, 22, Innenarchitekturstudentin; Harry, 22, Journalist; Charles, 38, Versicherungskaufmann.

Erste Reaktionen: Teures Malbuch

Rainer: Das einzig Bemerkenswerte an der Platte war für mich der Vorschlag, auf dem Cover die Vorderseite bunt auszumalen, während man Musik hört. Aber für 20 Mark ist das ein teures Malbuch.

Walter: Ich halte die Platte für ein Sammelsurium von Ungereimtheiten. Trotzdem würde ich sie mir kaufen.

Gabi: Ich fand die Platte nicht gut. Mir fiel auf, daß bei der Geigerin das konzertmäßige Spiel stark durchkam.

Johannes: Mit dem ersten Stück bin ich nicht zurechtgekommen. Zur zweiten Seite habe ich die Vermutung, daß Hampel einen geschichtlichen Bezug zum Broadway herstellen wollte.

Sigmar: Ich fand die Platte traurig, ein wenig erschreckend. Musik ohne Happy End.

Uli: Mir hat sie gut gefallen.

Barbara: Mir war sie zu monoton.

Hans: Eine bedauerliche Platte, weil sie sehr große Längen aufwies. Unterhaltend war eigentlich nur der Ostinato-Baß, der immer wieder auftauch-

te. Ich meine, daß Teile beider Stücke gegeneinander austauschbar wären.

Sabine: Der Anfang war gut, später war es nur ein Kauderwelsch aller möglichen Töne.

Harry: Mir gefiel das zweite Stück besser als das erste, weil da auch herkömmlichere Elemente anklangen, die dem Geist Ruhe vermittelten.

Charles: Stelle fest, daß überhaupt keine Elektronik verwandt wurde.

Diskussion: Strenge Barrieren

Johannes: Hans sprach von der Austauschbarkeit verschiedener Passagen. Wenn ich auch zugebe, daß das möglich sein kann, meine ich aber, daß es der Musik nicht bekommen würde.

Hans: Warum müssen die Stücke eigentlich so lang sein? Die haben dann nachher keinen Gehalt mehr. Und dann frage ich mich, warum man keine Instrumente erfindet, die von vornherein so klingen, wie man es von den Musikern hier gehört hat.

Uli: Dann kannst du auch fragen, warum erfindet man nicht Maschinen, die immer die gleichen Stücke spielen. Warum gibt es dann noch Musiker, die von Dirigenten eingepaukt bekommen, was sie zu spielen haben?

Gabi: Also was die da auf der Platte machen, das ist gar keine musikalische Leistung. Wie die da so auf den Flöten und den anderen Instrumenten rumfummeln und so, das ist doch keine Musik mehr.

Charles: Willst du bestimmen, wo Musik anfängt und aufhört? Das ist ja wohl sehr gefährlich. Und zur Länge der Stücke, Hans: Bei rein improvisierter Musik ist es nun mal so, daß ein gewisser Prozentsatz Ausschluß ist. Die Improvisation lebt von der Spontaneität, du Perfektionist, da kannst du wohl die kleinen Nachteile, wenn es welche für dich sind, in Kauf nehmen.

Hans: Warum konzentriert man sich denn dann nicht mehr? Für mich ist es beleidigend, wenn bei Unisonostellen, die von mehreren Musikern zusammen gespielt werden, die Einsätze nicht klappen. Das macht für mich eine Platte schlecht.

Uli: Meinst du etwa, die hätten sich vorher abgesprochen?

Hans: Also ganz bezuglos, ohne jede Verabredung geht's ja nun doch nicht.

Walter: Was ist denn eigentlich neu an der Platte. Vieles kennt man schon vom Konventionellen her, Anklänge an den Two Beat, an Bossa Nova und so, da wird an vielen Ecken schma-

Konzerte sind musikalische Gemeinschaftserlebnisse. Dabei entsteht jenes Fluidum, das für Künstler und Publikum Kommunikationsmedium ist, somit Hin- und Rückwirkungen erlaubt. Dagegen uermittelt die Schallplatte eher ein Einzelerlebnis — selbst in Gemeinschaft gehört, ruobei es prinzipiell keinen Unterschied macht, ob die Musik über Lautsprecher oder Kopfhörer ruiedergegeben roird; das technisch reproduzierte Kunst-roerk bleibt oon Reaktionen des Hörers unbeeindruckt. Auch der Musikkritiker ist beim Abfassen seiner Rezension Solist; ein anonymer Musikstudent sah darin die „autoritäre, diktatorische Macht des Kritikers“. Einen Versuch, erstens bei der Schallplatte nach Möglichkeit ein gemeinschaftliches Hörerlebnis roiederherzustellen und zweitens in einem Kollektiu eine Schallplatte zu besprechen, unternahm das Seminar „Jazz Aktuell“ der Volkshochschule Lünen, das von unserem Mitarbeiter Werner Panke geleitetroird.

rotzt. Dann ist da was, das ich Hampels New Orleans Memorial nennen würde, etwas später ist er auf den Spuren seltener Tiere — einmal ist da ein richtig natürlicher Kranichschwarm

UN: Sie hatten wenigstens schon eine Assoziation dabei, das ist doch schon was. Finde ich prima.

Walter: Und was nützt mir das? Was soll's denn nun sein? Wenn es noch Jazz sein soll, wenn dies noch Jazz ist, dann muß er sich doch wenigstens effektiv gegenüber anderen Musiken abgrenzen. Zwar soll es auch nicht so sein, daß man zwischen Klassik, Jazz und neuer Musik strenge Barrieren zieht, aber andererseits kann man auch nicht alles in einen Pott schmeißen, durchrühren und dann meinetwegen Free Jazz nennen. Irgendeine Abgrenzung sollten wir schon haben, sonst brauche ich nicht mehr Jazz zu hören.

Charles: Benannt ist diese Musik gar nicht!

Sigmar: Streckenweise hat es mich an neue Musik erinnert.

Walter: Dann kann ich auch in den Probenraum irgendwelcher seriöser Musiker gehen.

Charles: Suchen Sie mal die gleiche Anzahl seriöser Musiker aus, wie sie hier auf der Platte waren, und sagen Sie denen, sie sollen frei und spontan improvisieren. Sie werden ihr Wunder erleben: Die können das nicht! Bis jetzt nicht, denn bis jetzt können das nur Jazzler.

Walter: Erstmal glaube ich nicht, daß die Platte absolut live aufgenommen wurde, da saß bestimmt jemand hinter der Scheibe und hat gemischt. Und daß das nicht von seriösen Musikern gemacht werden kann, halte ich für ein Gerücht...

Charles: Oft genug bewiesen. Die versuchend zwar, aber das ist dann zum Weglaufen. Das müssen die erst noch lernen.

Walter: Bestimmt gibt es unter den Philharmonikern auch Spezialisten. Und im übrigen ist es mir wurscht, ob die improvisieren oder vom Blatt spielen.

Charles: Aber gerade das ist der entscheidende Unterschied.

Sigmar: Genau! Weil das ein eindeutig soziologischer Bezug in der Musik ist...

Walter: ... den man auch hineindeuten kann. Jede Musik ist so gut, wie ihr Kritiker sie macht.

Sigmar: So? Ich glaube aber eher, daß das vom ästhetischen Bewußtsein des Publikums abhängt, ob eine Musik durchkommt oder nicht. Und dies



GUNTER HAMPEL

Foto: Dietrich J. Noll

ist sicher keine Musik für größere Zuhörerkreise. Am Anfang des zweiten Stückes war eine melodiose Stelle, alle waren beieinander, dann ging einer nach dem anderen weg, versuchte, das abzubauen. In der seriösen Musik läuft sowas anders. Dieser Aufbau des Stückes hat bestimmt einen Sinn.

Walter: Kann man nicht auch irgendwelche mobilen Bilder dazuordnen?

Kein schöner Ton

Joachim: Ich glaube nicht, daß der Musiker unbedingt eine Interpretation seiner Musik haben will. Zumal Interpretation sowieso sehr vieldeutig und vielseitig sein kann. Man soll auch den Spaß daran nicht verlieren. Außerdem wäre es interessant, mal die Meinung des Musikers selber dazu zu hören. Es ist, meine ich, nicht unbedingt gesagt, daß mit der Musik ein Sinn vermittelt werden soll. Ich finde, das Schwierige an unserer Platte hier ist die grundsätzliche Frage, ob man Musik interpretieren soll oder nicht.

Hans: Wir fangen an, die Platte besser zu machen als sie ist.

Sigmar: Die Musiker denken doch wohl im Unterbewußtsein, während sie spielen, so ist es ja doch meistens, und die Interpretation versucht nun, dahinter zu kommen.

Joachim: Zunächst hat man bei der Musik auf der Platte, ich wenigstens, den Eindruck, daß überhaupt kein Zusammenhang besteht, daß jeder Musiker sich etwas hilflos vorkommt.

Hans: Klar, ein Musiker hängt sich an den anderen, wenn es an den Aufbau oder die Auflösung bestimmter Passagen geht. Das kann mal gut und mal schlecht gehen ...

Sigmar: Das nehme ich gerne hin. Dafür bleibt mir die Spontaneität erhalten ...

Hans: ... nur habe ich bei dieser Platte das Gefühl, daß alles schlecht gelaufen ist. Diese abbauenden Phasen, die fand ich schon gelungen. Wenn aber nachher nur noch mit Geräuschen operiert wird, stört mich das.

Charles: Was bezeichnest du als Geräusch?

Hans: Im Sinne der Klassik ist es eben kein schöner Ton. Ob ein Ton sauber ist, läßt sich physikalisch feststellen, ob er Obertöne hat oder nicht. Das hier klingt, als ob die Instrumente von Laien gespielt würden.

UM: Überlieferte Gewohnheiten!

Sigmar: Du willst doch wohl nicht physikalische Werte als Beweis für Schönheit nehmen?

Gabi: Ich sage einfach, es war ein Mißklang.

Walter: Ich fand dagegen einige Passagen schon fast kitschig schön.

Hans: Der Schluß war ein Abendrot, das länger dauerte als Djangos Tod.

Johannes: Mich hat befremdet, daß ein motorisches Element fehlte. Mir fehlte dadurch jeder Anhaltspunkt. Bei der Gruppe war ja auch kein Schlagzeug.

Sigmar: Mit Schlagzeug wäre dir wahrscheinlich auch nicht geholfen gewesen, denn das Schlagzeug hat heute ja eine veränderte Rolle.

Walter: Ich möchte mal zu sagen wagen, daß die Art und Weise, wie die Instrumente gespielt wurden, ein Rückfall in Atavismus sind. Wenn wir die Entwicklung eines Instrumentes sehen, wo einer mal angefangen hat, eine Flöte zu schnitzen, bis über Verbesserungen eine Klarinette daraus wurde, dann sind wir bei der hier gehörten Spielweise wieder in der Steinzeit.

Sigmar: Wenn das stimmt, daß die Klarinette als Klarinette vorprogrammiert ist, dann ist auch der Spieler, der sich daran hält, vorprogrammiert.

Johannes: Schönheit ist doch nur ein anerzogener Begriff. Dann können wir auch sagen, nur klassische Musik ist das Maß alles Schönen. Und dann können wir nämlich die Platte sowieso wegschmeißen. Ich hab zwar am Anfang gesagt, daß ich etwas zwiespältig war beim ersten Anhören. Aber daß ihr da hinten sie jetzt so verteufelt, das gefällt mir nicht.

Hans: Wir machen weiterhin die Platte besser als sie ist.

Sigmar: Wie hätte sie denn deiner Meinung nach sein müssen, um besser zu sein?

Hans: Vielleicht hätten die Musiker öfter zusammen spielen sollen. Und man hätte zur Auswahl mehr Bänder anhören müssen. Früher waren die Plattenseiten auf maximal drei Minuten beschränkt. Das war zwar ein technischer Nachteil, aber die Musiker hatten damit fertig zu werden, sie mußten etwas leisten. Es wurden mehrere Takes aufgenommen und nur der beste wurde veröffentlicht.

Musik ist Sprache

Charles: Muß man oder kann man überhaupt Musik wie diese rational erfassen?

Walter: Zumindest sollte man es versuchen.

Hans: Mit dieser Musik komme ich nur zurecht, wenn ich sie ganz unrationale höre.

Walter: Wie anders, als durch rationale Beurteilung soll man sonst zu einem Urteil kommen?

Johannes: Ob das möglich ist, überhaupt? Die jeweilige Stimmung des einzelnen Hörers spielt wohl auch eine große Rolle.

Joachim: Ich konnte sie nicht rational erfassen und glaube auch nicht, daß das möglich ist.

Sigmar: Beides sollte man versuchen, wenn auch hier vielleicht mehr emotional.

Walter: Irgendwo muß man die Musik doch schließlich einordnen, wenn man Vergleichsmöglichkeiten haben will. Das kann man nur mit Vernunft, nicht mit Gefühl. Ich werde mal versuchen, die Musik meinen Kindern vorzuspielen ...

Charles: ... die wahrscheinlich mehr mit ihr anzufangen wissen. Weil die rational noch nicht so eingeengt sind.

Joachim: Aber auch nicht mehr, wenn sie erstmal konventionellen Musikunterricht gekriegt haben.

Johannes: Wenn sie davon ausgehen, daß man einen gewissen Fundus haben muß, um Vergleiche anstellen zu können, dann kommen wir in die Versuchung, die Normen immer wiederfinden zu wollen.

Charles: Was meint ihr: kann man durch die Platte einen, wenn auch nur kleinen, Eindruck davon bekommen, was das für Leute sind, die die Musik gemacht haben?

Alle: Ja.

Johannes: Das kann man, wenn die Musik ehrlich ist, und davon kann man, glaube ich, hier ausgehen.

Barbara: Also mich interessiert mehr die Musik und nicht, was für ein Mensch der ist, der sie macht.

Charles: Musik kann zum großen Begriff der Sprache gerechnet werden. Mit Sprache will man etwas mitteilen. Wenn Musik ästhetisch organisierte Mitteilung ist, kann man ihr sicherlich entnehmen, was damit gesagt werden soll. Weniger natürlich bei Musik, die jemand autoritär notiert hat und die dann von anderen abgespielt wird — bei freier Musik aber bestimmt.

Sigmar: Das ist ja gerade die Intention der freien Musik. Und deshalb glaube ich auch, daß ein Mensch durch Musik sein Bewußtsein ändern oder erweitern kann.

Harry: Die Musik schwebt doch nicht in einem luftleeren Raum. Man wird von der Umwelt und von Informationen beeinflusst. Dazu gehört ganz selbstverständlich auch die Musik.

Musik als kommunikatives Teamwork

Ein Gespräch zwischen
Gunter Hampel und
Dietrich J. Noll

und führte bis zu einem Punkt, an dem es keine Vorbilder mehr gab. Auch wenn sie in zwanzig Jahren wieder Tradition ist, so reichert sie doch das Ältere mit neuem Gehalt an. Die Musiker müssen ihr Material erst entdecken, müssen lernen, in ihre Instrumente hineinzugehen. Ich glaube, ich habe Neues gefunden, das die Musiker in Bewegung setzen kann. Komponieren ist für mich mit einem Mannschaftsspiel auf einem Fußballfeld vergleichbar. Ich versuche meinem Orchester Impulse zu geben, die es den Musikern ermöglichen, bestimmte Zonen zu erreichen."

"Bei einem Fußballspiel gibt es bestimmte Regeln, die Spielern und Zuschauern bekannt sind — erst diese ermöglichen das gemeinsame Erlebnis und Vergnügen."

"Die Regeln finden sich in der Musikalität, so z. B. bei einem Blues auf der Geige. In der Musik kann auch jeder seine eigene Regel mitbringen. Das Publikum kann das Spiel verfolgen, weil Musik ein allgemeiner Zugang zur Seele ist."

"Wie ist es aber mit den entschiedenen Gegnern deiner Musik? Warum findet die Musik nicht in ihre Seele?"

"Bei den Gegnern meiner Musik stelle ich oft fest, daß sie einen begrenzten Informationsbereich haben: sie sind meist auf eine einzige Sache, z. B. auf Pop oder auch auf Klassik, festgelegt. Man will von seiner Unterhaltungsinsel nicht herunter. Und die Information fehlt ja auch tatsächlich, sie liegt meist in kommerziellen Händen — oder schärfer gesagt: die Sorge um unsere Seele liegt in kommerziellen Händen."

"Ist Unterhaltung etwas Schlimmes?"

"Natürlich nicht als eine Form intensiver Teilnahme. Doch wird heute durch die Unterhaltung oft das kreative Entdecken ausgeschaltet. Wir leben in einer merkwürdigen Zeit, voll gefährlicher musikalischer Begrenzungen. Meine Musik soll die Menschen auf ihren Inseln erreichen und ihr Interesse für andere Inseln erwecken."

"Dann könnte man sagen, schlechte Unterhaltung fördert den Egoismus, gute die Kommunikation?"

"Genau. Ich bin in der glücklichen Lage, einigen Menschen ein Mehr geben zu können — mit gutem Gewissen."

"Betrachtest du deine Musik eigentlich noch als Jazz oder Free Jazz?"

"Ich betrachte sie grundsätzlich als eine Musik aller Bereiche, sie ist aus dem Jazz schon ein Stück heraus."

"Wie gestaltet sich bei dir der Spielprozeß?"

"Jeder meiner Musiker muß gleichzeitig Mitkomponist sein. Ich habe die Fähigkeit zur Gestaltung von sieben bis neun verschiedenen Komponenten gleichzeitig. Manchmal werde ich gefragt: was denkst du, während du spielst? Beim Spielen denke ich in diesem Sinne nichts, weil mir der Ton zum Gedanken wird — auch den anderen — so nahe sind wir an unseren Instrumenten. Die Musik geht bis in die intimsten Bereiche. Ein amerikanischer Musiker hat einmal zu mir gesagt: Du hast es wirklich geschafft, mit deinen eigenen Händen zu spielen. Das trifft die Sache vielleicht am besten. Ich möchte nicht einfach nur nachmachen."

"Für diese Musik braucht man doch eigentlich auch einen neuen Menschen, der aus seiner Zeit heraus kann und doch in ihr bleibt."

"Ein New Yorker Kritiker meinte über unser Spiel: ‚Das ist das Bild einer neuen Gesellschaft.‘ Und tatsächlich kann der Staat von den Musikern viel lernen. Ich habe mit vielen Politikern gesprochen, aber man darf auch nicht vergessen, daß Verständigung nicht nur verbal möglich ist — vielmehr gerade musikalisch, wie mit meiner Galaxie Dream Band. Dadurch kann das Individuum frei werden, während ein unfreies Individuum auch ein unfreies Kollektiv bilden wird. Ich habe mit Kindern gearbeitet und konnte mit ihnen in vier bis fünf Tagen musikalisch korrespondieren. Bei ihnen sieht man den großen Unterschied zwischen Nachmachen und Machen besonders deutlich."

"Wie beurteilst du die derzeitige Musikentwicklung?"

"Ich kann den Leuten einen Rat geben: Es kommt nicht auf Gitarrenklänge mit teurer Elektronik an, sondern auf neues Hören. Die Vorstellung, daß Musik sich in harten Rockrhythmen erschöpfen muß, ist gleichzeitig ihr Tod. Pop ist in mancher Hinsicht genauso unzeitgemäß wie Ringelreihen und Trachtentanz, denn heute ist eine kommunikative Teambildung wichtig. Einige Amerikaner sehen mich als Europäer in Amerika in der Lage, den Europäern ein Stückchen eigene Kultur zurückzugeben, das von den Amerikanern weggenommen wurde. Das Niveau in Deutschland ist noch immer an vielen Stellen durch die Nachahmung amerikanischer Vorbilder bestimmt. Was meine eigene Musik anbelangt, so bin ich — obwohl nicht auf der Ebene absoluter Neuerung — jetzt einen Schritt über den Free Jazz hinaus."

"Gunter, du sagtest über deine Musik, sie bewege sich auf einem Feld, in dem Musik ein Teil der gesellschaftlichen Umstrukturierung ist. Wie steht es mit einer äußeren und inneren Anerkennung?"

"Für den einen ist sie alles — für den anderen natürlich noch ein unglaubliches Übel. Von den Kulturämtern wird sie öffentlich anerkannt und als kulturell wertvoll betrachtet. Sie gilt eigentlich als sogenannte E-Musik, nicht wie andere Jazzmusik als D-Musik. Allerdings ist finanziell trotzdem nichts drin."

"In jeder Musik besteht ein bestimmtes Verhältnis zwischen Altem und Neuem. Das Alte bereitet das Anhören des Neuen vor. An welches Publikum richtet sich deine Musik?"

"Ich habe die ganze Tradition durchlaufen — das fing beim Dixieland an

Jetztmusik

Kritische Betrachtung von Fritz Novotny

In einer Zeit, in der Konzertmusiker meist gelangweilt moderne Werke verschiedener Komponisten aufführen, sogar die verbohrtsten alten Jazz-Lind auch Tanzorchester-Musiker daran gehen, Elemente der freien Improvisation ins Repertoire aufzunehmen, etwa so wie man einen neuen Schlager einstudiert, um zeitgemäß zu erscheinen und im Geschäft zu bleiben, in einer Zeit, da selbst gute, moderne Jazzmusiker ihre Musik zum Beispiel im Samba-Rhythmus verkaufen, sollten die Leute erfahren, wie ein schöpferischer Musiker, dem Avantgarde nie ein Schlagwort, sondern stets ausschließlich seine Musik als Ausdruck tiefster Empfindung war und ist, so darüber denkt:

Der Zuhörende:

Wenn man beim offenen Fenster Platten hört, mischen sich auf wunderbare Art Vogelgezwitscher, Hundebeilen, Auto Geräusche, Straßenkehren, Passantengespräche, das Klingeln des Telefons oder der Wohnungstür, vielleicht auch noch ein Familiengespräch mit dem gerade spielenden Ensemble einer Schallplatte. Der Egoist will meist nur die Platte hören, vielleicht aber auch einen Hintergrund schaffen, der neben dem Alltagsgespräch ebenso vertraute Rhythmen und Melodien beinhalten soll. Hier wird unbewußt eine Realität akzeptiert, die man dann bei der spontanen Aufführung einer Improvisationsgruppe eventuell als entartete Musik bezeichnet. Zuhörende und späteres Publikum einer derartigen Improvisationsgruppe sollten auch speziell bei den sogenannten Free-Jazz-Gruppen die Unterschiedlichkeit der Interpreten erkennen lernen.

Der Musiker:

Beispiel 1: Der Tanzorchester- und Jazzmusiker, der diese Musik meist spielt und nicht macht, und der nicht rückständig wirken will, gibt sich selbst die Erlaubnis, ab einer gewissen Takte-Anzahl auf seinem Instrument zu quietschen, weil das jetzt gerade so modern ist.

Beispiel 2: Der innerliche Amateur (also nicht der Künstler, der zwischendurch einen Job annehmen muß, um seine Kunst und Familie zu erhalten), der seit Jahren auf seinem Instrument zum Beispiel die amerikanische Szene nachspielt und sich dann wundert, wenn es nicht so recht klappt.

Beispiel 3: Der vollakademische Musiker, der alle Stile meisterhaft interpretiert, und wenn dann am Notenblatt etwas für Improvisation freibleibt, sein Instrument im besten Fall für abgestandene Variationen verwendet.

Beispiel 4: Gewisse Jazz- und Rockmusiker, die sich äußerlich und innerlich jederzeit bereit erklären, sich dem momentan Gängigen unterzuordnen, um dann quasi als Selbstbefriedigung etwas bessere Musik, z. B. bei Jam-Sessions, zu produzieren.

Beispiel 5: Der schöpferische Folkloremusiker, der sich da beispielsweise aus Ziegeln ein Vibraphon baut oder eine Baumstammtrommel, ein Gerümpel-Perkussionsinstrument, sich seine Blasinstrumente formt und sich freut, wenn man damit nicht nur neu klingt, sondern auch ernsthaft eventuell mit anderen Komponisten oder Musikern mit diesem neuen Material arbeiten kann.

Aufruf an Zuhörende und Künstler:

Sprich mit Menschen, die für moderne Kunst im allgemeinen nichts übrig haben, und lerne ihre Probleme kennen, ohne sie nachher von Deiner Denkensart überzeugen zu wollen. Gehe in die Industrie und Werkstätten und höre Maschinen. Fahre mit den Fischern oder mache mit Bergsteigern eine Tour. Gehe nachts in den Wald und ängstige Dich nicht vor Geräuschen, sondern lerne sie unterscheiden. Du solltest auch Naturbesuche bei jedem Wetter machen. Wenn man dieses und ähnliches unternimmt, lernt man die Vielfalt von Melodien und Geräuschen in Natur und Technik unterscheiden. Wenn Du Musiker bist, kannst Du diese Dinge umsetzen und in Dein Spiel integrieren, als Hörer werden Dir viele komplizierte Dinge einfacher erscheinen. Selbst wer - weil es Mode ist - Yoga oder anderes Fernöstliches betreibt, wird dann erkennen, daß er vieles davon bereits erlebt hat, und wird diese Dinge dann nicht mehr überbewerten. Sei als Künstler nie so vermessen, zu glauben, wichtiger zu sein als Dein Publikum.

FRITZ NOVOTNY

Foto: E. Frischauf



FREE CONCERT IN BERLIN

Finanziert von der Stadt Berlin, veranstaltete die Free Music Production im Januar wieder ein Konzert an einem ungewöhnlichen Ort: im riesigen, gewölbten Treppenhaus des Charlottenburger Rathauses. Es spielten, in Berlin wohlbekannt (man denke an die musikalisch und atmosphärisch so außerordentlich erfolgreichen Workshops in der Akademie), das Trio Brötzmann/Kowald/Lovens und das Duo Christmann/Schönenberg. Das Publikum war so zahlreich, daß der größere Teil das Konzert stehend erlebte.

Das am Beginn stehende fast vierzig Minuten dauernde Stück des Brötzmann Trios vermittelte außerordentlich starke musikalische Intensität. Nach einer kurzen Einleitung Brötzmanns und einem con arco Baßsolo steigerte sich das Trio zu einem ersten ekstatischen Höhepunkt. Brötzmann, der erst Bariton, später Alt spielte, machte starken Gebrauch von Überblas- und Abdecktechniken, wie man es von ihm gewohnt ist. Der dadurch entstehende Eindruck großer Vitalität, die jedoch im musikalischen Zusammenhang keineswegs ungebrochen wirkt, wurde von Lovens' kraftvoll-fließender Schlagzeugbehandlung kongenial unterstützt. Kowald, der im Kollektiv oft leider nicht zu hören war, kam in einigen Soli zur Geltung. Er spielte meist ruhige, zum Teil harmonisch gebundene, volltönende Passagen, die von Lovens mit gebrochenen Intensitätskurven kontrastiert wurden.

Durchbrochen wurde die Intensität durch blues- und liedhafte Phrasen des Saxophons, wie man es aus Haddens Liberation Music kennt; im großen Zusammenhang erst am Schluß verdeutlicht durch die Internationale.

Nach einer Pause spielten Günter Christmann und Detlef Schönenberg. Zweifellos Musiker der freien Richtung, aber sehr unterschiedlich zum Brötzmann Trio. Das Duo spielte kürzere Stücke (insgesamt vier), die trotz starker Emotionalität intellektueller, auf eine andere Weise gesteuerter wirkten, ohne jedoch blutarm zu werden. Christmann ist ein brillanter Posaunist, dessen Möglichkeiten von ge-



PETER BRÖTZMANN, PETER KOWALD und PAUL LOVENS

hauchten, mitgesungenen bis zu fast ohrenbetäubenden, eruptiven Klängen reichen. Diese große Ausdrucksskala verhindert auch, daß aufgrund der eigenwilligen Besetzung Eintönigkeit aufkommt. Schönenberg benutzt einige inzwischen populär gewordene Percussionsinstrumente — Gongs, Bremsstrommeln, Holzblocktrommeln — und Techniken — gestrichenes Becken.

Während der Einsatz dieser durchaus legitimen Möglichkeiten aber allzuoft zu einem Kuriosum, zum Gag wird, hat Schönenberg sie voll in sein Spiel integriert. Er nutzt Möglichkeiten und Technik sehr differenziert. Die Einleitung zum dritten Stück zeigte die ganze Komplexität seines Spiels, die aber immer transparent bleibt. Eine große Kommunikationsfähigkeit, ein genaues Hören auf den anderen, ein Zurücktretenkönnen und das Erfassen von Gemeinsamkeiten sind hier glücklich mit großer produktiver Musikalität gepaart.

Den Abschluß des Konzertes bildete wiederum ein langes Stück des Trios. Hervorstechend war hier ein längerer Dialog zwischen Baß (arco) und Tenor in höchsten Lagen und mit fast körperlich zu spürender Intensität. Am höchsten Punkt erweiterte Lovens das Zwiegespräch nicht nur durch komplexe Figuren über das gesamte Schlagzeug, sondern auch durch den Einsatz seiner Stimme. Über ein marschartiges Thema und ein aufregendes gestrichenes Solo von Kowald, schloß der Abend entspannt mit einem lateinamerikanischen Populärthema.

Hans-Dieter Plumper

GROSSE AUGENBLICKE

Einige der ganz wenigen großen Momente im Jazz waren bei einer Begegnung von Brötzmann/Kowald/Lovens (BRD) und Musikern aus der DDR - Ernst Ludwig Petrowsky, Sopran- und Altsaxophon, Friedhelm Schönfeld, Klarinette, Tenorsaxophon, Ullrich Gumpert, Klavier, und Günter „Baby“ Sommer, Schlagzeug — zu erleben.

Im zeitgenössischen Jazz hat sich inzwischen ein so großer gemeinsamer Vorrat an neuen Spieltechniken, Ausdrucksbestrebungen und -möglichkeiten manifestiert, daß ad hoc zusammengestellte Gruppen ohne Proben in höchst befriedigender Weise nach innen und außen kommunizieren können — eine Situation, die derart intensiv wohl nur zu Beginn der Be-Bop-Zeit in Jam Sessions möglich war. Allerdings muß man in unserem Falle auch auf die gemeinsamen geistigen und musikalischen Parallelen der versammelten Musiker hinweisen. Kollektivimprovisationen bestimmten die Szene. Das erste Stück — es dauerte fast eine Stunde — gruppierte sich um zwei Monk-Themen. Die Musiker steigerten sich mit zunehmender Länge gegenseitig zu immer wieder neuen Höhepunkten — wahrscheinlich auch angefeuert durch die seltenen

Begegnungsmöglichkeiten. Das Erstaunliche — und die entscheidende Differenz zur herkömmlichen Jam Session — war, daß sie mehr um kollektive Ergebnisse und weniger um ein Brillieren mit individuellen Höchstleistungen bemüht waren. Gumpert, sonst nur bekannt als Elektro-Pianist einer Jazz-Rock-Gruppe, zeigte sich hier — leider unverstärkt — als souveräner Vertreter der neuen Schule, mit allen Möglichkeiten, die in den letzten Jahren von Musikern wie Cecil Taylor und den Brüdern Kontarsky erarbeitet wurden. Intensiv und voll spannender Reibungen waren die unbegleiteten Exkursionen im freien Raum der drei Saxophonisten Brötzmann, Petrowsky und Schönfeld. Sommer, der sich mit Lovens die Schlagzeugarbeit teilte, spielt noch häufig gerade Metren und benutzt weniger die aufgebrochenen, geräuschhaften Bögen, an die man sich inzwischen gewöhnt hat. Resümee: drei Stunden intensive, spannende Musik — sowohl für die Musiker als auch für die Hörer!

Hans-Dieter Plumper

THIS HERE DAT DERE

Man kann in der Bundesrepublik immer wieder profilierten ausländischen Solisten, Gruppen und Bands begegnen, die sich z.T. nur kurz, oft aber auch für längere Zeit hier aufhalten und sich mit ihrer Musik vorstellen. An dieser Stelle soll nun von Begegnungen mit einigen dieser Gäste die Rede sein, die bei Konzerten oder Clubgastspielen erfolgten. Gerhard Kühn, der sich seit vielen Jahren — sei es als Clubleiter, Kritiker oder durch Vorträge — aktiv auf dem Jazzgebiet betätigt, war bei derartigen Auftritten von Chris McGregor's Brotherhood of Breath, einem Irene Schweizer Quartett, einer Bobby Jones Gruppe, der Chris Hinze Combination, der Michal Urbaniak Constellation und Oscar Klein's Bluesmen dabei und hat seine Eindrücke notiert. Desgleichen hat der Schweizer Journalist und Jazzkritiker Bruno Rub ein Konzert des Stan Kenton Orchesters in Zürich besucht und kritisch Stellung dazu genommen, und Harald Schönstein gibt seine Eindrücke über das erste Deutschlandgastspiel von Roberta Flack wieder. Wir bringen hier — z.T. in gekürzter Form — diese Kommentare. Die Red.

Chris McGregor

Afrika und Jazz ist eine Begegnung unserer Zeit. Obwohl die Entstehungsgeschichte der Jazzmusik auf das Zusammentreffen afrikanischer Rhythmen und Tonbildung mit europäischer Melodik und Harmonik gründet, sind all die amerikanischen Fakten, die schließlich dieses Zusammentreffen überhaupt veranlaßten, so sehr bewußt geworden, daß kaum jemand, wenn er vom Jazz spricht, an Afrika denkt. Der Komponist, Pianist und Orchesterleiter Chris McGregor führte den Jazz als eigenständige Musik mit Afrika wieder zusammen. Natürlich gab es ständig Verbindungen. Beispielsweise hat man herausgefunden, daß die Boogie-Woogie-Bässe sich über die Gitarrenbegleitungen der Folk-Blues-Sänger und den Tango bis nach West- und Ostafrika verfolgen lassen. Eine Reihe von Musikern hat sich immer wieder für das afrikanische Erbe interessiert und längere Zeit in Afrika gelebt: Edmond Hall, Herbie Mann, Art Blakey. Trotzdem ist eine Begegnung von neuer Dimension erst seit 1962 im Gespräch, als der südafrikanische Pianist Dollar Brand zuerst in Europa, dann in den USA heimisch wurde. Aber Brand war zunächst nur ein Einzelner, und es gibt keinen Zweifel, daß das Thema „Afrika und Jazz“ in seiner derzeitigen Verbreitung auf Chris McGregor basiert, der in England aus mitgebrachten südafrikanischen Solisten und Musikern der London-Avantgarde eine Band gründete, mit der er seit gut zwei Jahren diese Begegnung mit Nachdruck demonstriert. Niemand zuvor ist die Verschmelzung von Bantu-Rhythmen und Zulu-Melodien mit den Praktiken des Jazz, den freien Kollektiv-Improvisationen, der expressiven Tonerzeugung und der flüssigen Linienführung so geglückt wie McGregor. Seine kürzlich erfolgte Deutschland-Schweiz- und Österreich-Tournee bewies, was die englische Musikzeitschrift *Melody Maker* zitierte: „Wenn man im allgemeinen annimmt, daß die afrikanische Musik mehr den Körper anspricht, während die europäische Musik für den Kopf bestimmt ist, dann hat Chris McGregor eine perfekte Verbindung aller Elemente geschaffen.“

McGregor wird immer wieder mit Duke Ellington in Zusammenhang gebracht. Und das ist richtig, wenn man seine Orchesterarbeit beurteilt. Den Wechsel zum Beispiel kurzer singbarer Melodien mit einem emotionell entstehenden Durcheinander der Instrumentalsätze, deren Klangvolumen bis zum Bersten anschwillt. Das ist die



MONGEZI FEZA

Foto: M. Trommsdorff

Freiheit, deren Ausdruck nicht erst im Free Jazz gewonnen wurde, sondern seit jeher Kennzeichen der verschiedenen Musizierstile des Jazz war. Dazu gehört auch die unpräzise, manchmal chaotische Orchestrierung, die jedoch „au point“ — auf den Beat genau — durch das Erheben eines Solisten ihre singhafte Befreiung erfährt. Zwei Solisten müssen genannt werden: der Trompeter Mongezi Feza und der Alt-saxophonist Dudu Pukwana. Nicht nur deshalb, weil beide die südafrikanischen Eckpfeiler der Band sind, sondern weil sie mit ihrer unverbrauchten, elementaren Kraft, ihrem bohrenden und schrillen Ton sowie ihrer muskulösen, ungebändigten Gebärde Akzente setzen, die nicht allein optisch, vielmehr musikalisch von einer Welt künden, die tatsächlich auch für den Jazz heute eine „echte Begegnung“ erschließt. Zwischen diesen beiden spannt sich der Bogen der „London Bridge“, auf der McGregor seine Einsätze gibt, Märsche zerhackt, Swing-Energien auslöst und den ganzen „Atem der Bruderschaft“ — Brotherhood of Breath — verströmt.

Irene Schweizer

Die Begegnung mit Irene Schweizer überraschte dadurch, daß sie sich mit dem Posaunisten Radu Malfatti aus Chris McGregor's Brotherhood of Breath als Gastsolistin in Quartettbesetzung vorstellte. Und man erlebte eine auf Kollektivimprovisation aufgebaute Musik von enorm komplexer rhythmischer Dichte und melodischer Vielfalt.

Nach einem einstimmenden Klanggewebe swingten Baß und Schlagzeug auf und davon. Irene sowie Malfatti entwickelten leicht dahingleitende Melodielinien, die an Intensität ständig zunahmen. Mehr und mehr wurde der durchgehende Beat aufgelöst, bis alle zu einem freien Geflecht gleichberechtigter Stimmen vordrangen, das zu explodieren schien.

Anfänglich feinnerviger, nicht mehr unaufhörlich auf das Instrument einschlagend wie früher, bearbeitete Irene zu diesem Zeitpunkt das Klavier mit Handflächenclustern, die nach einer Entspannung geradezu schrien.

Nach wilden Baßpassagen Harry Rettenbachers, der über erstaunliche Fingerfertigkeit und hohes Einfühlungsvermögen verfügt, bändigten die vier ihre freien Linien über ein lang hingezogenes Decrescendo zur geschlossenen Form.

Das war erstklassiger Free-Jazz ohne modische Anleihen und Verwässerungen, vital und hart, schonungslos und packend, Konventionen zertrümmernd und dennoch nicht ins Getöse ausufernd.

Bobby Jones

Charles Mingus, seit Ende der vierziger Jahre eine der großen Persönlichkeiten des Jazz, hat ihn entdeckt und durchgesetzt: Bobby Jones. Er spielt Tenorsaxophon, also das Instrument, das seit Lester Young und dem Young-Basie-Klassizismus ständig wachsend zum Hauptinstrument der Jazzmusik wurde. Bobby Jones' Soli untermauern die These, wonach die heute musizierenden Tenoristen immer weniger einer der bisherigen Schulen angehören, sondern mehr und mehr aus den gegensätzlichen Auffassungen der Young-Stan-Getz-Richtung und der Sonny-Rollins-Coltrane-Tongebung zu einem Sound der Mitte gelangen.

Von der hauchenden Losgelöstheit Jimmy Giuffres (Jones bläst auch eine von ihm inspirierte dunkle, warme Klarinette) bis zu den kantigen, rhythmischen Phrasen Sonny Rollins, ja bis hinüber zu den heiseren Überblasern der Free-Jazz-Tenoristen, von der kraftvollen Sonorität Dexter Gordons bis zur fließenden Ästhetik von Stan Getz packt Bobby Jones alles in sein Spiel, was es auf diesem Instrument in den modernen Stilen gegeben hat.

Und das Erstaunliche und zugleich Bedeutende daran ist, daß er alles

völlig bruchlos miteinander verbindet, zu überragender Eigenständigkeit führt.

Mit gleicher Vielseitigkeit gestaltet er sein Programm. So logisch er seine Improvisationen aufbaut, so durchdacht ist sein dauernder Wechsel zwischen Balladen und Jam-Titeln, zwischen Standard-Themen und zeitnahen Kompositionen und dem Blues.

Seine Persönlichkeit läßt nichts ins „alles-wollen-und-nichts-beherrschen“ zerflattern und die ad hoc zusammengestellte Begleitung gelangte noch zu einem guten Teamwork.

Chris Hinze

Nicht alles entwickelt sich zum Guten. Der Flötist Chris Hinze beispielsweise ist mir von seinen früheren Gastspielen in Deutschland in bester Erinnerung. Bei einem erneuten Treffen blies er sich nun aber lautmäÙig auf und donnerte mit seinem Quartett billige Elektro-Schocks gegen die Estraden. Wenn die Flöte schon um ein vielfaches lauter klingen muß, als sie es naturbedingt zuläßt, sollte man lieber gleich einen „ziemlich kräftigen Trompeter“ verpflichten. Die Flöte ist differenzierterer Klänge fähig, und es ist absolut nicht einzusehen, daß ein Quartett die Phonzahl einer Big Band bei weitem übertreffen muß. Solange die USA noch immer so großartige Persönlichkeiten wie z. B. Bobby Jones hervorbringt, die in einem einzigen Ton das ganze Wesen der Jazzmusik vermitteln, kann auf europäische Krachmacher wie die Chris Hinze Combination gerne verzichtet werden.

Michal Urbaniak

Das Spiel der Michal Urbaniak Constellation ist zwar durch weit mehr dynamische Abstufungen gekennzeichnet als das der Hinze Gruppe, einen Kontrapunkt dazu schafft es indessen nicht. Urbaniak ist ein guter Geiger, doch läßt er seine Kollegen zu lange und zu belanglos in Klängen schwelgen, die die Elektronik zwar ermöglicht, wodurch jedoch noch längst keine konzentrierte Musik entsteht.

Urszula Dudziak verfügt über eine unwahrscheinlich wandelbare Stimme, doch fehlt ihren „Übungen“ jegliches Jazzfeeling. Am deutlichsten trat alles im Blues zutage. Hier war die Urbaniak Constellation sicher dem Jazz am nächsten, und trotzdem weit entfernt vom eigentlichen Kern dieser Musik.

Oscar und Miriam Klein

Das Publikum saß und stand dicht gedrängt, als Oscar Klein, Gitarre, und seine Frau Miriam, Gesang, vom Blues in jener intimen Spannung kündeten, wie er im eigenen Zuhause entsteht, wenn kein Konzerttermin ruft, die Kinder „zur rechten Zeit im Bett sind“ (Klein) und die beiden aus privatem Bedürfnis musizieren. Das war der Blues einer künstlerischen Ebene, die für den Jazz fundamental wurde in dem Augenblick, als er sich vom ungeschlachten Folk-Blues über den mächtigen klassischen Blues hinausentwickelt hatte.

Miriam hat die große Billie Holiday zum Vorbild. Sie singt deshalb nicht nur gerne Songs, die auch Billie einst in den dreißiger und vierziger Jahren gesungen hat, sondern sie besitzt auch viel von der Aussage- und Wirkungskraft, vom Timbre und der Phrasierung dieser vielleicht wichtigsten aller Jazzsängerinnen. Miriam gewinnt Spannung aus den kleinen melodischen Verschiebungen, rhythmischen Verschleppungen und aus dem Understatement ihres Vertrags: aus der nüchternen Gebärde und der Art, Lautes leis zu sagen. In allen Belangen ist Oscar ihr ein idealer Begleiter, auf alle Nuancen eingehend, behutsam umspielend, rhythmisch treibend.

Im ersten Teil des Abends musizierte Oscar Klein in Dixielandbesetzung mit einer neuformierten Amateurgruppe, bei der seine Trompete allein triumphierte. Bei allem Fleiß konnten seine Mitstreiter seinem überlegenen Spiel nicht folgen und wirkten eckig und angestrengt.

Gerhard Kühn

Stan Kenton

Angenommen, Stan Kenton würde mit seinen Leuten zum Tanz aufspielen — es gäbe an seiner Bigband viel Positives zu registrieren. Man müÙte auf die unnachahmliche Art hinweisen, in der hier Dynamik eingesetzt wird, auf den Punch, den die Rhythmusmaschine zu schaffen imstande ist, auf die Perfektion auch, welche die einzelnen Satzgruppen und das Kollektiv auszeichnet, auf die Orchestration schließlich, die Blech als Blech und Perkussion als Perkussion erstrahlen oder erdonnern läßt. Die Stan Kenton Big Band wäre als Tanzorchester kaum mehr zu überbieten.

Nun versteht sich Kenton aber noch immer als oberste Krone amerikanischen Musikschaffens. Seine Bigband-

Arrangements betrachtet er als modernstes kompositorisches Material. Daß aber alle seine Ausdrucksmittel im Grunde aus der Trickkiste stammen, realisiert man selbst dann noch, wenn ihre Häufung bombastische Ausmaße annimmt. Üppige Sound-Garnitur, metrisches Interpolieren und dynamische Registratur können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Kentons Auffassung letztlich reaktionär ist. Harmonisch geht seine Musik nicht über die Erkenntnisse der Spätromantik hinaus, rhythmisch bewegt sie sich in den Grenzen des Swing-Jazz, und selbst seine jugendlichen Solisten orientieren sich eher an Paul Desmond als an Charlie Parker, schon gar nicht aber an Ornette Coleman.

Und hier liegt der Ansatzpunkt zur Kritik an Kenton: Was sich als Kristallisationspunkt amerikanischer Errungenschaften aus gibt, klammert beharrlich den potentesten Teil amerikanischer Kultur aus. Die wahren Innovationen aus der Neuen Welt sind in dieser Musik nicht existent. „American Way of Life“, verstanden als heile Sonntagswelt an der sonnigen Westküste, als Cadillac-Glanz und Cirie-mascope-farbene Oberflächlichkeit: in der Musik Stan Kentons wird er manifest. Bruno Rub



Roberta Flack

In Sextettbesetzung kam sie nach Deutschland — zum ersten Mal und nur zu einem einzigen Konzert (Frankfurt): Roberta Flack. Sie selbst am Klavier, dazu ein Elektro-Piano, zwei Gitarren, Baß und Schlagzeug. Das Faszinierende aber: ihre einzigartige,

ausdrucksvolle und modulationsfähige Stimme, mit der sie in den letzten Jahren in die erste Reihe der Jazzsängerinnen vorstieß. Obwohl sie vorwiegend Balladen - sie sind ihre Stärke — oder einfache Songs in ihrem Repertoire hat, trug sie sie mit einer solchen Intensität, Klarheit und Unmißverständlichkeit vor, daß die Zuhörer durch ihre ungewöhnlich starke Ausstrahlung völlig in ihren Bann gezogen wurden. So kam es nie zu Längen oder einem Spannungsabfall. Als sie dann ihr derzeit wohl populärstes, schon zum Hit gewordenes Stück „Reverend Lee“ brachte, es mit ihrem ganzen Charme, Witz, Soul und Sex erfüllte, kamen die Zuhörermassen - stark mit schwarzen Amerikanern durchsetzt — förmlich in Bewegung. Sie wurden eins mit der auf der Bühne tanzenden und singenden Künstlerin. Nach dem Konzert, das mit nicht weniger als drei Zugaben endete, erklärte Roberta Flack sichtlich beeindruckt: „Ein Publikum, das wie dieses so feinfühlig auf die Musik reagiert, an den richtigen Stellen klatscht, ist für mich stets eine wohlthuende Bestätigung. Es war einfach phantastisch hier und ich werde gerne wiederkommen!“ Harald Schönstein

Framus
INTERNATIONAL



Top-Musiker spielen FRAMUS

„The New Seekers“ — England

„The Walkers“ - Holland

„Kapelle Max Greger“

— Deutschland

„Original Oberkrainer“

— Jugoslawien

Attila Zoller, Volker Kriegel, Lad!
Geisler, Jim Hall, Rune Gustafsson
usw.

Wollen Sie Prospekte?

Framus-Werke, 8521 Bubenreuth

April 1973
Nr. 4/XXII
DM 2,50
sfr. 3,—
öS. 15,—

B 21032 E

WAZ

RODINI

April 1973
Nr. 04/1973



4. Internationales New Jazz Meeting auf Burg Altena

Das 4. Internationale New Jazz Meeting findet am 23. und 24. Juni auf Burg Altena im Sauerland statt. Verpflichtet wurden Gunter Hampel, Willem Breuker und Jeff Sicard für einen Bassklarinettenworkshop, die Reform Art Unit aus Wien mit dem indischen Sitarspieler Ram Chandra, die Matchi-Oul Big Band aus Paris, das Jan Garbarek-Palle Mikkelborg Quintett mit Niels-Henning Ørsted-Pedersen, das Christmann-Schönenberg Duo, das Jiri Stivin-Rudolf Dasek Tandem aus der CSSR, Anima mit Friedrich Gulda, die Gunter Hampel Galaxie Dream Band mit Perry Robinson und Jeanne Lee, die Theo Lovendie Consort aus Holland, das Don Ellis Trio, das Albert Mangelsdorff Quintett und die Terumasa Hino Gruppe aus Japan. Es besteht wie im Vorjahr wieder die Möglichkeit, gratis in den Schulen von Altena zu übernachten. Die Eintrittskarten für beide Tage betragen DM 20,-, für einen Tag DM 12,-. Sie sind ab 1. Mai über das Kulturamt der Stadt Altena, 599 Altena, zu beziehen.

6. Internationales Hot Jazz Meeting Hamburg '73

Vom 4.—12. Mai findet in diesem Jahr das 6. Hot Jazz Meeting in Hamburg statt. Es beginnt am 4. 5. mit einem Jazzbandball im Winterhuder Fährhaus, bei dem Max Collie's Rhythm Aces, die Hagaw Association, Alan Eisdons Jazzband, das Traditional Jazz Studio Prag, die Basse Seidelin-Ib Lindschouw New Orleans Jazzband aus Kopenhagen, Leinemann, die Jazz Lips und das Schnuckenack Reinhardt Quintett spielen. Am 5. Mai beginnt die Riverboat Shuffle schon um 18 Uhr auf den Dampfern „St. Pauli“ und „Bürgermeister Mönckeberg“ mit Max Collie's Rhythm Aces, dem Schnuckenack Reinhardt Quintett, Alan Eison, dem Traditional Jazz Studio Prag, den Jazz Cardinais u. a. Am Sonntag, dem 6. Mai, gibt es um 11 Uhr einen Jazz-Frühshoppen im Deutschen Schauspielhaus mit der Hagaw Assoziation, Sunnyland Slim und dem Traditional Jazz Studio, am 8. Mai werden um 20 Uhr Jazzfilme im Malersaal gebo-



Kommt im Juni nach Europa: DON ELLIS

Foto: P. G. Dekker

ten, am 9. Mai spielt dort das Hänsche Weiss Quintett und den Abschluß des Hot Jazz Meetings bildet das Konzert am 12. Mai um 20 Uhr im Congress Centrum Hamburg, Saal 1, mit einem Konzert unter dem Motto „Hot Jazz in Britain today“ mit den George Webb Dixielanders, der Crane River Jazzband, der Humphrey Lyttelton Band, Max Collie's Rhythm Aces und der Chris Barber Jazz- und Bluesband. Das Hot Jazz Meeting wird von der Konzertdirektion Karsten Jahnke, 2 Hamburg 11, Zippelhaus 3, Telefon 32 47 27, veranstaltet.

8. Jazz Festival in San Sebastian

In dem spanischen Badeort San Sebastian wird es auch in diesem Jahr wieder ein Jazz Festival geben, bei dem neben einem Amateur-Jazz-Wettbewerb verschiedene internationale Jazzgruppen auf dem Programm stehen. Vom 21.—23. Juli wird der Wettbewerb durchgeführt, bei dem jeweils Preise in Höhe von 15000 Peseten für die beste traditionelle Gruppe, Middle Jazz Band, Moderne Formation und das beste Free Jazz Ensemble ausgesetzt sind. Der beste Solist

des Festivals soll einen Preis in Höhe von 5000 Peseten bekommen. Anmeldungen und Kartenbestellungen sind zu richten an: Centra De Atraccion Y Turismo, San Sebastian, Spanien.

Jazz Festival Moers

Vom 9.-11. Juni findet im Schloßhof der Stadt Moers ein Jazzfestival statt, das von B. Hennen und dem V.H.S. Jazz Studio Viersen organisiert wird. Das Programm sieht wie folgt aus:

9.6., 15.00 Uhr: Association P.C. mit Jeremy Steig, Fourmenonly, Globe Unity Orchester und Peter Brötzmann Trio.

10.6., 15.00 Uhr: Michal Urbaniak Constellation, Schönenberg-Christmann Duo, Third Eye mit Jan Huydts, Jan Garbarek Trio, Frank Wright Quartett.

11.6., 11.00 Uhr: Peter Brötzmann Trio mit Kindern

15.00 Bernd Koeppen Trio, Terje Rypdal Trio, Irene Schweizer Trio, Wolfgang Dauner's Et Cetera, Gunter Hampel Galaxie Dream Band.

Kartenvorbestellungen sind zu richten an das Kulturamt der Stadt Moers, 413 Moers, Stadtverwaltung.

Molde Jazz Festival

Vom 30. Juli bis 4. August wird Norwegen wieder sein Internationales Jazz Festival in Molde abhalten. Neben vielen Jam Sessions im Alexandra Hotel gibt es Abendkonzerte, bei denen u. a. Keith Jarrett, Gary Burton, V8 (eine Gruppe um Alex Riel und Falle Mikkelborg), das Sidewalk Hot Jazz Orchestra sowie Bessie Griffin auftreten. Kartenbestellungen sind zu richten an: Molde International Jazz Festival, Postbox 261, 6401 Molde, Norwegen.

Montreux Jazz Festival 1973

In diesem Jahr findet das Montreux Jazz Festival vom 29. Juni bis 15. Juli am Genfer See statt. Es beginnt mit einem Blues-Weekend, das drei Abendkonzerte umfaßt: ein „Summit Blues Guitar Meeting“, „A Night In New Orleans“ mit Dr. John, Professor Longhair, Snooks Eaglin, The Meters und Allen Toussaint, und ein „Blues and Gospel Evening“. Am 3. Juli gibt es „Jazz in Switzerland“, und vom 4.-8. Juli werden die Abendkonzerte jeweils von Stars amerikanischer Jazzplattenfirmen bestritten. Am 4. Juli stellen sich unter dem Titel „Black Lion's Salute To Swing“ Alex Welsh, Dave Shepard, Freddy Randall, Brian Lemon, Johnny Richardson, Stephane Grappelly - Barney Kessel und Earl Hines vor. Blue Note entsendet am 5. Juli Bobbi Humphrey, Marlana, Ronnie Foster, Patricia Rushing, Bobby Hutcherson, Horace Silver, Nathan Davis und Donald Byrd für ein Konzert, das unter dem Motto „Cooking with Blue Note“ steht. „Today's Sound With Impulse“ heißt der folgende Abend, bei dem sich Michael White, John Klemmer, Pharoah Sanders und Alice Coltrane vorstellen werden. Den vierten Abend bestreiten Prestige und Milestone gemeinsam mit ihren Stars Gene Ammons, Dexter Gordon, Kenny Burrell, Hampton Hawes, Gary Bartz und dem Sonny Rollins Quartett mit Kenny Clarke. Am 8. Juli bringt CBS Miles Davis, John McLaughlin und Carlos Santana nach Montreux. Vom 11.—15. Juli gehört dann die Bühne des Kongreßhauses, in dem über 2000 Zuhörer Platz haben, den U.S. High School and University Jazz Bands und führenden amerikanischen Solisten, die diese Bands einstudiert haben. Neben den Konzerten gibt es wie jedes Jahr Ausstellungen, eine Schallplattenbörse, Filmvorführungen, eine Jazz-Kreuzfahrt auf dem Genfer See und Jam Sessions nach den Abendkonzerten im Museum Club.

Wiedelah Jazz Festival

Vom 9.—11. Juni veranstaltet die Jazzinitiativgruppe Wiedelah ein Festival im Park der Wasserburg. Es wird eine Synthese von Jazz und Kunst sein und der Burgpark wird als Teil eines Objekts verwendet, außerdem wird in der Burgkapelle, die in eine Galerie umgebaut wird, eine Ausstellung indischer Bilder, Tankas und Statuen zu sehen sein. Hier das Programm:

9.6., 12.00-14.00 Uhr: Klaus Doldinger, 14.00-16.00 Uhr: Terje Rypdal, 16.00-18.00 Uhr: New Jazz Trio, 18.00 bis 20.00 Uhr: Paul Bley und 20.00-22.00 Uhr: Schnuckenack Reinhardt.

10.6., 15.00-16.30 Uhr: Champion Jack Dupree, 16.30-18.00 Uhr: Dieter Seelow, 18.00-19.30 Uhr: Jeremy Steig mit der Association P. C.

11.6., 12.00-14.00 Uhr: Chris McGregor, 14.00-16.00: Otto Wolters Trio 16.00-20.00 Uhr: Jan Garbarek, 20.00 bis 22.00 Uhr: Herbie Hancock.

Der Vorverkauf beginnt am 15. April, die Tageskarte kostet DM 10,—, die Dreitageskarte DM 20,-.

Jazz Festival Dinslaken

Das Jazz Festival in Dinslaken wurde vom 9. auf 8. September vorverlegt. Es beginnt um 15.00 Uhr im Tribünenhaus der Trabrennbahn Dinslaken. Folgend Gruppen wurde verpflichtet: Ben Webster und das Tete Montoliu Trio, Roger Aberbeek Quintett, Papa Bue Jazz Band, Time in Space Band, Benny Waters Quartett, Rene Franc et les Bootleggers, Barrelhouse Jazz Band. Anfragen und Kartenvorbestel-

Star des Montreux Jazz Festivals: SONNY ROLLINS

Foto: P. G. Deker



lungen sind zu richten an das Kulturamt der Stadt Dinslaken, 422 Dinslaken, Stadthaus, Herrn Prem. Organisiert wird dieses Festival vom V.H.S. Jazz Studio, Viersen.

Newport Jazz Festival in New York

27. Juni -10. Juli 1973

29. Juni: Duke Ellington mit Alice Babs, B. B. King, Arthur Big Boy Crudup, Gatemouth Brown, Eddie „Cleanhead“ Vinson, Lloyd Glenn, Jay McShann, Big Joe Turner.

30. Juni: Yusef Lateef, Mose Allison, Chick Corea, Gil Evans Big Band, Keith Jarrett, Stan Getz, Chuck Mangione, Freddie Hubbard, außerdem Midnight Jam Session at Radio City Hall.

1. Juli: Riverboat Shuffles, Ray Charles: „The Life And Times of Ray Charles“, Benny Goodman, Lionel Hampton, Teddy Wilson, Gene Krupa, Guitar Session mit Jim Hall, Tal Farlow, Barney Kessel, George Benson, Kenny Burrell, Grant Green.

2. Juli: Snooks Eaglin, Charles Mingus; außerdem Midnight Dance im Roseland Ballroom mit Duke Ellington, Woody Herman und Benny Goodman.

3. Juli: Count Basie mit Gästen, Roland Kirk, Earl Hines, Stan Getz, Dave Brubeck, Herbie Mann, Modern Jazz Quartet, Horace Silver, Anita O'Day.

4. Juli: Muddy Waters Blues Band, Art Hodes, Bud Freeman, Jimmy McPartland, Art Ensemble of Chicago. New Orleans and Ragtime: Preservation Hall Jazz Band, New Orleans Classic Ragtime Orchestra, Turk Murphy, Wally Rose. Shea Stadium: Staple Singers, Steve Wonder, Eddie Harris, Aretha Franklin, Ramsey Lewis, Odetta.

5. Juli: Ella Fitzgerald, Ellis Larkins, Reunion of the Chick Webb Orchestra, Roy Eldridge, Eddie „Lockjaw“ Davis, Young Giants of Jazz, Ornette Coleman, Archie Shepp.

6. Juli: Cotton Club Revisited: Cab Galloway, Mills Brothers, Louis Jordan; Piano-Soli mit Ellis Larkins, Earl Hines, Joe Turner, Jimmy Rowles, George Shearing, Thelonious Monk, Willie „The Lion“ Smith, Bill Evans; Dizzy Gillespie, Hubert Laws. Midnight Jam Session at the Radio City Hall.

7. Juli: Riverboat Shuffles mit New Orleans Bands.



DIANA ROSS als BILLIE HOLIDAY

8. Juli: Orgies in Rhythm: Art Blakey, Max Roach, Randy Weston, Tony Williams, Elvin Jones.

Jazz in der Aula führt in Verbindung mit dem Reisebüro Kuoni und der Swissair eine Gruppenreise zum Newport Jazz Festival nach New York durch, die vom 27. Juni bis 10. Juli dauert. Der Pauschalpreis für Reise, Unterbringung und Eintrittskarten beträgt 1985 sfr. Anmeldungen sind bis 1. Mai zu richten an: Reisebüro Kuoni AG, Spezialreisen, Schützengasse 1, CH 8021 Zürich, Tel. 441261.

Billie Holiday Boom

Der Film „Lady sings the Blues“, der im Oktober 1972 in den USA anlief und in dem die Lebensgeschichte der Billie Holiday mehr nach dem Hollywood-Erfolgsrezept als nach den tatsächlichen Gegebenheiten gezeichnet wurde, fand eine entsprechende Reaktion: Nicht das Schicksal der Sängerin, sondern ein äußeres Merkmal, die Gardenie, die die Hauptdarstellerin Diana Ross wie Billie Holiday im Haar trug, schlug sich nieder: auf dem Modesektor wurde ein Gardenie-Boom ausgelöst. Aber auch der Plattenmarkt wurde von dem Film beeinflusst. In den USA erschien nicht nur der Original Filmtrack von „Lady

sings the Blues“ mit Diana Ross auf Motown, es wurden auch viele Aufnahmen von Billie Holiday wiederveröffentlicht. So liegen vor: Das Columbia Doppelalbum „God bless the child“, das von CBS auf den deutschen Markt gebracht wurde, „Strange fruit“ auf Atlantic mit ehemaligen Commodore-Aufnahmen, „Gallant Lady“ auf Monmouth-Evergreen, das Mitschnitte von Auftritten der Lady Day im Bostoner „Storyville“ aus dem Jahr 1951 enthält, „The Best of Billie Holiday“ auf Verve mit Stücken aus den Jahren 1952—1957, die Norman Granz produzierte. In Deutschland erschien vor kurzem das CBS-Album „Billie Holiday — The Original Recordings“ mit Aufnahmen aus den Jahren 1935 bis 1958, und ESP hat in Amerika soeben die dritte LP mit Rundfunkaufnahmen von Billie Holiday veröffentlicht: sie stammen aus den letzten Lebensjahren der großen Sängerin. Außerdem ist aus einem Film eine 9-Minuten-Version von „Fine and mellow“ darauf enthalten. Aber auch auf Billie Holidays Autobiographie „Lady sings the Blues“, an der William Dufty maßgeblich mitarbeitete und die 1957 erschienen ist, hatte der Film Auswirkungen: die wiederbelebte Nachfrage führte zu einer Neuauflage, deren Umschlag nicht mehr das Bild von Billie, sondern das ihrer Darstellerin im Film, Diana Ross, zeigt. Das New Yorker Jazz Museum eröffnete am 7. April, dem Geburtstag von Lady Day, eine Ausstellung mit seltenen Fotos, Plakaten, Gemälden, Filmen und Musikproduktionen aus der Karriere der Sängerin.

Jazzdays 73 im Breuningerland

In dem neuerstandenen Einkaufszentrum „Breuningerland“ bei Ludwigsburg im Großraum Stuttgart wird unter dem Motto „Jazzdays 73“ vom 24.—28. April eine Jazz-Woche veranstaltet. Auf dem Programm stehen am 24. das Joe Haider Trio mit Ack van Rooyen und Wolfgang Dauners Et cetera; am 25. Hans Jürgen Bock und his Ragtime Specht Groove und die Tremble Kids, am 26. eine Schweizer Amateur Big Band unter Leitung von Joe Haider und die Michal Urbaniak Constellation; am 27. das Mal Waldron Trio und Summit von Dusko Goykovich; am 28. gibt es nachmittags einen Workshop „Drum Conversation“, Jazzfilme, einen Vortrag von Joe Viera und es spielen die Stuttgart Dixieland All Stars, abends stellt sich die Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass vor. Die künstlerische Leitung hat Joe Haider, der Eintritt ist frei.

George Webb und Humphrey Lyttelton auf Tournee

Im Mai gehen die Bands des englischen Pianisten George Webb und dessen Landsmanns, des Trompeters Humphrey Lyttelton, auf Deutschlandtournee. Die George Webb Dixielanders haben folgenden Reiseplan: 12. Mai Hamburg, 13. Neumünster, Hotel Stadt Hamburg, 15. Würzburg, 16. Freiburg, Audimax, 18.-19. Stuttgart, Dixieland Hall, und 20. 5. Köln, Unterhaus. Humphrey Lyttelton und seine Band treten in folgenden Städten auf: 2. 5. Bremen, Fernsehen, Musikladen, 3. 5. Neheim-Hüsten, Aula des Gymnasiums, 4. Freiburg, Audimax, 5. Wien, Konzerthaus, 6. Linz, Kongreßsaal der Arbeiterkammer, 7. Salzburg, Mozarteum, 8. Innsbruck, Stadtsaal, 11. Emden, Neues Theater, 12. Hamburg, Congress Centrum, Saal 1, und 14.5. Erkelenz, Stadthalle. Beide Tourneen werden von der Konzertdirektion Karsten Jahnke, Hamburg, durchgeführt.

Blood, Sweat & Tears wieder in Deutschland

Das Concert Büro Lippmann + Rau organisiert Ende Mai wieder eine kurze Deutschlandtournee mit Blood, Sweat & Tears. Die amerikanische Jazz-Rock-Gruppe wird in folgenden Städten auftreten: 23. 5. Hamburg, Congress Centrum Hamburg, 25. München, Circus Krone, 26. Frankfurt, Jahrhunderthalle, 27. Düsseldorf, Rheinhalle, und 28. 5. Nürnberg, Messehalle. BST werden am 24. Mai im ZDF in der Sendung „3x9“, am 30.5. im ARD „Musikladen“ und danach im Bremer TV-Studio zu sehen sein.

Jazz-Zyklus in Leningrad

Ende Februar und in der ersten Märzhälfte wurden im Leningrader staatlichen Estradentheater mehrere Jazzkonzerte durchgeführt. Es traten fast alle führenden Leningrader Jazzgruppen auf: zwei Big Bands, zwei Dixieland-Gruppen und mehrere Combos, die zeitgenössischen Jazz spielten.

Der ganze Zyklus, der von Wladimir Feiertag organisiert wurde, ist nach historischen Prinzipien zusammengestellt worden. So war beispielsweise das erste Konzert dem Blues gewidmet. Der Schauspieler Anatolij Schaginjan verlas Gedichte von schwarzen Lyrikern, und das Trio von Jurij Mosseitschew (p, b, dm) spielte Blues. Die Veranstaltung stand unter dem Motto „Mein Blues, meine Traurigkeit...“. In den folgenden Konzerten

(mit den verschiedenen Bezeichnungen „Timbres und Rhythmen“, „Treffen mit der Tradition“, „Etappen der Jazz-Partitur“ usw.) wurde auch von berühmten Jazz-Interpreten erzählt, von Pianisten, Gitarristen, Sängern und Arrangeuren. Jedoch machte die Konzertreihe, unabhängig von der historischen Orientierung, die Besucher besonders mit dem Werk der Leningrader Musiker bekannt. Mehr als die Hälfte der aufgeführten Themen und Kompositionen wurde von den Teilnehmern selbst geschrieben. Die erfolgreichsten Konzerte sollen später wiederholt werden.

Muse und Onyx Records heißen zwei neue Jazzlabels, die kürzlich in New York gegründet wurden. „Muse“ wird von Jed Fields betreut, der in nächster Zeit 10 Platten mit James Moody, Roy Brooks, Cecil McBee, Jimmy Raney und Don Patterson auf den Markt bringen will, „Onyx“ ist das Label von Don Schlitten, auf dem bisher unveröffentlichte Aufnahmen aus den 30er, 40er und 50er Jahren u. a. mit Wardell Gray, Leo Parker, Dexter Gordon, Teddy Edwards, Stan Getz, Louis Bellson, Red Rodney und Art Tatum erscheinen sollen.

Beim **10. „Jazz an der Oder“-Festival** gewannen zwei Gruppen aus Krakau den ersten Preis: Laboratorium und das Henryk Slaboszewski Quartett. Bei dem Festival, das vom 8.—11. März in Wroclaw (Breslau) stattfand, war ein allgemeiner Trend zu sehr freier Musik zu spüren. 25 Gruppen und Solisten nahmen am Wettbewerb teil. Als das populärste Instrument erwies sich in diesem Jahr die elektrische Geige. Die meisten polnischen Gruppen, die heute international gut bekannt sind, haben ihr Debüt beim Jazz an der Oder Festival gegeben. Einige davon stellten sich in Wroclaw vor. Auch eine Gruppe aus der UdSSR wirkte mit.

Best Selling Jazz LPs sind nach Angaben der amerikanischen Zeitschrift Billboard in den USA derzeit: Deodata „Prelude“, Billie Holiday „Strange Fruit“, Miles Davis „On The Corner“, Hubert Laws „Morning Star“, „Grover Washington Jr. „All The King's“ Horses“, Billie Holiday „The Billie Holiday Story“, Les McCann „Talk To The People“, Yusef Lateef „Rust 'n' Thunder“, Freddie Hubbard „Sky Dive“, Stanley Turrentine with Milt Jackson „Cherry“, Pharoah Sanders „Live At The East“, Grant Green „Live At The Lighthouse“, Buddy Rich „Stick It“, John Coltrane „His Greatest Years, Vol. 2“ und Ester Phillips „Alone Again“.

Beim **Sommerkurs für Jazz, Blues und Pop**, der vom 9.-22. Juli in der Akademie Remscheid stattfindet, sind folgende Dozenten zugegen: Manfred Schoof, Karlheinz Wiberny, Jiggs Whigham, Joe Haider, Siegfried Schwab, Peter Trunk, Gees See, Tony Inzalaco, Pavel Blatney (Komposition) und Harald Klemm (Gruppenimprovisation). Zum Lehrprogramm gehören Arbeitsgemeinschaften, die in Theorie (Harmonielehre, Arrangement, Komposition) und Praxis (instrumentale, rhythmische und Improvisationsübungen) sich als Formen demokratischen Lernens verstehen, sowie Ensembles, gebildet aus den Kursteilnehmern, die Realisation eigener Gestaltungsvorstellungen ermöglichen sollen. Veranstalter des Kursus ist die Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen e. V. und die Musikalische Jugend Deutschlands e. V. Die Aufgabe des Kurses ist es, fortgeschrittene Amateure sowie angehende Leiter für Gruppen und Schülerbands in Theorie und Praxis zu unterweisen und ihnen methodische Hilfen zu geben. Es wird daher erwartet, daß die Teilnehmer über entsprechend gute Kenntnisse und Fähigkeiten verfügen. Die Planung und Koordination liegen in den Händen von Glen Buschmann, Wolf Escher, Bruno Tetzner und Joe Viera. Anmeldungen sind zu richten an die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung, 563 Remscheid 1, Küppelstein 34.

Die Musik zu **Last Tango in Paris**, einem Film von Bernardo Bertolucci, der vor einiger Zeit in der Bundesrepublik anlief, schrieb der Tenorsaxophonist Gato Barbieri. Der Original Motion Picture Score erschien bei United Artists als Langspielplatte, ein Ausschnitt daraus liegt auch auf einer Single vor. Es spielt ein Orchester um Gato Barbieri, die Arrangements schrieb Oliver Nelson.

Bird lives! heißt ein Buch, das „The High Life and Hard Times of Charlie ‚Yardbird‘ Parker“ schildert. Verfaßt hat es Ross Russell, verlegt wurde es vom Chatterhouse in New York. In den USA kostet es Dollar 8,95. Ralph Gleason urteilt über diese Parker-Biographie: „Bird Lives! wird lange Zeit als eine wichtige Informations- und Erkenntnisquelle dienen, nicht allein über den großen Musiker, um den es geht, sondern über das ganze Jazzleben in dieser Gesellschaft.“ Und der Playboy bescheinigte dem Buch literarischen Wert.

Music **Now** nennt sich eine Vereinigung, die es sich zum Ziel gemacht hat, die Avantgarde des englischen Jazz und der neuen englischen Musik

zu fördern. Victor Schonfield, der bekannte englische Jazzkritiker ist der Leiter, der Derek Bailey, Evan Parker und das Spontaneous Music Ensemble für Gastspiele in Europa anbietet. Interessenten wenden sich an Music Now, 26 Avondale Park Gardens, London W11 4 PR, England.

Rick Abao and Friends heißt eine neue Gruppe, die der schwarze, amerikanische Sänger und Gitarrist vor kurzem zusammenstellte. Zu ihr gehören noch Ray Quoa, Bongos und Conga, Roberto Detree, Baß-Gitarre, Mohammed Tamaschi, persische Handtrommel. Die Band spielt eine Musik, die man als „international music“ bezeichnen kann. Die Stücke sind fast ausschließlich von Abao komponiert, die Texte stammen von dem in Spanien lebenden Engländer Mac Nichols. Rick Abao and Friends kann gebucht werden über das Concert-Büro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Dollendorfer Straße 6, Tel. 42 66 73.

Cannonball Adderley wird voraussichtlich mit Fantasy einen Plattenvertrag abschließen, da seine Abmachungen mit Capitol erloschen sind. Fantasy machte Cannonball das Angebot, nicht nur mit eigener Gruppe, sondern auch mit neuen Talenten Aufnahmen zu machen.

Die Allotria Jazzband, die im September 1969 von den Trompetern Gerhard Vohwinkel und Hepps Herberts gegründet wurde, hat eine weitere Langspielplatte aufgenommen, die jetzt auf Ariola veröffentlicht wurde. Es handelt sich dabei um Mitschnitte aus dem Domizil der swingenden Dixielandband, dem Schwabinger Podium. Die Band ist zu buchen über Hepps Herbertz, 8 München 40, Blütenstr. 14, Tel. 2 80 97 70.

Lucille Armstrong spendete kürzlich dem Institut für Jazz Studies der Rutgers Universität 3500 Dollar für den Pee Wee Russell Stipendien-Fundus.

Artibus, ehemalige Münchner Popgruppe, die heute Jazz spielt, will in nächster Zeit Gastspiele in ganz Deutschland geben. Sie besteht aus: Erich Lutz, Tenorsaxophon, Rudi Mayrhofer, Flöte und Sopransaxophon, Yogi Jauernig, Gitarre, Peter Moosbauer, Bass, und Tom Thurmaier, Schlagzeug. Zu buchen ist das Quintett über Rudolf Mayrhofer, 8 München 50, Dachauer Str. 379.

Han Bennink war vor kurzem in New York, wo er mit dem Jazz Composer's Orchestra spielte. Bennink legte jetzt auf dem Label des Instant Composer's Pool, ICP 013, Plattenaufnahmen vor,

die er im Duo mit dem Pianisten Misha Mengelberg machte. Die Platte, die 1/2 Stunden Musik enthält, ist zum Preis von DM 20,— erhältlich von Han Bennink, Oud-Over t/o 98, Loenen Aan De Vecht, Holland.

Dollar Brand, Pianist aus Südafrika, befindet sich wieder in Europa. Bei Japo Records, einem Label von ECM Records in München, erschien soeben eine Platte unter dem Titel „African Piano“, die Brand am 22. Oktober 1969 im Montmartre in Kopenhagen aufgenommen hat. Brand kann als Piano-Solist für Konzerte und Clubgastspiele gebucht werden durch das Concert Management Beat Burri, Vonwilstraße 51, CH-9000 St. Gallen, Tel. 27 58 35.

Beryl Bryden wurde wieder aus dem Krankenhaus entlassen. Die englische Blues-Sängerin ging gleich danach auf eine Tournee in die Schweiz, wo sie Rundfunkaufnahmen machte und auch bei einem Jazzbandball auftrat.

Gary Burton wurde am 3. März mit einem Grammy Award für seine Platte „Alone At Last“ ausgezeichnet, die als beste Solo-Aufnahme preisgekrönt wurde. Der Preis wurde Gary Burton in Nashville Tennessee auf der 15. National Academy of Recording Arts and Sciences Awards Präsentation verliehen.

Graham Collier hat mit seiner Gruppe, die aus Richard Pearce, Flügelhorn, Peter Hurt, Altsaxophon, Ed Speight, Gitarre, Geoff Castle, Klavier, und John Webb, Schlagzeug, besteht jetzt die 5. Platte aufgenommen. Sie erscheint unter dem Titel „Portraits“ im April auf Saydisc. Sie ist durch Importgeschäfte erhältlich oder direkt durch Graham Collier, 51 Nevern Square, London SW 5 9 PF, England, zum Preis von £ 2. Der Bassist leitete Anfang April die norwegische Radio Big Band und führte hierbei auch zwei seiner eigenen Stücke auf. Vom 21. bis 24. April lehrt Collier bei den Johnny-Dankworth-Osterkursen für Nachwuchsmusiker in Wavendon neben Mike Gibbs, John Williams, Don Rendell und Richard Rodney Bennett. Am 28. April organisiert Collier eine Jazz-Veranstaltung im Rahmen einer Shakespeare-Gedenkwoche in der Southwark Kathedrale. Hierfür schreiben neben Collier auch Mike Gibbs, Mike Westbrook, Ian Carr und Johnny Dankworth Kompositionen, die von der Collier Gruppe und Harry Beckett, Annie Ross und dem Sprecher John Carbery aufgeführt werden.

Duke Ellingtons sensationelles Konzert, das er im Februar 1963 im Olym-

pia Theatre in Paris gab, wurde jetzt von Atlantic auf einem Doppelalbum vorgelegt. Solisten dieser Ellington Band waren Johnny Hodges, Cootie Williams, Ray Nance, Cat Anderson, Lawrence Brown, Russell Procope, Harry Carney, Jimmy Hamilton und Paul Gonsalves.

Don Ellis macht derzeit Pause von seinem Big Band Sound und stellt sich öfters mit einem „Electric Trio“ vor, dem neben Ellis, Trompete, noch der Bassist Dave McDaniel und der aus Bulgarien stammende Pianist und Organist Milcho Leviev angehören. Ellis verändert den Sound seiner Trompete mit Echoplex, Wah-Wah-Pedal und Multivider, setzt sie aber auch immer wieder akustisch ein. Stilistisch gesehen spielt das Trio alles vom konventionellen Jazz bis zur Free Music, hat auch einen leichten Rock-Trend. Ellis wird mit dem Electric Trio im Juni und Juli in Europa gastieren. Es kann für Festivals und Clubgastspiele gebucht werden von Concert Management Beat Burri, Vonwilstraße 51, CH-9000 St. Gallen, Tel. 27 58 35.

Roberta Flack soll die Titelrolle in der Verfilmung der Bessie Smith Biography übernehmen, für die die Dreharbeiten im Mai in New York anlaufen. Der Film, der auf dem soeben erschienenen Buch von Chris Albertson basiert, wird von Bill Gunn geleitet und von Porter Bibb produziert. Im Gegensatz zu dem Billie Holiday Film soll die Bessie Smith Story wahrheitsgetreu das Leben der Empress of the Blues in den 20er und 30er Jahren nachzeichnen und nicht mit Hollywood-Klischees verfälscht werden. Die Flack gab kürzlich zwei Konzerte im Feit Forum im Madison Square Garden in New York, wo sie mit einer Big Band auftrat, die von Quincy Jones zusammengestellt und geleitet wurde. Solisten des Orchesters waren u. a. Hubert Laws, Flöte, Toots Thielemans, Mundharmonika, Roland Hanna, Klavier, Ray Brown, Bass, und Grady Tate, Schlagzeug.

Fourmenonly gastieren am 5. Mai in Pforzheim, Jazzkeller, am 12. in Villingen, Jazzclub, am 19. in Luzern, Paulusheim, und am 30.5. in Zürich, Hinterer Sternen. Am 13. April traten sie bei einem Jazz-Workshop-Konzert zusammen mit dem New Jazz Trio beim Norddeutschen Rundfunk auf.

Rene Franc et les Bootleggers sind im Mai auf Deutschlandtournee. Folgende Termine liegen vor: 4. 5. Hamburg, Forum, 5. Osterholz, Mühle, 10. Hamburg, Top-Ten, 11. Hannover, Jazzclub, 12. Bremerhaven, Riverboat, 13. Hamburg, Fabrik, Matinee, 15.

Frankfurt, Sinkkasten, 17. Reutlingen, Parkhotel, 18. Heilbronn, Jugendkeller, und 19. Mai Schorndorf, Manufaktur. Bis zum 27. Mai sind noch einige Termine frei, Gastspiele vermittelt Jazz & Hot Music Productions, 605 Offenbach, Austraße 43, Tel. 81 4647.

Jan Garbarek wird mit seinem Trio, dem Arild Andersen, Bass, und Edward Vesala, Schlagzeug, angehören, im Juni folgende Termine in Deutschland wahrnehmen: 3. 6. Mannheim, Jazzclub Genesis, 6. Kirchheim/Teck, Bastion, 7. Köln, Päff-Art, 8. und 9. Frankfurt, Jazzkeller, 10. Moers, Festival, und 11. 6. Wiedelah, Festival. Die Tournee wird durchgeführt von ECM Records, 8 München 60, Gleichmannstr. 10, Tel. 883058.

Stephane Grappelly wird zusammen mit Barney Kessel im Juni eine Europatournee unternehmen, die ihn auch nach Deutschland führen wird.

Dexter Gordon wird mit dem Irvin Rochlin Trio, dem noch Rob Langeeis oder Henk Haverhoek, Bass, und Tony Inzalaco, Schlagzeug, angehören, vom 15.—20. Mai, vom 7.—20. Juni und vom 25. September bis 15. Oktober wiederholt im Ruhrgebiet und Umgebung gastieren. Organisiert werden diese kleinen Tourneen von der WEM Agency, Wim Wigt, Asserpark 44-9 b, Wageningen, Holland, Tel. 11228. Wigt führt auch vom 8.—25. September eine Gastspielreise mit Ben Webster und dem Irvin Rochlin Trio durch. Weiter bringt er das Johnny Griffin-Art Taylor-Quartett vom 15. Oktober bis 15. November, das J. R. Monterose Quintett vom 1.—30. November, das Jimmy Gourley Quartett vom 15. November bis 1. Dezember und das Rob Agerbeek Quintett vom 1.—15. Oktober nach Deutschland.

Die **Halleluja Rambiers**, Dixielandband aus Konstanz, wurde in diesem Jahr als einzige deutsche Band zum Internationalen Jazz and Heritage Festival nach New Orleans eingeladen. Schon vor zwei Jahren spielte die Band in der Geburtsstadt des Jazz und damals wurde ihr die Ehrenbürgerwürde verliehen. Die Band wird auch an der Tulane Universität in New Orleans spielen und ebenso in Houston, Texas, Charlotte, Carolina, und in Washington, D. C., auftreten. Die Halleluja Rambiers sind über folgende Kontaktadresse zu buchen: Kurt Schreiner, 775 Konstanz, Wallgutstraße 38, Tel. 2 37 68.

Hagaw, Dixieland- und Klamauk-Band aus Warschau, wird im Mai in Deutschland gastieren. Hier die Termine: 3. 5. Wiedelah, 4. Hamburg, 5. Oldenburg, 6. Hamburg-Neumünster, 9. Wuppertal, 10. Witten, 11. Lüdenscheid, 12. Dortmund, 13. Gelsenkir-

chen, 14. Braunschweig, 15. Wolfsburg, 17.-18. Kirchheim/Teck, 21. München, 22. Freising, 23. Radolfzell, 25. Mülheim/Ruhr, 26. Meschede, 27. Brilon und 28. Mai Köln.

Joe Haider hat mit seinem Trio unter dem Titel „Cafe des Pyrennees“ eine Platte für Kick Records aufgenommen, die der Musikverlag Otto B. Hartmann in Starnberg anbietet.

Lionel Hampton, Benny Goodman, Gene Krupa, Teddy Wilson, Illinois Jacquet und Tyree Glenn spielten kürzlich beim 33. Beaux Arts Ball im New Yorker Waldorf-Astoria. Die Altmeister jamnten so heiß, daß das Publikum vor Begeisterung tobte.

Isaac Hayes, die Staple Singers, Rufus und Carla Thomas und Albert King gehören zu den Stars des Films „Wattstax“, der Ende Februar in New York anlief. Die Original-Filmmusik liegt bereits auf Stax Records vor.

Chris Hinze wird mit seiner Combination im Mai für MPS eine Langspielplatte aufnehmen.

Jutta Hipp studiert jetzt an der Art Students League in New York bei Isaac Soyler Malerei.

Freddie Hubbard wird unter den CTI-Vertragskünstlern sein, die in diesem Sommer von der New Yorker Plattenfirma auf eine ausgedehnte Japan-Gastspielreise geschickt werden. Neben Hubbard sind bisher noch Hubert Laws, Stanley Turrentine, Johnny Hammond, George Benson, Ron Carter, Jack DeJohnette und Airtro Moreira vorgesehen.

Bobbi Humphrey, 21jährige Flötistin, hat kürzlich auf dem Berklee College of Music ein Konzert gegeben mit anschließender Diskussion über den Einsatz der Flöte im heutigen Jazz. Das Berklee College, auf dem heute 1700 Studenten sind, veranstaltet regelmäßig Lehrkonzerte und Clinics mit bekannten Jazzmusikern.

Bobby Hutcherson spielte kürzlich in verschiedenen Clubs in San Francisco mit einer Band, die aus Woody Shaw, Trompete, Cecil Barnard, Klavier, Joe Bailey, Bass, und Jimmy Robinson, Schlagzeug, besteht.

Keith Jarrett hat mit seinem Quartett, das aus Dewey Redman, Saxophone, Charlie Haden, Bass, und Paul Motian, Schlagzeug, besteht, eine Platte live im Village Vanguard in New York aufgenommen, die in Kürze auf Impulse erscheinen wird.

Jazztrack heißt ein neues Quintett, das aus der Formation Staudamm hervorgegangen ist. Es besteht aus dem belgischen Pianisten Michel Herr, dem Trompeter UN Beckerhoff, dem Saxophonisten Wolfgang Engstfeld, dem Schlagzeuger Heinrich Hock so-

wie dem schweizer Bassisten Hans Hartmann. Die Gruppe wird sich im April im domicile in München sowie im AT-Musikpodium in Stuttgart vorstellen. Zu buchen ist das Free Jazz Quintett über UN Beckerhoff, 4403 Hilstrup, Hülsebrockstr. 20, Tel. (02501) 41 66.

Bob Kerr's Whoopee Band aus London, die „verrückteste Band der Welt“, gastiert im April in folgenden Städten: 19. 4. Hamburg, Top-Ten, 20. Hamburg, Cotton Club, 21. Hamburg, Fabrik, 22. Berlin, Eierschale, 23. Neumünster, 24. Düsseldorf, Badewanne, 25. Würzburg, Omnibus, und 26. April Reutlingen, Parkhotel.

Oscar Klein hat vor einiger Zeit mit verschiedenen Karlsruher Amateurmusikern eine Band aufgestellt, die Blues, Boogie Woogie, Swing, Folkblues und Ragtime spielt. Mit von der Partie ist Oscars Frau, die Sängerin Miriam. Die Gruppe wird am 4. Mai im Sauschdall in Ulm und am 5. Mai im Jazzclub Hannover auftreten. Gebucht werden kann das Sextett über Roland Blume, Jazz Club Karlsruhe, 75 Karlsruhe 41, Hauptbahnstraße 14, Telefon 40 27 84.

Volker Kriege! und seine neue Gruppe Spektrum werden in nächster Zeit in folgenden Städten gastieren: 2. Mai Waldshut, 3. Konstanz, 4. Nürnberg, 5. Regensburg, 6. Dornbirn, 1. Juni Heidelberg, 10. Wiedelah, 22. und 23. Juni Bielefeld. Vom 8.-17. Mai ist Spektrum auf einer Nordafrika-Tournee. Kriegeis neue Platte für MPS, die er mit John Taylor, John Marshall, Stan Sultzmänn, Eberhard Weber, Cees See und Zbigniew Seyfert vor einiger Zeit aufgenommen hat, soll unter dem Titel „Lift“ in Kürze erscheinen.

Joachim Kühn ist von Paris wieder nach Hamburg umgesiedelt. Er ist jetzt festes Mitglied der Association P.C., wo er Jasper van't Hoff ersetzte, der z. Z. der Chris Hinze Combination angehört. Kühn hat mit MPS einen Exklusivvertrag abgeschlossen und wird pro Jahr zwei Platten machen. Seine Soloplatte „Piano“ liegt bereits vor.

Radu Malfatti, der seit Februar 1972 zur Chris McGregor Brotherhood of Breath gehört, trat im März mit McGregor, Harry Miller und Louis Moholo in Quartettbesetzung in verschiedenen Städten in Österreich, Italien, der Schweiz und in Frankreich auf. Mit dem McGregor Quintett spielte er außerdem bei dem „Workshop Freie Musik“, der vom 28. 3. — 1. 4. in der Akademie der Künste in Berlin stattfand. An Pfingsten wird Malfatti in der Schweiz bei einem Workshop mitwirken, den John Tchicai leitet. In Lon-

don gehört Malfatti einer Gruppe an, die „Contemporary improvised music“ heißt und in der Besetzung Posaune, Tenorsaxophon bzw. Sopransaxophon, Cello, Klavier und Percussion spielt.

Toni Michlmayer hat eine Neuvertonung der Andre-Helle-Novelle „La boîte à jox jox“ für das Puppenballett „Leben in der Spielzeugkiste“ gemacht, das im März im Wiener Museum des XX. Jahrhunderts aufgeführt wurde. Die Musik soll zu einem späteren Zeitpunkt auf Platte vorgelegt werden.

Joe Newman leitet den Lehrkörper des 1973 Jazz Interactions Workshops für Nachwuchsmusiker in New York, der jede Woche durchgeführt wird. Bei den jeweils dreistündigen Sessions, die in der Upper West Side bei freiem Eintritt abgehalten werden, unterrichten außerdem noch Garnett Brown, Frank Foster, Frank Wess, Arnie Lawrence, Roland Hanna, Harold Mabern, Gene Bertoncini, Al Gafa, Eddie Jones, Roy Haynes und Charlie Persip.

Sy Oliver wird mit seiner Big Band den Tanzabend des Schlußgalas am 3. Mai bei der 13. Goldenen Rose von Montreux bestreiten. Sy Oliver wird einige profilierte Jazzmusiker in seiner Band haben. Am 5. Mai gastiert die Oliver Band beim „Jazz in der Aula“ in Baden.

John Pearse wird in nächster Zeit in folgenden Städten auftreten: 21.—23. 4. Ludwigshafen, Songtage 73, 25. Frankfurt, Sinkkasten, 26. Frankfurt, Jugendhaus Fechenheim, 28. Castrop-Rauxel, Club Schwabienchen, 2. 5. Schelm, Aula der Dietrich-Bonhoeffer-Realschule, 3./4. 5. Bochum, Club Spektrum, 7. Bevensen, Haus der Begegnung, 8. Ebstorf, Jugendfreizeitstätte, 9. Mai Bodenteich, Realschule, und 10. 5. Hannover, Freizeithaus Ricklingen. Pearse wird gemanagt von Andreas Roßmann, 75 Karlsruhe 51, Hänselweg 3, Tel. 3 63 66.

Gene Perla, seit 1971 Bassist der Elvin Jones Gruppe, hat kürzlich eine eigene Plattenfirma unter dem Namen „P. M. Records“ gegründet. Die erste Platte, die jetzt unter dem Motto „Open sky“ vorliegt, bringt Musik von einem Trio mit dem Saxophonisten David Liebman, der derzeit Mitglied der Miles Davis Gruppe ist. Die Platte kann zum Preis von 5 Dollar von P. M. Records Co., 20 Martha Street, Woodcliff, Lake, N. J. 07675, USA, bezogen werden.

Prof. Dr. Hermann Rauhe sprach kürzlich auf Einladung des Institutes für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz über „Popularität in der Musik — interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation“.

Eine auf den Jazz ausgerichtete spezielle Untersuchung dieses Phänomens soll im 5. Band des Jahrbuches „Jazzforschung“ publiziert werden.

Trevor Richards, aus England stammender New-Orleans-Schlagzeuger, Schüler von Zutty Singleton und Cie Frazier, hat sich in Frankfurt niedergelassen und dort ein Trio gegründet. Dazu gehören neben Richards noch der Klarinettist Tommy Sancton aus New Orleans und der Pianist Bob Barton aus Birmingham. Zu buchen ist das Trio über Jazz und Hot Music Productions, 605 Offenbach, Austr. 43, Tel. 81 46 47.

Terje Rypdal, der mit Barre Phillips, Bass, und Jon Christensen, Schlagzeug, in der ersten Aprilhälfte mit großem Erfolg in verschiedenen deutschen Städten gastierte, setzt seine Tournee in folgenden Orten fort: 15. April Mannheim, Jazzclub Genesis, 18. Münster, Kunstverein, 20.—22. Frankfurt, Jazzkeller, 23.724. München, domicile, 26. Bern und 27. April Zürich. Das Trio des norwegischen Gitarristen wird dann am 8. Juni im Göttinger „Centre“ gastieren, am 9. in Wiedelah und am 11. 6. in Moers bei den dortigen Jazz Festivals mitwirken. Organisiert wurden die Tourneen in Deutschland von ECM Records München.

Heikki Sarmanto gastiert mit seinem Quintett am 19. und 20. Mai zusammen mit dem Peter Kowald Quintett in Erlangen. Am 19. wird im Erlanger Musikinstitut um 14.00 Uhr ein Workshop, um 20.00 Uhr im Redoutensaal ein Konzert durchgeführt. Tags darauf findet um 10.00 Uhr im Erlanger Musikinstitut ein weiterer Jazz Workshop statt. Nach diesem Termin ist das Heikki Sarmanto Quintett noch für Clubgastspiele bis zum 5. Juni zu buchen.

Günther Schuller hat mit dem New England Conservatory Ragtime Ensemble eine Platte aufgenommen, auf dem Ragtime-Kompositionen von Scott Joplin gespielt werden.

Kontaktanschrift ist: Manfred Gieße, 8520 Erlangen, Nachtigallenweg 16, Tel. 4 39 38.

Jan Scobey, die Witwe des vor 10 Jahren verstorbenen Dixieland-Trompeters Bob Scobey, hat eine eigene Plattenfirma gegründet, auf der sie seltene Aufnahmen der Bob Scobey Dixieland Jazzband veröffentlicht. Bisher liegen drei Alben der Frisco Band vor, bei denen auch Lizzie Miles und Clancy Hayes singen. Erhältlich sind sie zum Preis von je Dollar 8,98 von Janso Records, 10312 Tampa Boulevard, Northridge, California, 91 324, USA.

Das **Michael Seil Trio** mit Jürgen Wuchner, Bass, Thomas Cremer, Schlagzeug, und Michael Seil, Trompete, produzierte vor einiger Zeit mit der Barrelhouse Jazzband eine Platte unter dem Titel „Hot meets Free“, die bei der Edition Wacker in Pforzheim erscheinen soll. Das Seil Trio sowie die Gruppe **From**, die sich um die Solisten Gustl Mayer und Dieter von Goetze gruppiert, können über Jazz & Hot Music Productions, Dieter Nentwig, 605 Offenbach, Austr. 43, Tel. 81 4647, gebucht werden.

Sincerely P. T. heißt die neue Gruppe, die Peter Trunk jetzt mit Manfred Schoof und Shake Keane, Trompete und Flügelhorn, Jiggs Whigham, Posaune, Jasper van't Hoff, Elektro-Piano, Siegfried Schwab, Gitarre, und Joe Nay, Schlagzeug, aufgestellt hat, und die hie und da zusammenkommen soll.

Sunnyland Slim, Blues-Pianist aus Chicago, gastiert im Mai in folgenden Städten: 3.5. Köln, Paff-Art Club, 4. Göttingen, Centre, 5. Lübbecke, Jazzclub, 6. Hamburg, Malersaal, 7. Frankfurt, Katakomba, 8. Würzburg, Omnibus, 9. Esslingen, Jazzclub, 10. Laupheim, Aula, und 11. Mai Ulm, Sauschdall.

Leo Smith, der im Juni mit Marion Brown nach Deutschland kommen wird, möchte sich in München niederlassen und auf unbestimmte Zeit in Europa bleiben. Der Trompeter und Perkussionist will mit Leonard Jones ein Duo aufstellen, das sich New Delta nennt.

Super Sax Section nennt sich eine 9-Mann-Gruppe, zu der die Saxophonisten Warne Marsh, Med Flory, Bill Perkins, Jay Migliori und Jack Nimitz sowie der Trompeter Conte Candoli, der Pianist Ronnell Bright, der Bassist Buddy Clark und der Schlagzeuger Jake Hanna gehören. Die Band gab ihr Debüt im „Donte's“ in Los Angeles und hat für Capitol eine Platte aufgenommen.

Heiner Stadler, 31-jähriger Pianist und Komponist aus Deutschland, der seit 1965 in New York lebt, hat jetzt eine Platte auf eigenem Label, Labor Records, mit seinen Kompositionen vorgelegt. Aus dem Jahr 1966 stammt „The Fugue“, bei der Jimmy Owens, Joe Farrell, Garnett Brown, Don Friedman, Barre Phillips und Joe Chambers spielten, „Heidi“ und „All tones“ wurden 1971 mit Stadler, Tyrone Washington, Reggie Workman und Lenny White aufgenommen. Die Platte wird in den USA von der Jazz Composer's Orchestra Association, 1841 Broadway, New York, N. Y. 10023, vertrieben.



Foto: Jan Persson

Die große Synthese zum neuen Jazz der 70er II.

Der amerikanische Verlag HIN & Co. Publishing Co., New York, hat Joachim E. Berendt beauftragt, sein „Jazzbuch“ neu zu bearbeiten. Aus der Bearbeitung ist ein weitgehend neues Buch geworden — mit 8 zusätzlichen Kapiteln, 150 neu aufgenommenen Musikern und Gruppen und einer umfassenden Diskographie, die Achim Hebgen bearbeitet hat. Unter dem Titel „Von Rag bis Rock — das Jazzbuch“ wird es im Herbst auch in Deutschland (In der Fischer Bücherei) vorliegen. Eine brasilianische und eine japanische Ausgabe ist ebenfalls bereits vorgesehen. Mit freundlicher Genehmigung von Autor und Verlag haben wir im vorigen Heft des JP begonnen, das Kapitel „1970“ als Vorabdruck aus dem neuen Buch zu veröffentlichen und bringen nun die 1. Fortsetzung dazu.

Das andere Element, das neu am Jazz der 70er Jahre ist, ist der Rock. Gewiß begann der Einfluß des Rock auf den Jazz — dem seinerseits ein noch kräftigerer umgekehrter Einfluß des Jazz auf den Rock vorausgeht — lange vor Beginn der 70er Jahre. Aber dieser Einfluß führte zunächst nur zu künstlichen, musikalisch kaum befriedigenden Kombinationen — vor allem

von Rock-Rhythmusgruppen mit Jazzbläsern. Die Bläser spielten dabei mehr in der Tradition des Jazz, die Rhythmusgruppen spielten in der Art populärer Rock-Musik. Ensembles wie Blood, Sweat & Tears, Chicago, Flock, Dream, Chase und zahllose andere wurden nach diesem Prinzip gebildet. Und oft war es das Denken von Pro-

duzenten und Plattenfirmen, das bei ihrer Gründung und Entwicklung maßgeblicher war als der spontane Antrieb schöpferischer Musiker.

Die Gruppe Chase ist in diesem Zusammenhang beispielhaft. Sie wird geleitet von dem Trompeter Bill Chase, der aus der Jazz Big Band von Woody Herman hervorgegangen ist.

Man kann, wenn man die Chase-Musik hört, sehr genau nachempfinden, wie es zur Gründung des Ensembles gekommen sein muß: Bill Chase ist ein glanzvoller Trompeter, der das bravouröse Zusammenspiel in der Trompetengruppe einer Big Band liebt. Weil dieses Zusammenspiel im Rahmen der herkömmlichen Big Bands bei einem jugendlichen Publikum seit den 60er Jahren nicht mehr so recht „ankommt“, löste er den überlieferten vierstimmigen Trompetensatz aus der Big Band heraus und kombinierte ihn stattdessen mit einer Rock-Rhythm Section. Solcherlei Kombinationen mögen mancherlei Reize haben; sie mögen auch kommerziell interessant sein, weil sie sowohl ein Jazz- wie ein Rock-Publikum ansprechen. Aber es haben sich kaum anspruchsvolle Hörer gefunden, die derartige Kombinationen für künstlerisch geglückt halten. Dabei muß man zugestehen, daß es Gruppen gibt — allen voran Blood, Sweat & Tears —, die die Kombination mit relativ größerem Geschick zustande brachten als etwa Chase. Man muß auch zugestehen, daß es in dieser ganzen Entwicklung einen Musiker gibt, der die große Ausnahme bildet: der schon seit der Mitte der 60er Jahre Jazz und Rock integrierende Frank Zappa. Er freilich ist sowohl für den Rock wie für den Jazz ein Außenseiter. Zappa kam von der modernen Konzertmusik — vor allem von Varese.

Jenseits davon entstanden erst Ende der 60er Jahre — im Sinne eines echten Trends, einer lebendigen Entwicklung — immer mehr Schallplatten, in denen sich eine wirkliche Integration — eine neue überzeugende Einheit aus Rock und Jazz anbahnte. Die Schlüsselfigur in dieser Entwicklung ist der Trompeter Miles Davis, die entscheidende Platte ist sein „Bitches Brew“, 1970 erschienen.

Die internationale Kritik hat „Bitches Brew“ mit ungeheuerem Enthusiasmus begrüßt. Jahrelang hatten die Jazzleute von Rock immer nur geredet, hatte man vergeblich auf überzeugende musikalische Ergebnisse gewartet. Es gab fast so etwas wie eine Rock-Neurose in der Jazzwelt.

Man spürte: die Integration des Rock durch die zeitgenössischen Jazzmusiker ist eine Aufgabe — und doch hatte sie niemand gelöst.

Es hatte nach dem Tode John Coltranes 1967 viel Leerlauf im Jazz gegeben — schließlich sogar Verzweiflung. Niemand wußte recht, wie es weitergehen würde.

Viele Jazzmusiker sind früh gestorben — von Bix Beiderbecke, dem großen Trompeter der 20er Jahre, bis zu Fats Navarro 1950 oder Albert Ayler 1971. Fast scheint es, als ob die Intensität, die der Jazz seinen schöpferischen Musikern abfordert, die unmittelbare Verwandlung des gelebten Lebens in musikalisierte sounds, den Todeszoll im Jazz höher treibt als in anderen Künsten. Und doch hatte man immer den Eindruck: ein Jazzmusiker, der starb, ließ ein abgerundetes Lebenswerk hinter sich. Auch die glühendsten Verehrer von Bix Beiderbecke in den 20er oder von Clifford Brown in den 50er Jahren haben nie vermutet, daß ihre Idole noch wesentlich Neues geschaffen hätten, wenn sie länger gelebt hätten. Anders bei Coltrane. Da wurde ein Musiker, der den Jazz seiner Zeit — wie außer ihm nur noch Ornette Coleman — prägte und überragte, und der — wie kein anderer, auch wie Coleman nicht — schulebildend gewirkt hatte, auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft und der Entwicklung, die er ausgelöst hatte, von uns gerissen; die Entwicklung brach ab. Die Jazzwelt sah sich ihres „Führers“ beraubt. Sie brauchte jahrelang, um sich wiederzufinden. Die Wunde ist immer noch nicht ganz vernarbt. In dieser Situation wirkte die Veröffentlichung von Miles Davis' „Bitches Brew“ wie eine Erlösung.

Mittlerweile gibt es eine ganze Generation junger Musiker, die durch die diversen Miles-Davis-Gruppen dieser Jahre bekannt geworden sind und nachdrücklich durch die Miles-Davis-Musik geprägt wurden. Einer dieser Musiker, der englische Bassist Dave Holland, hat, nachdem er das Miles-Davis-Quintett verlassen hatte, im Gespräch mit dem englischen Kritiker Richard Williams gesagt, was wohl die meisten von ihnen empfanden: Im Grunde mache Miles Davis immer noch auf der Linie der alten Bebop-Tradition weiter. „Die Prämisse, auf der Miles Davis' Musik gebaut ist, ist immer noch die altmodische eines Solisten, der sich von einer Rhythmusgruppe begleiten läßt... Ich glaube, das Positivste, was Miles Davis tun könnte, wäre es, eine helfende, unterstützende Rolle für die Musiker, die mit ihm spielen, zu übernehmen mehr Zusammen3piel zwischen sich und seinen Musikern zu entwickeln, auf einer subtileren Ebene.“

Die Musiker, die aus den Miles-Davis-Quintetts dieser Jahre hervorgingen oder unmittelbar von Miles beeinflusst wurden, sind dazu übergegangen, noch dichtere, noch engere Integrationen von Jazz und Rock zu schaffen.

Auffällig ist der Zeitpunkt, zu dem das alles geschah. Wie gesagt, „Bitches Brew“ erschien 1970: es war die Zeit der Götterdämmerung des Rock Age. Jimi Hendrix, Janis Joplin, Brian Jones, Jim Morrison, Duane Allman starben, die Beatles lösten sich auf. In Altamont, Kalifornien, gab es bei einem Konzert der Rolling Stones die größte Katastrophe des Rock Age, die all den wunderbaren Good Will von Woodstock wieder zunichte machte: vier Menschen starben, Hunderte wurden verletzt. Und Woodstock, das Wunder der „Woodstock Nation“, einer neuen, jungen Gesellschaft voller Liebe, Toleranz und Hilfsbereitschaft, wurde durchschaut als das, was es war: das Geschäft derer, die es veranstalteten. In New York und San Francisco schlossen die Hauptstätten der Rock-Musik, das „Fillmore East“ und das „Fillmore West“, ihre Tore. Mit einem Mal war die Luft aus dem Rock Age, der Rock aus dem Age. Keine neuen überragenden Gruppen oder Einzelpersönlichkeiten betraten die Szene. Am Ende dieser Jahre sang Don McLean das traurige, resignierende Lied vom „Tag, an dem die Musik starb“, die Abschiedshymne der Rock-Zeit. Die ganze Welt verstand es so. Wochenlang war der Song in der Hit-Parade.

Was hier eben aufgezählt wurde, geschah zwischen 1969 und 1972. Und genau parallel hierzu entwickelte sich der Neue Jazz, Rock und Jazz integrierend. 1969 erschien Miles Davis' „In A Silent Way“, das Album, das „Bitches Brew“ vorbereitete. 1971 entstanden „Weather Report“ und das „Mahavishnu Orchestra“. Und ab 1972 ist der Neue Jazz voll da. Wer „integriert“, wer nicht immer nur das Eine sieht, entweder den Rock oder den Jazz, der kann sich dem Eindruck nicht verschließen, daß sich die zeitliche Parallelität unmöglich zufällig ergeben konnte. Das Rock Age — oder doch zumindest das Beste von ihm — mündete in den Neuen Jazz. Der Neue Jazz sensibilisierte die Rock-Musik der 60er Jahre ähnlich wie diese den Rock 'n' Roll der 50er Jahre sensibilisiert hatte.

Vollends deutlich wird das, wenn man bemerkt, daß es den Rock-Einfluß im Jazz im wesentlichen in dreierlei Hinsicht gibt: in der Elektronisierung des Instrumentariums, im Rhythmus und in einem neuen Verhältnis zum Solo. In jedem dieser drei Bereiche verfeinert der Neue Jazz Elemente, die in charakteristischer Weise zur Musik des Rock Age gehören und doch gleichwohl von den Rock-Musikern nicht mehr weiterentwickelt werden konnten.

Was zunächst die Elektronisierung des Instrumentariums betrifft, so wurden die folgenden Instrumente und Zubehör in das Jazzinstrumentarium aufgenommen: elektrische Pianos, Orgeln und sonstige elektronische Tasteninstrumente (die sogenannten Keyboards), über Verstärker und Lautsprecher gespielte Gitarren und andere Instrumente, darunter auch elektronisch verstärkte Saxophone, Trompeten, ja selbst Schlagzeuge, möglicherweise unter Vorschaltung von Wah-Wah- und Fuzz-Pedalen, Hall- und Echoanlagen (Echolette), Phasen-Manipuliergeräten (Phase-Shifter), Ringmodulatoren und unter Verwendung von Rückkopplungseffekten (feedback), Geräte zur Oktav-Verdopplung und automatischen Harmonisierung melodischer Linien (Varitone, Multivider etc.), two-board-Gitarren (zwei Griffbretter, so daß ein Instrument die Möglichkeiten der 6- und 12-saitigen Gitarre verbindet), Synthesizer in den verschiedensten Ausführungen.

Die fünf Musiker von John McLaughlins Mahavishnu Orchestra beispielsweise stehen vor einem Instrumentarium, das eine ganze Bühne füllt: ein Dutzend verschiedener Lautsprecherboxen, Verstärker und elektronischer Anlagen, die — alles zusammengerechnet — einige tausend Watt auf das Publikum strahlen.

Für den oberflächlichen Betrachter besteht natürlich der Eindruck, daß die Jazzmusiker dieses ganze Instrumentarium aus dem Rock und Pop übernommen haben. Aber es ist angebracht, genauer hinzuschauen. Dann erkennt man, daß die elektrische Gitarre zuerst 1937 von Charlie Christian bei Benny Goodman durchgesetzt wurde. Die elektronische Orgel wurde zuerst im schwarzen Rhythm and Blues, gespielt von Musikern wie Wild Bill Davis, populär; in das allgemeine Bewußtsein ist sie durch den Weltcrfolg des Jazzorganisten Jimmy Smith nach 1956 gedrungen. Der perlende Sound des elektrischen Pianos wurde der Musikwelt durch Ray Charles' Welterfolg „What'd I Say“ 1959 bewußt. Die weiße Rock-Musik übernahm das Instrument erst, nachdem Miles Davis 1968 seine Langspielplatte „Filles de Kilimanjaro“ mit Herbie Hancock und Chick Corea am elektrischen Piano aufgenommen hatte. Mit elektronischen Blasinstrumenten, Oktav-Verdopplern und Harmonisierungsgeräten haben zuerst die Jazzmusiker Sonny Stitt (1966) und Lee Konitz (1968) experimentiert. Der Synthesizer kommt aus der experimentellen Konzertmusik, wo er seit 1957 von R. A. Moog — in Zusammenarbeit mit Wal-

ter Carlos - entwickelt und erprobt wurde. Auch Ringmodulatoren, Phase-Shifter, feedback-Effekte etc. stammen aus den elektronischen Studios der Konzertmusik.

Der Eindruck, daß all dies die Klänge des Rock seien, beruht also in erster Linie auf den gigantischen Publizitätsmöglichkeiten der Rock-Media und der Plattenindustrie. Dadurch sind diese Klänge in das allgemeine Bewußtsein gedrungen. Es gilt demgegenüber zu sehen, daß die Elektronisierung von Instrumentalklängen schwarzen Musikern und die Erzeugung „reiner“ aleatorischer Klänge der E-Musik zu verdanken sind. Die Pionierarbeit in der elektrischen Verstärkung und elektronischen Manipulierung herkömmlich konzipierter Instrumente wurde von Schwarzen geleistet. Und es ist in diesem Zusammenhang interessant, zu bedenken, daß es auch eine schwarze Sängerin war, Billie Holiday, die in den 30er Jahren als erste die Möglichkeiten des Mikrofons für eine ganz neue, bis dahin unbekannt gewesene Verwendung und Behandlung der menschlichen Gesangsstimme erkannt hat, ja man hat gesagt, daß der damals als neu und „revolutionär“ empfundene Stil Billie Holidays in erster Linie in der „Mikrofonisierung“ der Stimme — einer Gesangsweise, die ohne das Mikrofon nicht zu denken ist — bestand. Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, daß sich diese „Mikrofonisierung“ heute für Sänger der populären Musik aller Bereiche so weitgehend von selbst versteht, daß kaum mehr darüber gesprochen wird.

Charles Keil und Marshall McLuhan verweisen auf die besondere Begabung des Afro-Amerikaners hinsichtlich der „Hörbarmachung“ dessen, was durch die Elektronik möglich geworden ist, und Keil vermutet, daß „wenn McLuhans These korrekt ist, unser derzeitiges elektronisches oder nach-literarisches Zeitalter mit seinen ungeheuren akustischen Kräften und Möglichkeiten der Negro-Kultur einen großen technologischen Aufschwung geben könnte.“

Fassen wir also zusammen: Die Elektronisierung der Instrumente wurde von schwarzen Musikern angebahnt. „Reine“ elektronische Klänge wurden zuerst in den Studios der E-Musik entwickelt. Die Rock-Szene hat diese Klänge popularisiert. Jazz, Rhythm and Blues, E-Musik, Rock und Pop wirkten also gemeinsam. Ein Zusammenwirken auf so breiter Basis, durch so viele verschiedene musikalische Bereiche hindurch, läßt den Schluß zu, daß die Elektronisierung

einem Zeitbedürfnis entspricht. Nicht bloß die Instrumente und Klänge, auch das Hörbedürfnis des modernen Menschen ist „elektronisiert“ — durch alle Schichten und Klassen hindurch: von den Slums und Ghettos bis zu den Musik-Festivals der intellektuellen Welt.

Hiermit im Zusammenhang steht das Problem der Lautstärke, das dem Außenstehenden heute so viele Schwierigkeiten macht wie vor 30 Jahren das „gleichmäßige Durchpauken“ des Fundamental-Metrums. Ich kenne alles, was darüber gesagt worden ist: daß es physiologisch falsch sei, den Möglichkeiten des menschlichen Ohres nicht angemessen, daß es deshalb die Hörfähigkeit gefährde oder schließlich ganz zerstöre. Es haben sich genug Ohrenärzte gefunden, die das „aus der Praxis“ bestätigen. Die bürgerliche Presse druckt so etwas gern.

Aber die Lautstärke schafft auch neue Sensibilitäten: noch vor wenigen Jahren wäre niemand in der Lage gewesen, im Bereich der orkanartigen Schallwellen, die etwa das Mahavishnu Orchestra oder die englische Gruppe Soft Machine aussenden, so viele Subtilitäten zu entdecken, wie wir das heute können. Die Lautstärke ist eine „challenge“, eine Forderung: Wer sich ihr stellt, kommt schließlich dazu, akustische Maxima verarbeiten zu können, die dem menschlichen Ohr eben noch als undifferenzierbar erschienen. Lautstärke also weitet die Kapazität und damit das Bewußtsein.

Das aber ist eine Aufgabe. In einer Zeit, in der die Dezibel-Stärken des täglich uns umgebenden Lebens ungeahnte Dimensionen erreicht haben, kann Musik nicht in der Lautstärke von gestern und vorgestern bleiben.

Denn dies bedeutet den Verzicht auf die künstlerische Durchdringung der Hörfelder, in denen wir leben.

In jedem Rock-Schuppen kann man beobachten: Die älteren Besucher stellen, wenn die Musiker mit ihren ungeheuren Lautstärken zu spielen beginnen, das Gespräch ein, verzichten auf jegliche Kommunikation oder verständigen sich allenfalls durch Zeichen; sie hören einander selbst dann kaum, wenn sie sich anschreien. Die jungen Leute aber sitzen ungestört in ihren Ecken und unterhalten sich weiter, und es sind Pärchen unter ihnen, die leise von Liebe und zärtlichen Sachen sprechen. Und man kann sehen: sie verstehen sich.

(Fortsetzung folgt)



Foto: P. G. Dekker

Neuer Start nach dem großen Unbehagen:

DER SAXOPHONIST RÜDIGER CARL

Die erste Gruppe der neuen Jazzmusik, die er „damals“, in seinen Berliner Jahren, live hörte, war das Irene Schweizer Trio. „Und da ist mir richtig der Hut hochgegangen“, erinnert sich der Tenorsaxofonist Rüdiger Carl, Bestandteil der Wuppertaler Free-Jazz-Kolonie. Die Begegnung von „damals“ — das war 1967 — ist nicht ohne Folgen geblieben. Seit der Auflösung der „Rüdiger Carl Inc.“ vor reichlich einem Jahr ist Carl auf der Jazz-Szene kaum noch in Erscheinung getreten. Jetzt hat er zusammen mit der eid-

genössischen Klavierspielerin, dem niederländischen Bassisten Arjen Gorter und (im Wechsel) den schwarzen Schlagzeugern Makaya Ntshoko beziehungsweise Allen Blairman eine neue Formation aufgemacht, die ihre erste Tournee mit ein paar Funkaufnahmen gerade absolviert.

Diesem neuen Aufschwung ging also eine von äußeren und inneren Gründen gleichermaßen bewirkte ausführliche Besinnungsphase voraus. In ihr hat Carl versucht, mit seiner seit

längerem als problematisch empfundenen — gegen Ende des vorigen Zustandes noch auf der FMP-Platte „King Alcohol“ festgehaltenen — Musik ins Reine zu kommen. Sie kann jetzt nicht mehr dieselbe sein. Zum Teil gibt schon die Besetzung der neuen Gruppe, geben vor allem die Namen der beiden Schlagzeuger über die Veränderung Auskunft. Hier passiert etwas mit den Freiheiten des Free Jazz. Man wird orakeln dürfen, daß im Gegensatz zu jenen, die das Etikett Free Music vorziehen, der Schwer-

punkt stärker zum Jazz verlagert wird. Aber längere Meditation wie auch plötzliche Entschlüsse haben schon des öfteren eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Musikers Rüdiger Carl gespielt. Wie das nicht unüblich ist, hatte erst einmal alles ganz anders angefangen. Zwar hatte Carl, 1944 in Ostpreußen geboren, in Kassel aufgewachsen, mit fünf Jahren seine ersten musikalischen „Jobs“, spielte auf allerlei Feiern Ziehharmonika und später in einem Orchester sogar an exponierter Stelle Akkordeon, brachte aber eine Schriftsetzerlehre hinter sich, die als Grundlage für ein Grafikstudium gedacht war.

Nur hatte er mittlerweile begonnen, sich für den Jazz zu interessieren. Und ehe er nach Berlin ging, um dort erstens zu arbeiten und zweitens die Hochschule für bildende Künste zu besuchen, brachte er einmal statt eines neuen Anzugs eine Konzertflöte mit nach Hause. Jetzt war die Emigration unaufschiebbar.

In Berlin wurde der Schriftsetzer Rüdiger Carl Stammgast der Jazz-Galerie, wo er auch hin und wieder mit anderen Amateuren zusammen Hard-Bop-ähnliche Musik flötete, wo er später von Leo Wright sein erstes (Alt-)Saxofon kaufte. In Berlin fing er auch an, sich intensiv mit Religionen, vor allem dem Buddhismus, zu beschäftigen, ging im von zeylonesischen Mönchen geführten Ashram der Berliner buddhistischen Gemeinde ein und aus, was ihm erstaunlicherweise kaum fernöstliche Musikerfahrungen brachte. Nachdem seine eingereichten Arbeiten an der Hochschule keine Gnade gefunden hatten, trampelte er ein paar Sommer lang mit dem jeweils im Winter gesparten Geld durch Europa. Unter anderem versuchte er sich ein halbes Jahr lang in Portugal als meditierender Einsiedler.

Die Musik lief so nebenher. Bis er an einem der Amateur-Montage der Jazz-Galerie, wo er gerade spielte, von ein paar Besuchern folgendermaßen (so sein heutiger Bericht) angedeutet wurde:

„He, was macht ihr denn da für'n Scheiß! Ihr wißt ja überhaupt nicht, wo's lang geht! Wir stehen schon ganz woanders. Kommt doch mal rüber zu uns!“ Zu denen, die so sprachen, gehörte der Bassist Jost Gebers, heute zentraler Manager der Free Music Production in Berlin, und die Klavierspielerin Donata Höffer, heute renommierte Theater- und TV-Schauspielerin. „Das war so der Beginn der deutschen Avantgarde in Berlin, 1966“, resümiert Carl. Er spielte dann zumeist in Trio-Besetzungen und meist auf der

Flöte mit Jost Gebers und wechselnden Schlagzeugern, dem Briten Alan Skinner, dem Schweden Sven Ake Johansson, der auch mit Brötzmann arbeitete, mit Fred Braceful. Es gab auch abenteuerliche Versuche, etwa mit drei Schlagzeugern, drei Bassisten und Saxofon: „Es ging ziemlich turbulent her, es wurde überhaupt nicht mehr harmonisch gespielt, auch rhythmisch ganz frei. Wir nannten das damals ‚kaputt‘ spielen!“

Und in Berlin gab es damals viel Gelegenheit zum Spielen. Es waren die politisch bewegten Jahre 1967/68, in denen nicht nur gegen die Große Koalition und den Vietnam-Krieg demonstriert wurde. Und die neue Jazzmusik, die selbst tief in ihrer Protestphase steckte und möglichst viel vom Vorgefundenen erst einmal kurz und klein zu schlagen versuchte, konnte als die Vertonung der allgemeinen Aufmüpfigkeit gelten. Weshalb die kaputte Musik nicht nur in Clubs und Galerien, sondern auch in den linken Kneipen von Kreuzberg heimisch wurde.

Nachdem er einmal aus einem Musikladen, wo er Blätter fürs Altsaxophon kaufen wollte, mit einem alten Tenor-Instrument (das er noch heute spielt) und ohne das für den nächsten Reisesommer gesparte Geld herauskam, begann es Carl, dem „das Spielen jetzt ganz entschieden wichtig wurde“, aus dem isolierten Berlin hinauszudrängen.

Er hatte auf einer Rundreise, auf der er die Vertreter der ganz freien Jazz-Improvisation aufsuchte, den Bochumer Schlagzeuger Detlef Schönenberg kennengelernt und auf dem Berliner Total Music Meeting den Hannoveraner Posaunisten Günter Christmann getroffen. Zusammen mit dem Flügelhornisten Conny Muth ergab das erst einmal ein Quartett, mit dem man die deutschen Spielplätze abgraste. Aber Carl sah drohende E-Musik-Tendenzen: „Der Schwerpunkt hätte nicht mehr auf dem gelegen, was für mich das Wesentlichste ist: sich erst mal so warm spielen, daß die Dinge passieren können; und nicht die Sachen passieren zu lassen, weil man sie so will.“

Ohne Flügelhorn ging es weiter: drei Jahre Rüdiger Carl Inc., ein zunehmend stark eingespieltes Trio, in dem dem Carl trotz des großen und klaren Tenortons, den er schon damals pflegte, der Brötzmann gelegentlich über die Schulter sah; in dem er mit durchsichtigeren, gebauten Phrasen nicht selten mit dem rauher spielenden Christmann kontrastierte; in dem Schönenberg mehr einen geräuschhaft atmosphärischen als einen rhythmischen Hintergrund trommelte.

Und alle drei Musiker empfanden am Ende von drei Jahren, daß sie nicht nur eingespielt, sondern schon etwas festgespielt waren, festgespielt in einem Rollenverhalten, das sie einengte — bei allen Freiheiten, die die neue Jazz-Spielweise ihnen bot. Carl selbst machte allem Anschein nach die deprimierendsten Erfahrungen in der letzten Trio-Zeit. Und als man mit der Auflösung der Gruppe die Flucht aus der Routine vollzog, blieben einerseits Schönenberg und Christmann, die seither als Duo-Formation „We Play“ ein paar große und originelle Schritte vorwärts getan haben, blieb auf der anderen Seite Rüdiger Carl mit seinem großen Unbehagen.

Unbehagen an einer für seine Begriffe spröden Musik, vielleicht am Verlust einer gemeinsamen Konzentration auf das Gruppengeschehen, die Idee, daß hier „die neue europäische Musik“ etwa mit nicht ausreichenden Mitteln erzwungen werden sollte. In dem folgenden spielfreien Jahr, in dem das Schriftsetzer-Handwerk wieder ausführlich seinen mehr oder weniger goldenen Boden herzeigen mußte, folgte Carls Fragestellung, ob er überhaupt noch spielen sollte, die Feststellung, daß er anders spielen wollte.

Carls ausgesprochener Widerwille, seine Musik zu analysieren und seine Prinzipien zu formulieren, steht im Widerspruch zu seiner oft intellektuell durchsichtigen, manchmal geradezu konstruktivistischen Spielweise mit systematischen Akkordzerlegungen à la Monk. Das emotionale Engagement liegt bei ihm — gerade nach den Erfahrungen mit dem Trio — sehr stark im Bereich der Rhythmik, die ihm dort fehlte: „Es muß gar keine konkrete, zählbare Rhythmik sein — aber sie hat für mich etwas Abenteuerliches, Stimulierendes.“

Rüdiger Carl spielt überwiegend mit freiem, aber (im Gegensatz zu seinem früheren Mitspieler Christmann) oft über lange Strecken ziemlich exakt notierbarem, diatonalem Material. Geräuschausbrüche, wie sie bei Brötzmann auch heute noch an der Tagesordnung sind, spielt er kaum. Auch die rhythmischen Strukturen weicht er nicht so stark auf, wie das insbesondere sein Trio-Drummer Schönenberg tat. Gerade die streng konstruierten Phrasen spannt er gerne mit Synkopen — und die sind bekanntlich nur als Akzentverschiebungen gegenüber einem Taktgefüge wahrnehmbar.

So ergaben sich bei zwischenzeitlichen Zusammenspiel-Versuchen Fehlschläge und Lichtblicke: erstere mit dem Gitarristen Hans Reichel, mit dem zusammen er sich eine kleine Fabrikhalle im Wuppertaler Osten zum

Domizil ausgebaut hat, mit einem Akkordeonspieler gar; letztere mit der Karl-Berger-Gruppe und mit Baß/Schlagzeug-Kombinationen: mit Peter Kowald und Sven Ake Johansson oder Paul Lovens, mit Buschi Niebergall und Heinrich Hock, Musikern, die trotz aller Erweiterungen der Spielmöglichkeiten eine Verbindung zur traditionellen Jazzrhythmik behalten haben. Carl redet da von dem „Vermögen, die einfacheren Dinge zu spielen“. Er verwahrt sich zwar gegen den Verdacht, wieder ein herkömmliches Rhythmusgruppen-Konzept anzustreben, sagt aber: „Der Puls, oder wie du das nennen willst, ist für mich nicht wegzudenken. Auch wenn ich ihn beim Spielen ganz absorbiere, merke ich, wenn ich falsch spiele: dann verstößt das gegen ein Gesetz.“

„Saxofon-Spieler, die ich richtig gerne mochte oder mag“, sagt er, „sind der gute Parker sowieso, Coleman Hawkins (eher der frühere), Coltrane, Sonny Rollins als besonders starker Improvisator, der Sanders kurze Zeit wegen seiner Art, das Saxofon zu überblasen, Albert Ayler wegen seiner inbrünstigen Spielweise, Ornette sowieso, Wardell Gray, Steve Lacy. Steve Lacy mit Aldo Romano und Kent Carter — das ist für mich eine der besten Musiken, die ich je gehört habe.“ John Coltrane ist für

ihn der stärkste Mann, was die saxofongemäße Spielweise betrifft, Ornette Coleman findet er allerdings interessanter anzuhören. Er ist sicher, „daß diese Art von Timing, wie Coltrane sie benützt, wie in seinem Quartett so Timings gebaut werden, ganz entschieden hier in meinem Kopf huckt“. Da er von Vorbildern und Einflüssen sowieso nicht gerne redet, man andererseits um die Frage nach Thelonious Monk nicht herumkommt, wenn man Carl in jüngster Zeit gehört hat, sagt er nur dies: „Lieber den, als irgendeinen anderen, wenn es schon sein muß.“

„Für eine eigenständige, neuere, verhältnismäßig runde Form von Musik gibt es nur ganz wenige Leute. Das sind für mich Derek Bailey, das Misha Mengelberg/Han Bennink Duo und Albert Mangelsdorff als Solist. Das sind die Dinge, die mich überzeugen haben, ohne daß ich da noch mit dem Radiergummi ansetzen wollte.“

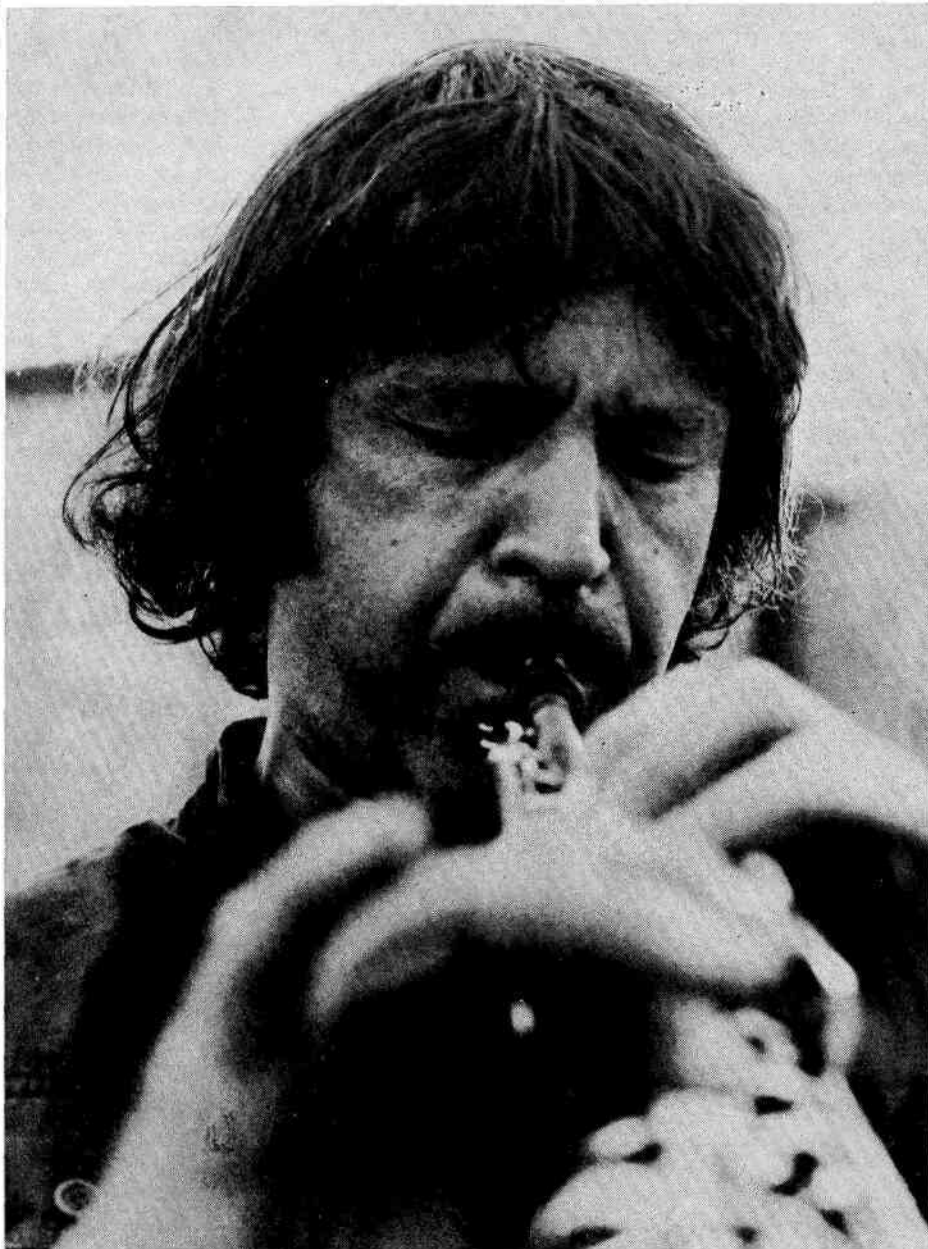
Wobei zumindest das Beispiel Bailey ausweist, daß Carl bei anderen das Fehlen der Jazzrhythmik durchaus akzeptiert. Aber eben nicht bei allen: „Viele Spielweisen sind aus einem Unvermögen entstanden. Das sagt nichts gegen die Formen, die dann später erreicht werden. Die können

trotzdem sehr interessant sein. Aber ich glaube, es wird vieles umgangen und aus der Not manchmal eine Tugend gemacht, die dann mit dem Namen einer neuen Musik belegt wird.“

Für Rüdiger Carl, der wie so viele andere im freien Jazz Autodidakt auf seinem Instrument ist, spielt das Handwerkliche eine bedeutende Rolle. In allen Elementen seines Spiels ist das nachprüfbar. Von der ausgesprochen klassischen Tonbildung bis zur Phrasierung. „Ich will niemandem seine Ernsthaftigkeit absprechen. Aber die Resultate zeigen mir oftmals, daß etwas umgangen wird. Und ich habe das Gefühl, daß ich nichts umgehen kann, wenn ich mit einer Gruppe wie dem neuen Quartett spiele. Das ist für mich so eine Stunde der Wahrheit.“ Und sicher ist Carl über eins: „Das wird bestimmt kein Experimentalmusik-Zirkel, sondern da wird ganz handfeste Musik gemacht.“

Handfeste, keine kaputte Musik: Vieles, einschließlich der Besetzung, deutet darauf hin, daß die neue Gruppe ein weiteres Signal jenseits der allmählich abgeschlossenen Protestphase des freien Jazz setzen wird. Wenn diese JP-Nummer erscheint, hat das Irene Schweizer/Rüdiger Carl Quartett seine erste Serie von Auftritten hinter sich. Dann wissen wir mehr.

Dirk H. Fröse



Hans Kumpf

MUSIQUE COMMUNE

MICHEL PORTAL

In Deutschland wurde von ihm Notiz genommen durch seine Beteiligung im Ensemble „New Phonic Art“ und durch sein Mitwirken bei Konzerten und Schallplattenaufnahmen mit Formationen um die Avantgarde-Komponisten Mauricio Kagel und Karlheinz Stockhausen; dagegen ist er in seinem Heimatland Frankreich auch bekannt als Jazz-Musiker und Interpret von Kompositionen aus der klassischen Musik: Der Klarinetrist Michel Portal. Er ist das personifizierte Beispiel für den Musik-Pluralismus der heutigen Zeit. Aber wenn er sich auch in vielen Musikarten betätigt, kann er sein Musizier-Ideal, wie er sagt, doch am besten im Jazz realisieren.

Michel Portal wurde 1935 in Bayonne geboren, studierte auf dem Pariser Konservatorium Klarinette und absolvierte ein Kapellmeisterstudium. Er heimste begehrte Musikpreise ein: 1958 — „Premier Prix du Conservatoire de Paris“ für Klarinette, 1963 - erster Preis für Klarinette der „Concours internationaux“ in Genf, 1965 — erster Preis für Klarinette beim Musikwettbewerb in Budapest.

Im Sektor der klassischen Musik hat er sich vornehmlich als Solist des A-Dur Klarinettenkonzerts (KV 622) von Wolfgang Amadeus Mozart bewährt. Portal interpretierte Werke von Igor Strawinsky, Francis Poulenc, Claude Debussy, Bela Bartok und Alban Berg. Dann beschäftigte er sich intensiv mit der Zeitgenössischen Musik, zunächst in der Pariser Gruppe „Musique vivante“. Zeitweilig gehörte er zu den Begleitmusikern von Edith Piaf, die Existenzgrundlage sicherte er sich des weiteren als Variete-Musiker im „Lido“ und bei den Folies-Bergeres“. In den Jazz-Clubs wurde Michel Portal aktiv, dort konnte er „seine“ Musik machen. Schließlich erhielt er als Anerkennung für seine Tätigkeit im Jazz 1968 den „Prix Django Reinhardt“, der den besten französischen Jazz-Musikern verliehen wird. Eine buntschillernde Persönlichkeit also, die gleichzeitig auf den verschiedensten „musikalischen Hochzeiten“ tanzt.

Die Unit stellt für Portal die „Dream-Band“ dar, mit der er endlich ohne Konzessionen eine ihm liegende und vorschwebende Musik zu produzieren vermag. „Ich möchte eine gruppenspezifisch sich entwickelnde Musik („musique commune“) gestalten. Sie soll durch das Engagement aller Musiker zustande kommen, mit einer auf dem gleichen ‚feeling‘ begründeten Kommunikation.“ Tatsächlich besticht die Musik der Michel Portal Unit durch eine faszinierende Homogenität, intensives Interplay sowie meditative Ruhe und Konzentration. Gleichzeitig hat diese Musik einen stark expressiven Charakter. Impressivität und Expressivität verschmelzen hier zu einer vollkommenen Einheit.

Das in Chateaufallon gespielte Stück wurde von Portal in der Grobstruktur konzipiert. Nicht nur als Organisator von Jazz-Stücken hat er sich profiliert, er trat des öfteren auch als Komponist von Theater- und Filmmusiken an die Öffentlichkeit.

Auf Festivals verbuchte also Michel Portal wiederholt Erfolge, Club-Jobs konnte er wahrnehmen — er bedauert aber, daß er mit seiner neuen Gruppe fast überhaupt nicht zu Konzerten verpflichtet wird, so daß er nicht genügend Gelegenheit hat, jene Musik zu betreiben, mit der er sich voll identifizieren kann. Natürlich würde er gerne in Deutschland spielen. Lobend bringt er in diesem Zusammenhang zur Sprache, daß der 65. NDR-Workshop „Convolution“ im Jahre 1970 für ihn das erste reine Jazz-Engagement außerhalb der Grenzen Frankreichs gewesen ist.

Das Jazzgeschehen verfolgt Michel Portal mit wachem Interesse. Primär verhilft ihm dazu die vielfältige Pariser Szene. Als ich Portal in Donaueschingen traf, machte ich ihn auf ein JatP-Konzert in Stuttgart aufmerksam, wo er in dem betreffenden Zeitraum zu Proben mit „New Phonic Art“ zu sein hatte. Besonderen Gefallen fanden bei ihm Schwung, Witz und Virtuosität des Trompeters Roy Eldridge, vor allem in Anbetracht dessen Alters (61 Jahre!), sowie Benny Carter auf dem Altsaxophon mit der eleganten Tongebung und dem ausgereiften Spiel.

Portal spielt ebenfalls Altsaxophon, daneben noch Sopransaxophon und — wie bereits erwähnt — Taragoto. Über das Saxophon sagte er einmal: „Es scheint mir das führende Instrument des modernen Jazz zu sein. Es ist sehr flexibel und kommt der menschlichen Stimme recht nahe. Und dann ist es ein Instrument, das noch nicht sehr verbraucht ist. Für mich ist es ein Teil meines Körpers, eine Verlängerung von mir, ich kann mit ihm heulen, schreien und ächzen. Es kann nicht von irgendeiner elektronischen Apparatur imitiert werden. Das ist wichtig für mich, diese durch sonst nichts zu erreichende Individualität. Im Free Jazz beginnt meines Erachtens die Priorität des Saxophons, besonders des Tenorsaxophons.“

Ausgehend von der B^b- und A-Klarinette erlernte er die E^b-Klarinette, Baßklarinette und Kontrabaßklarinette. In letzter Zeit verfremdet er manchmal die B^b-Klarinette, indem er sie mit einem Oboen-Doppelrohrblatt anbläst; das Resultat ist ein durchdringendes „Kreischen“. Portal meint dazu, daß er auf diesem Wege zum gleichen Ergebnis komme wie Tania mit ihrer eigenwilligen Gesangstechnik. Ebenso verzichtet er gerne bei der Kontrabaßklarinette auf das Mundstück und wendet dann den Trompetensatz an. Nicht nur die Blatt-Instrumente handhabt Michel Portal, er bläst außerdem noch Flöte. Letzterdings verschmäht er auch die Ziehharmonika nicht.

Für einen europäischen Musiker ungewohnte Instrumente mußte Michel Portal in Mauricio Kagels Komposition „Exotica“, ein Auftragswerk für das Kulturprogramm der Olympischen Spiele in München, spielen. Kagel: „Es war immer mein Wunsch, ein Stück zu komponieren, dessen wesentliche Bedingung für die Mitwirkenden darin bestünde, jeweils nicht das Instrument zu spielen, auf dem sie jahrelang trainiert haben, sondern nur eines, das sie nicht beherrschen.“ Bei Portal ist diese Rechnung nicht ganz aufgegangen, denn er fing in der Schallplatten-Version (vermutlich auf einer chinesischen Schalmel) unbekümmert an zu swingen. Als Multi-Instrumentalist war er sicherlich rasch so sehr mit den Besonderheiten des Instruments vertraut, daß er es derart exponiert einsetzen konnte.

Wenn die Instrumentalisten bei dem Kagel-Opus in der Ausführung begrenzte Freiheiten genießen, so gibt Karlheinz Stockhausen in „Aus den sieben Tagen“ poesiegeschwängerte Verbalanweisungen über die Grundstimmung des Stückes und die Grundhaltung der Musiker bei dessen Realisierung.

In „Setz die Segel zur Sonne“ heißt es zum Beispiel:

„Spiele einen Ton so lange
bis Du seine einzelnen Schwingungen
hörst
Halte ihn
und höre auf die Töne der anderen
— auf alle zugleich,
nicht auf einzelne -
und bewege langsam Deinen Ton
bis Du vollkommene Harmonie erreichst
und der ganze Klang zu Gold
zu reinem, ruhig leuchtendem Feuer
wird“

Entkleidet man diese „Komposition“ des Schwulstes und des Mythos, so bleiben auch für den Jazz-Musiker immerhin recht brauchbare Anregungen übrig. Michel Portal war bei der Platteneinspielung dieses Stückes dabei, neben anderen noch Jean-Pierre Drouet und der Bassist Jean-Francois Jenny Clark. Hier lernt man in besonderer Weise — genauso wie auf der Schallplatte des Ensembles „New Phonic Art - Michel Portal als den introvertierten Musiker kennen, der den Klängen konzentriert nachhorcht und sie behutsam weiterspinnt. Die Pausen werden bei ihm zu einem wichtigen musikalischen Gestaltungsmittel, er hält sich bewußt zurück. Wenn er dann musikalisch etwas sagt, ist das nicht bloße Geschwätzigkeit, sondern eine wohlüberlegte, prägnante Aussage. Hans Kumpf

Schallplatten (Auswahl)

- Michel Portal: „Alors!!!“
Futura Records G. U. GER 12
- Michel Portal: „Splended Yzlement“
- Michel Portal: „Our Meaning And Our Feeling“
Sunny Murray Shandar SR 10 008
- New Phonic Art (Improvisationen)
Wergo WER 60 060
- Mauricio Kagel: „Exotica“ DG 2530251
- Karlheinz Stockhausen: „Aus den sieben Tagen“
HM 30 899 M St.
- Pierre Boulez: „Domaines“ (Gruppe „Musique vivante“)
HM CRB 353

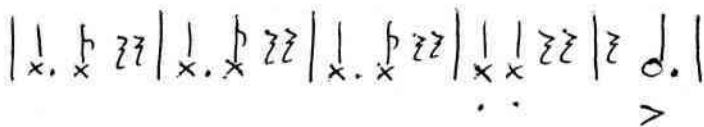
DER KOMPONIST MANFRED SCHOOF

Plattendokumente aus den Jahren 1970-1972

Hier soll wieder - wie im JP 1/73 - die Rede sein von Kompositionen, die auf Platten veröffentlicht worden sind. Manfred Schoof schrieb zwar zum Beispiel 1970 sehr gelungene Beiträge für die Festivals „Jazz Ost West“ in Nürnberg, „Jet Set from Bangkok“ in Recklinghausen und für die „Donaueschinger Musiktage“. Außerdem komponierte er Stücke für das Kurt Edelhagen Orchester und die Kenny Clarke-Francy Boland Big Band. Dies waren jeweils Werke für größere Besetzungen, doch Schallplattenaufnahmen existieren leider nur von seinem New Jazz Trio sowie dem um ein Streichquintett erweiterten Trio. Und bei der Fixierung der Stücke des Ensembles von Manfred Schoof, Peter Trunk und Cees See zeigte sich die Tendenz, daß anstelle einer alleinigen Komponistenautorität die Diskussion unter den Musikern und dann die gemeinsame Ausarbeitung einer Komposition tritt. Also nach den Kollektiv-Improvisationen jetzt auch Kollektiv-Kompositionen.

Wer die Mitglieder des New Jazz Trios näher kennt und sie bei ihrer Probenarbeit beobachtet hat, der weiß, daß Manfred Schoof dank seiner langen Erfahrung in der freien Spielweise am wenigsten an den Klischees des „guten, alten Jatz“ klebt und sich konsequent für gediegene Progressivität einsetzt. Wenn sich Schoof trotzdem in seinen Kompositionen und seinem Trompetenspiel Formeln und (An-)Klängen älterer Stile bedient, so geschieht das eben nicht aus Starrheit, sondern aus der Freiheit, die ihrerseits nicht bereits wieder so verkrampft ist, das Traditionelle unter allen Umständen ausklammern zu müssen.

Das einzige Stück auf der Platte „Page One“ mit dem New Jazz Trio, bei dem vorher eine Absprache über das Ausgangsmotiv getroffen wurde, ist „Palar“. Das rhythmische Motiv, welches auch in der Improvisation immer wieder — in variiert Form — zitiert wird, sieht so aus:



Bei der Schallplattenaufnahme ergab es sich, daß Schoof die Viertel-Noten in aufsteigender Chromatik spielte. Ähnliche rhythmische Figuren (kurze, exponierte Akzente mit darauffolgender lang ausgehaltener Fermate) finden sich in Schoofs Kompositionen des öfteren. Hier sei nur an das erste Teil-Thema von „Cadenza“ erinnert.

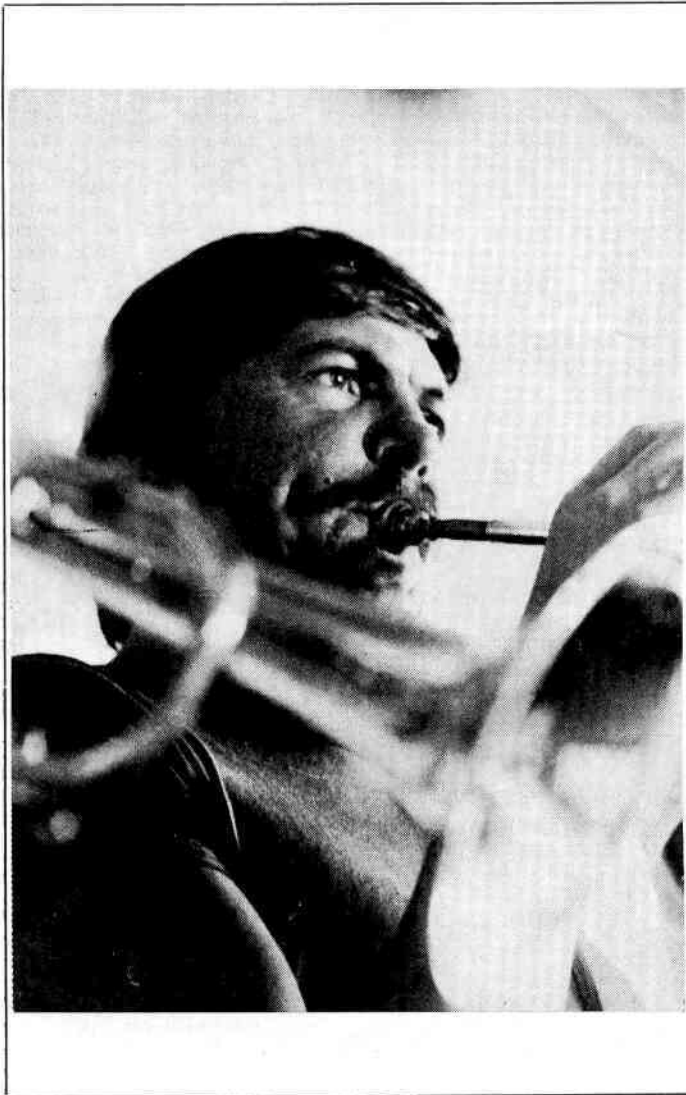
Zwei Jahre später, im Februar 1972, produzierten Schoof, Trunk und See ihre zweite Platte, die wiederum bei MPS erschien. Das New Jazz Trio wurde auf „Page Two“ ergänzt durch ein Streichquintett mit Musikern aus dem Raum Köln. Um das Spiel von acht Musikern zu koordi-

nieren, bedurfte es eingehender Abmachungen. Dies geschah in Kollektiv-Kompositionen von Manfred Schoof und Peter Trunk, zum Teil zusammen mit Cees See.

Schon einige Benennungen der Kompositionen assoziieren Bezüge zur traditionellen europäischen Musik. „Sunmoonata“ spielt so auf Beethovens „Mondscheinsonate“ an. Das Stück wurde nicht mit Hilfe der Notenschrift konzipiert, den Musikern wurde vielmehr die Stimmung der Ballade verbal erklärt: „— ganz ruhig — lange, lange Töne — meditativ — mit ein paar kurzen Generalpausen (zum Luftholen) —“.

LUDUS TOTALIS

„Ludus Totalis“ leitet sich vom Titel des Klavierwerks „Ludus Tonalis“ des Komponisten Paul Hindemith ab. Schoof sagt dazu: „Wir spielen nicht mit den Tönen, wir spielen total.“ Die Realisierung von „Ludus Totalis“ beweist, daß ein spannungsreicher intensiver Charakter in niedriger Dynamikstufe geschaffen werden kann. Die Streicher bilden einen filigranen Klangteppich mit kleinen schnell und intensiv gespielten Figuren. Es folgen im gleichen Gestus sich in ihrem Abstand zueinander und in ihrer Länge verkürzende Einsätze des Trios. Nach einem vom Trio und dem Streichquintett gemeinsam ausgeführten Crescendo schließt sich ein Baß-Solo an, das in ein Duo mit der Trompete mündet. Auf Anweisung von Cees See setzen die Streicher rhythmische Partikel dagegen oder hinzu. Kurz vor Ende gibt es ein „sehr intensives“ Tutti-Furioso; die Schlußphrase ist in konventioneller Notenschrift gehalten. Die Melodie weist hier Reihen- und Sequenztechniken auf und wird von allen Instrumenten im Unisono vorgetragen.



Die anderen Aufnahmen von „Page Two“ sollen an dieser Stelle nur kurz skizziert werden: „Dolbi“ ist ein swingendes Stück, teilweise notiert im 4/4-, 2/4- und 3/4-Takt. Sehr dicht ist „Absolut“; im ersten Teil besteht das Material aus kontrastierenden „glatten“ und „bewegten“ Tönen, der zweite Teil hat markierende Akzente und gemeinsame schnelle Bewegungen. In „Open Zoo“ produzieren die Streicher einen Glissando-Background, während die primären Aktionen vom Trio ausgehen. Sich selbst in einem Solo porträtieren kann sich jedes Mitglied des New Jazz Trios in „Portraits“. . . . „And Accents“ ist ein Drums-Feature, die Streicher haben dazu beliebige Töne nach vorgegebenem Rhythmus zu spielen. In „Currents“ bezieht sich das Jazz Trio auf einen 4/4-Takt, während sich das Streichquintett im mikrotonalen Bereich aufhält. „Feathered Friends“ schließlich beginnt mit punktueller Ausgesparttheit, verdichtet sich und löst sich dann wieder auf. „Es dreht sich einmal um sich selbst“, kommentiert Schoof.

Feathered Friends

Diese hier vorgestellten Kompositionen stammen nicht — wie bereits oben angedeutet — allein von Manfred Schoof. Schoof war aber wohl Initiator dieser Stücke, die nach Rücksprache mit den anderen Mitgliedern des New Jazz Trios schließlich endgültig festgelegt wurden.

W.

Eine nähere Betrachtung des für die „Donaueschinger Musiktage 1970“ gefertigten Free-Jazz-Orchester-Werks „Ode“ wird in einer späteren Nummer des Jazz Podiums erscheinen.

Hans Kumpf

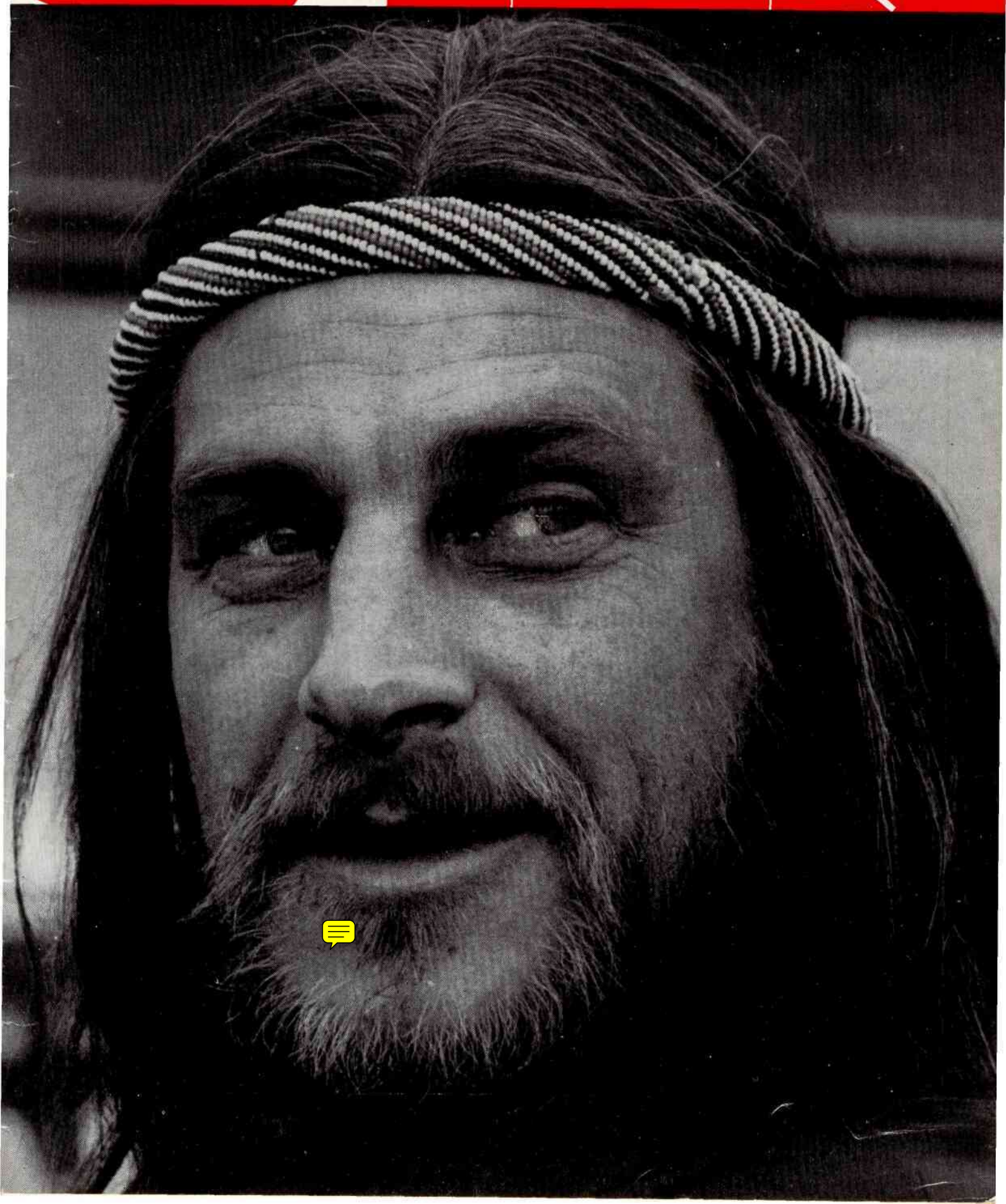
„Homage“ könnte eigentlich heißen „Homage ä Antonio Vivaldi“. Denn „Der Frühling“ aus den „Vier Jahreszeiten“ von dem Barockmeister Vivaldi inspirierte Schoof zu diesem Stück. So dürfen auch hier die Streicher ausgiebig trillern. Sie spielen jeweils Komplexe mit sechs Prall-Trillern, bezogen auf denselben Ton. Bei jedem Komplex wird eine andere Tonhöhe gewählt, es entsteht also ein stark irisierender Cluster mit wechselnder Schattierung. Auf einer anderen Ebene musiziert das New Jazz Trio: es hat „Solo ad lib.“ auf einem durchgehenden Puls.

1973
Nr. 5/XXII
DM 2,50
sfr. 3,—
öS. 15,—

B 21032 E

RODION

Mai 1973
Nr. 05/1973



JAZZ NEWS

Willie „The Lion“ Smith f

Am 18. April starb Willie „the Lion“ Smith im Alter von 75 Jahren in New York. Seit 1914 war Smith, der seinen Spitznamen „The Lion“ als Soldat im ersten Weltkrieg erhielt, beruflich als Musiker tätig, wobei er vorwiegend allein auftrat. Durch die obligatorische Zigarre, sein munteres Geplauder, mit dem er seine meist fröhlichen pianistischen Exkursionen zu begleiten pflegte, wurde er zu einem jener originellen Musikanten, mit denen sich der Begriff „Happy Jazz“ identifizieren läßt. Die alten Klavierspielpraktiken wie Ragtime, Barrelhouse, Blues und Boogie blieben bei ihm stets lebendig und er liebte es besonders, an die verschiedenen Charakteristiken seiner Kollegen aus der Frühzeit des Jazzpiano zu erinnern. Smith wurde erst Mitte der 30er Jahre durch Schallplattenaufnahmen einem großem Publikum bekannt, fand eine Zeitlang internationale Beachtung und erlebte in den letzten Jahren ein Comeback, das ihm viele Ehren einbrachte.



WILLIE „THE LION“ SMITH

Chicago Jazz Festival

In Chicago wird in diesem Sommer das erste Jazz Festival seit 5 Jahren abgehalten. George Wein arrangierte für den 20. und 21. Juli ein *Jazzwochenende* im White Sox Ball Park in Chicago. Verpflichtet wurden hierzu: Herbie Mann, B. B. King, Ray Charles, die Staple Singers, Roland Kirk, die Preservation Hall Jazz Band, Freddie Hubbard und Charles Mingus mit Cat Anderson.

4. Vitznauer Pfingst-Jazztage

Vom 8. — 10. Juni finden in diesem Jahr die Vitznauer Pfingst-Jazz-Tage am Vierwaldstätter See in der Schweiz statt. Die Organisatoren Peter Zimmermann und Mario Righetto in CH-6354 Vitznau, geben folgendes Programm bekannt: 8. Juni: OM aus Luzern und Formation aus Zürich, 9. Juni Wiebelfetzer Workshop mit Charlie Mariano, Öle Thilo, Olle Holmquist, Jürg Grau, Irene Schweizer, Runo Ericson, Leon Francioli, Steffy Wittwer, Beat Kennel, Anne Christiansen, Fredy Studer und Jürg Hager, 10. Juni: Vormittag Orgelkonzert in der Kirche mit dem Organisten H. Bucher, Nachmittag Metronome Quintett und Abend Albert Nicholas mit den Hot Lips.

Die Berliner Jazztage werden in diesem Jahr vom 1. — 4. November stattfinden. Bisher hat der künstlerische Leiter des Festivals, George Gruntz noch kein endgültiges Programm zusammengestellt.

Newport Jazz Festival auch in Los Angeles

George Wein wird das Newport Jazz Festival jetzt auch an der amerikanischen Westküste veranstalten und zwar vom 17. — 22. Juni in Los Angeles. Verpflichtet wurden hierfür die Giants of Jazz mit Dizzy Gillespie, Kai Windling, James Moody, Sonny Stitt, Roland Hanna, Al McKibbon, Art Blakey, Jon Hendricks und Billy Eckstine, sowie die Young Giants of Jazz mit Gary Burton, George Duke, Jean-Luc Ponty und Tony Williams, das Dizzy Gillespie Quintett, das Walter Bishop Quartett, das Gil Evans Orchester und Cecil Taylor, das Dave Brubeck Trio mit Gerry Mulligan und das Darius Brubeck Ensemble mit Carmen McRae, für einen Gitarren-Workshop Herb Ellis, Joe Pass, T-Bone Walker und Mary Osborne, das Louis Bellson Orchester, Freddie Hubbard, Roland Kirk, die Preservation Hall Jazz Band, Esther Phillips, die Staple Singers, Stevie Wonder, B. B. King, Herbie Mann, Charles Mingus mit Cat Anderson u. a.

Jetzt DDR Jazz in ARD Rundfunkprogrammen

Jazz-Aufnahmen repräsentativer DDR-Ensembles soll en in Zukunft regelmäßig in den bundesdeutschen Hörfunkprogrammen ausgestrahlt werden. Auch ein Austausch in umgekehrter Richtung wird angestrebt. Das beschlossen die Jazzreferenten der ARD am 23. März 1973 auf einem Treffen im Funkhaus des Hessischen Rundfunks, der federführend in allen Jazz-Angelegenheiten der Europäischen Rundfunkunion ist. Die Referenten stellten eine wachsende Popularität des Jazz bei der jüngeren Generation fest; dies äußerte sich unter anderem in der Verdreifachung des Jazzplatten-Umsatzes innerhalb einer einzigen Saison. Auf der Tagesordnung des Frankfurter Treffens standen vor allem Organisationsfragen in Bezug auf verschiedene internationale Jazz-Festivals sowie die geplante Einrichtung eines ARD-Workshops, der den deutschen Jazz-Nachwuchs fördern soll. Begrüßt wurde von den Teilnehmern die Gründung der „Deutschen Jazzmusikerunion“, die sich für die Verbesserung der materiellen Situation ihrer Mitglieder einsetzen will.

Heidelberger Jazztage '73

Die diesjährigen Heidelberger Jazztage umfaßten drei Veranstaltungen, die alle in der Stadthalle durchgeführt wurden. Am 1. Juni wurden profilierte Gitarristen vorgestellt, und zwar Attila Zoller, Siegfried Lenz und Volker Kriegel im Spectrum. „Keyboard“ war das Stichwort für das Konzert am 2. Juni mit dem Fritz Pauer Trio, Gary Burton und Paul Bley. Ein gemischtes Programm gab es dann am 3. Juni mit Turk Murphy's Jazzband, Summit und Jeremy Steig mit der Association P. C.

5. Intern. Musikforum 1973

Beim 5. Internationalen Musikforum 1973, das vom 4. — 18. Juli in Klagenfurt-Wörther See im Stift Viktring stattfindet, werden u. a. zu hören sein: Ornette Coleman and his Quartett, Friedrich Gulda und Anima, Dollar Brand, Fritz Pauer.

Prospekte, Programme, Anmeldungen, Auskünfte durch das Büro des Musikforums A 9073 Klagenfurt-Vikttring (Postfach), Tel. 04222/23742.

John McLaughlins MahavishnuOrchestrakommt

Das Concert-Büro Lippmann + Rau kündigt für den Juni 6 Konzerttermine mit John McLaughlin's Mahavishnu Orchestra an. Am 3. Juni wird die Gruppe in der Düsseldorfer Rheinhalle gastieren, am 5. in Hamburg, Musikhalle, am 6. in Berlin, Philharmonie, am 7. in Stuttgart-Böblingen, Kongreßhalle, am 8. in Frankfurt, Kongreßhalle und am 9. 6. in München, Deutsches Museum.

Terumasa Hino in Deutschland

Japans bester Jazztrompeter, Terumasa Hino, kommt im Juni mit seiner Gruppe nach Deutschland. Neben seinen Auftritten beim Altena Jazz Festival und beim Treffpunkt Jazz des SDR in Stuttgart, bestreitet er ein Fernsehprogramm für den Hessischen Rundfunk und gastiert auch in verschiedenen Jazzclubs.

Kein Wiedelah Jazz Festival

Nach neuesten Meldungen wird es jetzt doch kein Jazz Festival in Wiedelah nahe Goslar geben, das ursprünglich vom 9. - 11. Juni hätte stattfinden sollen. Wie es heißt, hätte die Jazz-Initiativgruppe Wiedelah der Stadt eine Kautions stellen müssen, um das Festival im Park der Wasserburg durchzuführen, die in der verlangten Höhe nicht hätte aufgebracht werden können.

Jazz Forum II der UDJ in Marburg

Die im Januar in Marburg ins Leben gerufene Union Deutscher Jazzmusiker wird vom 15.—17. Juni das Jazz Forum II in Marburg abhalten. Auf dem Programm stehen wieder berufspolitische Fragen und Probleme. So sollen zunächst die Ergebnisse des von der UDJ eingesetzten Arbeitsausschusses anhand des im Januar aufgestellten Aufgabenkataloges vorgelegt werden. Dazu gehören auch die Berichte über die ersten Kontaktgespräche mit der Gewerkschaft Kunst und ihren Verbänden. Ferner soll die Möglichkeit der Wahrnehmung kulturpolitischer Interessen durch einen Verband, dem sowohl die Musiker als auch die Mittler ihrer Musik und die Hörer angehören sollen. Um die Anwesenheit sovieler deutscher Jazzmusiker — es werden weit über 100 erwartet - auch für die Jazzfreunde attraktiv zu machen, werden 3 Konzerte jeweils am 15.6. um 23 Uhr, am 16.6. um 23 Uhr und am 17. 6. um 20 Uhr einen nahezu umfassenden Überblick über die deutsche Jazz-Szene bieten. Der Erlös der Konzerte soll die Kosten der Tagung und die Spesen der Teilnehmer decken. Die Union Deutscher Jazzmusiker hat ihren Sitz in 355 Marburg/Lahn, Aulgasse 4, Postfach 1766, Tel. 26838 und 26333, ihr Geschäftsführer ist Claus Schreiner.

Jazzboat heißt ein neues Jazzlokal, das kürzlich im East Village in New York eröffnet wurde. Am ersten Abend spielte dort der Organist Charles Earland mit seinem Quartett, zu dem der Altsaxophonist und Flötist Pete Yellin gehört. Außerdem sind für die nächste Zeit Roy Haynes mit seinem Hip Ensemble, Bobby Timmons und Joe Henderson gebucht.

Best Selling Jazz LPs sind derzeit nach einer Untersuchung des amerikanischen Musikmagazins Billboard folgende 10 Jazzplatten: 1. Eumir Deodato „Prelude“, 2. Crusaders „Second Crusade“, 3. Hubert Laws „Morning Star“, 4. Ramsey Lewis „Funky Serenity“, 5. Roy Ayers „Red, black & green“, 6. Donald Byrd „Black Byrd“, 7. Freddie Hubbard „Sky dive“, 8. Billie Holiday „Strange Fruit“, 9. Freddie Hubbard „First light“ und 10. Miles Davis „On The Corner“.

Beim **Jazz Jamboree**, das im Oktober in Warschau stattfinden wird, werden u. a. auftreten: Miles Davis, Sarah Vaughan, B. B. King und die Young Giants Gruppe mit Chick Corea.

Badens Jazz-Fest '73

Die kleine schweizer Stadt Baden nahe Zürich führt vom 20. — 22. Juli erstmals ein Jazz Fest durch. Auftreten werden das Charles Tolliver Quartett, die Dixieland Stompers aus Schweden, die Clark Terry Big Band mit Roy Haynes und Richard Boone und die Umea Big Band aus Schweden.

Neben den Konzerten, die in der Aula der Kantonsschule wie auch auf der Freilichtbühne des Kurtheaters durchgeführt werden, gibt es noch Jam Sessions im Omni Keller und im Theater im Kornhaus, sowie eine Jazz-Foto-Ausstellung.

Arhoolie Records in Kalifornien veröffentlichte im April folgende neue Platten: Lightning Hopkins, Country Negro Jam Session, Slide Guitar Classics und Louisiana Cajun Music Vol. 5 - The Early Years.

Time in Space heißt eine 10köpfige Jazz-Rock-Gruppe aus Dortmund, die im Idiom von Blood, Sweat & Tears spielt. Die Besetzung: Harry Phillips, Gesang, Klaus Heimann, Trompete,



TIME IN SPACE

Ein **Jazz Festival** wird im September auf der Isle of Man an 6 Tagen stattfinden. Bisher wurden dafür verpflichtet: Duke Ellington, Humphrey Lyttelton, Acker Bilk und Count Basie.

Peter Schulze, Jazz-Referent bei Radio Bremen, wurde vor kurzem mit dem Kurt-Magnus-Preis ausgezeichnet, da er auf seinem Gebiet kritische Maßstäbe gesetzt und sich mit Erfolg um neue Sendeformen bei Jazz und Pop bemüht hat.

Wolf Escher, Trompete, Flügelhorn, Glen Buschmann, Tenor-, Baritonsaxophon und Klarinette, Bernt Laukamp, Posaune, Frank Wunsch, Elektro-Piano, Bernd Adamkewitz, Gitarre, Meinhard Puhl, Baß, Ralf Bloch, Schlagzeug, und Peter Hast, Percussion. Die Formation kann gebucht werden über Wolf Escher, 46 Dortmund, Westenhellweg 47, Telefon 147061.

Die Barrelhouse Jazzband wurde bei dem Konzert, das anlässlich ihres 20jäh-

rigen Bestehens im Frankfurter Haus Dornbusch stattfand, von über 500 Fans stürmisch gefeiert. Als Gastsolist war bei dem Konzert der französische Klarinetist und Saxophonist Rene Franc dabei. Die Barrelhouse Jazzband gastiert mit ihrer Sängerin Angi Domdey in nächster Zeit in folgenden Städten: 19. 5. Iserlohn, Haus der Jugend, 26. Dortmund, Domizil, 27. Essen, Hotel Arosa, 31. Hannover, Maschpark, 1. 6. Hamburg, Forum, 2. Hamburg, Cotton Club, 3. Hamburg, Fabrik.

Marion Brown gab Mitte April zwei Solo-Konzerte am Reed College bzw. Lewis and Clark College in Portland, Oregon.

Chick Corea hat seine Gruppe „Return To Forever“ jetzt neu besetzt. Sie besteht aus Bill Connors, Gitarre, Stanley Clarke, Bass, Steve Gadd, Schlagzeug, und Mingo Lewis, Percussion.

Deodato spielte Ende April bei einem von CTI veranstalteten Konzert, das unter dem Titel „2001 Space Concert“ im Felt Forum im Madison Square Garden Center in New York durchgeführt wurde. Deodato trat mit einer 10köpfigen Gruppe auf, zu der Freddie Hubbard, Stanley Turrentine, Eric Gale, Bob James, Ron Carter und Jack DeJohnette gehörten.

Rene Franc ist seit Anfang Mai mit seinen Bootleggers aus Paris auf einer ausgedehnten Deutschlandtournee. Der französische Klarinetist und Sopransaxophonist, der als der beste Schüler Sidney Bechets gilt, kam mit Patrice Authier, Klavier, Jacques Gervais, Baß, und Guy Hayat, Schlagzeug. Rene Franc hat bei den Hot Jazz Festivals in Frankfurt und Hamburg eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Black Stick“ auf WAM bei der Metronome erschien.

Jan Garbarek hat nach den Platten „Afric Pepperbird“ und „Sart“ jetzt eine dritte für die Münchner Schallplattenfirma ECM aufgenommen, die unter dem Titel „Triptykon“ vorliegt. Der norwegische Tenorsaxophonist und Flötist wird hierbei von Arild Andersen, Bass, und Edward Vesala, Percussion, begleitet.

Fatty George war im März mit seinem „Jazz-LKW“ auf einer ausgedehnten Europatournee, die ihn nach Paris, London, Brüssel, Köln, Bergisch Gladbach und Frankfurt führte. Für seine ORF Sendereihe „Jazz Casino mit Fatty George“ machte er zahlreiche Interviews mit wichtigen Persönlichkeiten des Jazz. In Küßnacht wurde eine Platte für Europa produziert, die Fatty mit Oscar und Miriam Klein, Bill und Heinz Grah, Raymond Droz,

Peter Schmidli und Stuff Combe vereinigte.

Gunter Hampel arbeitet z. Zt. wieder mit seiner Galaxie Dream Band in New York. Sie besteht u. a. aus Jeanne Lee, Gesang, Perry Robinson, Allan Praskin, MarkWhitecage, Klarinetten, Marty Cook, John Wolf, Posaunen, Charlie Miller, Trompete, Jonathan Kline, Geige, David Eyges, Cello, Paul Bouillet, Gitarre, Jack Gregg und John Shea, Baß. Im April trat die Galaxie Dream Band freitags im „Center for the exploration of the consciousness“ in New York sowie bei Rundfunkkonzerten auf und machte für Hampels eigene Plattenmarke „Birth“ Aufnahmen. Hampel wird mit einer siebenköpfigen Galaxie Dream Band Ende Mai wieder nach Deutschland kommen, wo er am 11. 6. in Moers, am 14. in Solingen, Club Mumms, am 15. und 16. in Bielefeld, Jazzbunker, am 17. in Mannheim, am 19. in Frankfurt, Sinkkasten, am 23. in Altena, Jazzfestival, am 25. in Göttingen, Junges Theater, am 28. in Frankfurt, Palmengarten, am 30. in Wilhelmshaven und am 1. Juli in Gelsenkirchen gastieren wird. Hampel kann ab Ende Mai wieder über seine Heimatanschrift: 34 Göttingen, Philipp-Reis-Str. 10 gebucht werden.

Keith Jarrett machte für ECM im April in Ludwigsburg bei Stuttgart Schallplattenaufnahmen mit einem großen Streichorchester. Hierfür hat der amerikanische Pianist und Komponist alle Stücke selbst geschrieben.

Jonah Jones hat zusammen mit Earl Hines, Buddy Täte, Jerome Darr, John Brown und Cozy Cole eine Platte aufgenommen, die auf Chiaroscuro demnächst vorgelegt werden wird.

Hans Koller und sein Free Sound wird mit einem Konzert am 24. Mai im „Haus der Wiener Jugend“ die Konzertsaison 1972/73 des Jazzring Austria beenden.

Steve Lacy hat im April in Wien eine Platte für Pipe-Records aufgenommen, die Anfang Juni erscheinen soll. Mit dem amerikanischen Sopransaxophonisten spielten Franz Koglmann, Trompete, Flügelhorn, Toni Michlmayr, Baß, Muhammad Malli, Percussion, und Gerd Geier, Electronics.

Al Mouzon, der z. Zt. Schlagzeuger im McCoy Tyner Quartett ist, nahm kürzlich sein erstes Album unter eigenem Namen auf. Es liegt unter dem Titel „The Essence of Mystery“ jetzt auf Blue Note vor.

Chris McGregor wird mit seiner kleinen Gruppe, die aus Radu Malfatti, Posaune, Harry Miller, Bass, und Louis Moholo, Schlagzeug, besteht, im Juni wieder von England aus auf Reisen gehen. Gebucht werden kann das Quar-

tett über Hazel Miller, 28 Richardson Court, Studley Estate, Stockwell, London SW 4, Tel. 01-6221087.

Turk Murphy and his Frisco Jazzband wird vom 24. Mai bis zum 6. Juni die erste Deutschlandtournee absolvieren. Die Dixielandband des amerikanischen Posaunisten wird in folgenden Städten auftreten: 24. 5. Stuttgart-Untertürkheim, Sängerhalle, 27. Düsseldorf, Club Badewanne, 28. München, Arri-Theater, 29. Stuttgart, Dixieland Hall, 30. Bremen, TV-Musikiaden, 31. Hannover, Open Air Festival im Döhrener Maschpark, 1. 6. Kamen, Konzert-Aula, 2. Breda, Oldtime Meeting, 3. Heidelberg, Jazztage, Stadthalle, 4. Frankfurt, Volksbildungsheim und 5. Hamburg, Audimax. Die Band besteht aus Turk Murphy, Posaune, Gesang, Leon Oakley, Trompete, Bob Helm, Klarinette, Pete Klute, Klavier, Carl Lunsford, Banjo und Bill Carroll, Tuba.

Now Music Group heißt eine Free Jazz Formation, die aus Johann Peter Eickhorst, Alt- und Tenorsaxophon, Alois Maul, Trompete und Flügelhorn, UN Oswald, Posaune, Mathias Neseemann Cello, und Rainer Quester, Schlagzeug, besteht. Die Group ist an jedem zweiten Sonntag im Kölner Jazzlokal „na denn ...“ zu hören. Zu buchen ist sie über J. P. Eickhorst, 5 Köln 41, Zülpicher Str. 183.

Die Old Metropolitan Jazz Band gastiert ab 15. Mai wieder in Deutschland. Die Warschauer Dixielandband spielt jetzt wieder mit sieben Musikern. In der zweiten Junihälfte sind noch einige Termine frei. Buchungen sind möglich über Dieter Nentwig, 605 Offenbach, Austr. 43, Tel. 81 4647.

Niels-Henning Ørsted-Pedersen nahm zusammen mit dem Pianisten Kenny Drew eine Platte unter dem Titel „Duo“ auf, die jetzt von Steeple Chase Records, Flinterenden 4, Kopenhagen S, Dänemark, veröffentlicht wurde.

Cavril Payne, die Schwester des Baritonsaxophonisten Cecil Payne, macht in letzter Zeit als Jazzsängerin von sich reden. Sie wird von der Fachpresse in einem Atemzug mit Sängerinnen wie Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Anita O'Day genannt.

John Pearse, Blues-, Ragtime- und Folk-Gitarrist aus London, setzt seine Tournee Ende Mai in Süddeutschland fort und gastiert in folgenden Städten: 29. 5. Schwäbisch Gmünd, Pädagogische Hochschule, 30. 5. Ulm, Sauschdall, 1. Juni Stuttgart, Jugendhaus Zuffenhausen, 2. Nürtingen, Club Kuckucksei, 3. Esslingen, Club Monaterie, 16. Villingen, Jazzkeller, 18. Ober-Hambach, Odenwaldschule, 19. Mannheim,

Genesis, 20. Pforzheim, Jazzkeller, 21. Reutlingen, Galerie Zelle und 23. Juni Göppingen, Club Remise. Pearse wird vom 4. - 8. Juni an der Volkshochschule Weinheim einen Gitarren-Workshop geben. Interessenten für diesen Kursus wenden sich an: Volkshochschule Weinheim, 694 Weinheim, Bismarckstr. 13A. Pearse ist für Gastspiele zu buchen über Andreas Roßmann, 75 Karlsruhe 51, Hänselweg 3, Tel. 36366.

Aladar Pege, der ungarische Baß-Virtuose, der seit einiger Zeit in Berlin lebt, wird ab 1. Juli als freelancing Musiker arbeiten. Seine Kontaktadresse ist c/ Richter, 1 Berlin 15, Paderborner Str. 1, Tel. 8 86 94 54.

Pro Jazz Solothurn heißt eine neue Organisation, die in der kleinen schweizer Stadt Solothurn monatlich ein Jazzkonzert veranstaltet. Bisher traten u. a. die Association P. C., das Tomasz Stanko Quintett, die Off & Out mit Marc Hellman sowie der Pianist Burton Greene auf. Im Juni wird Dollar Brand in Solothurn ein Konzert geben. Interessierte Gruppen wenden sich an: Organisation Pro Jazz Solothurn, Andreas Keiser, Rainackerstraße 5, CH-4562 Biberist.

Trevor Richards, prominenter Londoner Drummer, spielt mit seinen 6 Mann bei Riverboatshuffles in Bonn (8. 6.), Köln (9. 6.), Düsseldorf (10. 6. u. 15. 6.) und Duisburg (16. 6.). Richards sucht noch einige Engagements in Jazzclubs in der Zeit von 11. - 14. Juni und 17. bis 24. Juni. Kontaktadresse ist Dieter Nentwig, 605 Offenbach, Austraße 43, Tel. 814647.

Sonny Rollins spielte kürzlich im Half Note in New York. Seine Begleiter waren Walter Davis, Klavier, Bob Cranshaw und James Leary, Bass, Musol, Gitarre und David Lee, Schlagzeug. Besonders beeindruckend war Rollins Version von „God bless the child“, dem Song, den Billie Holiday berühmt machte.

Diana Ross hat für ihre Rolle als Billie Holiday in dem Film „Lady sings the blues“ zwar nicht wie erwartet den Oscar bekommen, doch wurde die ehemalige Leadsängerin der Supremes zur „Schauspielerin des Jahres“ ernannt. Der Hollywood Woman's Press Club kürte Diana Ross zum „New Star of the Year“. Das Cue Magazin ernannte sie zum „Entertainer des Jahres“. Im Herbst wird sie zur Premiere des Filmes „Lady sings the blues“ in die Bundesrepublik kommen.

Seelow, Rock-Jazz Gruppe aus Stuttgart, gastiert in nächster Zeit in folgenden Städten am 2. Juni in Geis-

lingen/Steige, Jahnalle, 8. 6. Heidenheim/Brenz, Foyer des Hellenstein-Gymnasium, 24.6. Augsburg, Jazzfestival, 2. und 3. 7. Würzburg, Omnibus.

George Shearing spielte im April mit seinem neuen Quintett im St. Regis Maisonette in New York. In der Gruppe spielen Warren Chiasson Vibraphon, Ron Anthony Gitarre, Andy Simpkins Bass und Rusty Jones Schlagzeug. Shearing kann im nächsten Jahr das 25jährige Bestehen seiner eigenen Gruppen feiern, deren Besetzung sich jedoch immer wieder verändert hat. Er hat jetzt ebenfalls wie Stan Kenton schon zuvor von der Plattenfirma Capitol die Rechte für 20 seiner früheren Platten zurückgekauft, die er auf seinem eigenen Plattenlabel Sheba veröffentlicht. Der Preis für die Sheba Platten beträgt 5,50 Dollar. Außerdem liegen 6 neue Platten von Shearing vor, die er ebenfalls durch den Postversand verkauft. Shearing lebt mit seiner Frau, die die Firma betreut, in Hollywood.

Sincerely P. T., die neue Jazz-Rock-Gruppe von Peter Trunk, gastiert in der Besetzung Allan Botschinky und Manfred Schoof, Trompete, Jiggs Whigham, Posaune, Siegfried Schwab, Gitarre, Jasper van't Hof, Elektro-Piano, Curt Cress und Joe Nay, Schlagzeug, vom 25. — 26. Mai in der Jazzgalerie in Berlin und am 27. Mai in der Lila Eule in Bremen auf. Die Gruppe hat bereits eine Platte aufgenommen, die demnächst erscheinen soll. Zu buchen ist die Jazz-Rock-Formation über Peter Trunk, 8 München 40, Adelheidstr. 20, Tel. 377237.

Das Spontan Music Trio aus Wien, das sich aus Martin Wichtl, Flöte, Sopran- und Tenorsaxophon, GUS Seemann, Elektro-Piano, Klavier, und Helmut Kurz Goldenstein, Schlagzeug, zusammensetzt, unternahm im April eine Tournee durch Polen. Der Höhepunkt war ein Konzert im Kulturinstitut der österreichischen Botschaft in Warschau. Das Spontan Music Trio wird eine Platte produzieren, die aber nur in Polen zum Verkauf kommt. Die Kontaktadresse des Trios ist Martin Wichtl, Wien, Schönborngasse 9.

Jeremy Steig wird von Ende Mai bis Mitte Juli und dann nochmals im Oktober mit der Association P. C. auf Europa-Tournee gehen. Durchgeführt werden diese Gastspielreisen von Volker Steppat, 8 München 40, Luisenstr. 60a. Steppat hat zuvor schon Tourneen mit Chris McGregor's Brotherhood of Breath veranstaltet und wird im Dezember die Big Band des englischen Baritonsaxophonisten John Warren in Deutschland vorstellen.

John Surman spielte kürzlich als Solist im Grass Roots Club in London, außerdem trat er in letzter Zeit mit dem Pianisten Stan Tracey, dem Bassisten Harry Miller und dem Schlagzeuger Louis Moholo auf.

SYW ist der Name einer neuen Gruppe mit Musikern aus Mannheim und Karlsruhe, die sich auf den herkömmlichen Modern Jazz, den Rock und die Free Music beziehen, jedoch um Eigenständigkeit bemüht sind. Gespielt werden hauptsächlich eigene Kompositionen. Syn besteht aus: Günter Buhles, Saxophone und Flöte, Wolfgang Motz, Klavier und Clavier, Dieter Plappert, Bass, und Clemens Schuster, Schlagzeug und Perkussion. Zu buchen ist die Gruppe über Wolfgang Motz, 68 Mannheim 25, Hans-Thoma-Straße 6, Tel. 44437 oder 408560.

Billy Taylor ist für das Jazz Programm an der Manhattan School of Music in New York verantwortlich. Für das Sommersemester, das vom 11. Juni bis 3. August dauert, verpflichtete er als Lehrkräfte den Perkussionisten Bobby Thomas, den Saxophonisten Frank Wess und den Trompeter Jimmy Owens.

Ralph Towner, Gitarrist, der u. a. mit Weather Report Schallplattenaufnahmen gemacht hat, nahm im April für ECM sein zweites Album, eine Solo-Gitarren-Platte, in Ludwigsburg bei Stuttgart auf.

Joe Viera wurde für das Sommersemester 1973 zum Vorsitzenden der Kommission „Ausbildung von Schulmusikern“ der Staatlichen Hochschule für Musik in München gewählt. Vieras Komposition „Segmente 1-6“ erscheint im Juli bei der Universal Edition, Wien.

Benny Waters, der 71jährige, in Paris lebende amerikanische Klarinettist und Show-Man, geht vom 1. — 15. Juli auf eine weitere Deutschlandtournee, bei der er wieder von der Gitarristin Marie-Ange Martin begleitet wird. Einige Gastspiele werden zusammen mit der Joe Viera Swing-Gruppe bestritten. Die Tournee wird organisiert von Jazz & Hot Music Productions, 605 Offenbach, Austr. 43, Tel. 814647.

George Wein wird am 6. und 7. Juli ein Jazzfestival im Riverfront Stadium in Cincinnati abhalten. Verpflichtet wurden dazu u. a. Charles Mingus, Freddie Hubbard, Herbie Mann, Stevie Wonder, die Staple Singers, Roland Kirk und die Preservation Hall Jazz Band.

Mary Lou Williams führte kürzlich die „Mary Lou's Mass“ in der St. Ignatius Loyola Kirche in der New Yorker Park Avenue auf. Die Komponistin saß dabei selbst am Klavier.

Anatomie einer Rezeption

Gedanken zur gesellschaftlichen Unfreiheit freier Musik anlässlich eines Anima-Konzertes mit Friedrich Gulda

Am 20. März 1973 fand um 11 Uhr vormittags in der Marburger Stadthalle ein Konzert der Anima-Gruppe mit Friedrich Gulda, Paul und Limpe Fuchs vor über tausend Schülern statt, das sich schon nach den ersten, genau 16 Minuten Spielzeit in eine Diskussion verwandelte, nach weiteren fünfzehn Minuten in ein Forum verschiedener Musiklehrer, die über das Mikrofon das Unbehagen ihrer Schüler und ihr eigenes an der Anima-Musik zu formulieren suchten. Nach einer weiteren halben Stunde brodelten auf der Bühne und im Saal die Emotionen wie bei einer Zirkusvorstellung, bei der die Hauptattraktion dem Publikum vorenthalten wurde. Im zweiten Teil des Konzertes glätteten sich die Wogen: Gulda spielte Bach und erläuterte improvisatorische Prinzipien. Nachdem die beiden Fuchse jedoch wieder eingestiegen waren und Anima in hohen Pfeifentönen und dann im Quasi-Nichtstun endete — da flogen in der Konzert-Pause rasch gekaufte Eier.

So läßt sich in Kurzfassung der Verlauf dieses Konzertes schildern, für die Kleinstadt ein echter Skandal, für Anima vielleicht nur ein nicht ungewohnter Sturm im kulturellen Wasserglas. Man könnte auf allen Seiten zur Tagesordnung übergehen: es war nicht das erstemal und wird nicht das letzte Mal gewesen sein, daß sich ein Publikum von freier Musik getäuscht fühlt. Doch dürfte es langsam an der Zeit sein, nach der Eroberung neuer musikalischer Freiheitsmöglichkeiten auch die Weiterentwicklung des begleitenden Bewußtseins im Sinne von Aufklärung in Angriff zu nehmen, die bequemen Geschmacksurteile durch etwas Besseres und vor allem Relevanteres zu ersetzen — auch wenn und gerade weil extrem improvisierte Musik wie die der Anima-Gruppe sich jeder „konventionellen“ Analyse zu entziehen scheint. G. K. Chesterton meinte einmal, daß „freie Verse“ genauso wie „freie“ Liebe ein Widerspruch in sich seien: die Freiheit freier Musik

muß vom Bewußtsein dingfest gemacht werden, um zu verhindern, daß sie verkappte Unfreiheit mit sich führt. Dazu sollen die folgenden Bemerkungen zum Anima-Konzert einen Beitrag leisten.

Die Diskussion mit Anima

Die Diskussion begann, als sich nach den ersten 16 Spielminuten folgender Dialog entspann: Stimme aus dem Publikum: „Wann geht's denn los?“. Limpe: „Ja, wer soll anfangen?“. Stimme: „Ihr!“. Paul: „Warum? Hat euch das euer Lehrer gesagt? Laßt ihr euch programmieren von euren Lehrern?“

Ich fasse zunächst die Argumente der Musiklehrer zusammen:

Erster Musiklehrer: „Wenn wir tausendmal vier Mark von unserem Taschengeld bezahlt haben, dann sollte man doch etwas erwarten dürfen. Ich persönlich fühle mich grob getäuscht. Ich möchte folgenden Vorschlag Herrn Gulda unterbreiten — ich meine er als Künstler hat Verständnis dafür — daß er uns aus dem Wohltemperierten Klavier, aus dem ersten Teil, vielleicht die Fuge c-Moll spielt und dann das tut, was viele erwartet haben, nämlich es als Grundlage einer Improvisation nimmt ... Ich meine, Herr Gulda, Sie sollten es sich nicht so einfach machen. Wir leben zwar hier in der Provinz, aber wir sind nicht ganz hinter dem Mond zuhause. Die jungen Leute, die hier sitzen, sind die Konzertbesucher von morgen, auch ihre.“ Zweiter (junger) Musiklehrer: „Das Publikum, das hier sitzt, ist aufgeschlossen ... Aber: Musik zeichnet sich dadurch von anderen Künsten aus, daß ein Sinn dasein muß. Ich streite Ihnen den Sinn dieser Musik nicht absolut ab. Im Gegenteil. Aber der Sinn muß vermittelt sein. Sie haben gefragt: was hat das Publikum gegen die Musik? Es hat nichts dagegen, aber es will wissen, was passiert. Man kann nicht einfach irgendwas vor die Köpfe knallen ...“ Dritter Musiklehrer: „Ich hatte

beim zweiten Stück schon sehr stark den Eindruck, daß es in eine Berieselung ausartet. Das sollte man vermeiden.“ Vierter Musiklehrer: „Ich war mit fünfzig Oberstufenschülern in Frankfurt im Stockhausen-Konzert. Wir stehen noch ganz unter dem Eindruck dieses fantastischen Konzertes. Ich bin heute achtzig Kilometer gefahren zu diesem Konzert. Meine Schüler haben mir eben gesagt, daß sie mir morgen die Stellung an der Schule kündigen wollen. Es liegt nun in Ihrer Hand, werter Herr Gulda, daß ich meine Heimreise ohne Gefahren antreten kann.“

Und die Argumente der Schüler:

Schülerin: „Ich finde das verdammt elitär. Wir sind mehr oder weniger gezwungen zuzuhören, also ich jedenfalls. Ich will keinen Beethoven hören. Ich will auch nicht hören, was hier gespielt wird - vielleicht das noch eher — aber dann möchte ich eine Erklärung dafür, was das hier sein soll und warum Sie das machen.“ Zweite Schülerin: „Es tut mir furchtbar leid, aber man kann dieser Musik keine halbe Stunde lang zuhören. Ich finde, es ist keine Musik, wenn man hinterher eine halbe Stunde lang Ohrenscherzen hat.“ Schüler: „Also ich wollte mal sagen, daß ich es für eine ganz verdammt Sauerei halte, zu erklären, das sei keine Musik, was hier gemacht wird.“

Die ältere Generation:

Stadtverordneter: „Wenn Musik vermittelt wird, dann geht das doch wohl durch die Ohren und nicht über die Sprache. Und deswegen wundere ich mich, wenn hier so viele junge Leute sitzen, daß die sich überhaupt nicht angesprochen fühlen. Außerdem heißt das irgendwo Anima und ich verstehe nicht, warum sie nicht mitmachen ...“ Ein pensionierter Lehrer: „Ich bin siebzig Jahre alt. Ich habe den Eindruck gehabt, daß hier zum Teil geradezu sakrale Musik geboten wurde. Besonders das Stück mit dem Hörn schien mir herausgenommen aus uralter, viel-

leicht israelischer oder sonst orientalischer sakraler Musik."

Und Paul Fuchs (zum 2. Musiklehrer): „Verstehst du, Musiklehrer, der du gerade da warst, verstehst du, daß man nicht immer sabbeln muß. Sondern man kann auch zwei Stunden spielen. Und wenn ihr euch das anhört und euch dann die nächsten zwei Jahre darüber unterhaltet, dann ist das der Sinn. Wir machen diese Musik bereits zehn Jahre für uns ... [Gelächter, ungläubig] ... und ihr Idioten, besonders ihr Musiklehrer-Idioten könnt nicht mal ... Ich bin der Meinung, daß, wenn ich erstmal acht Stunden hierher gefahren bin, ich eine Dreiviertelstunde spielen kann, ohne von Musiklehrern oder deren Volk blöd angesprochen zu werden!" Zu Beginn des Konzertes hatte Fuchs nach einer überlauten, „poppigen“ und beklatschten Passage auf dem Fuchsbaß dem Publikum vorgeworfen: „Die, die jetzt geklatscht haben, sind vom Rundfunk, vom Fernsehen und von den üblichen Pop-Veranstaltungen vorprogrammiert.“

Gulda kam eigentlich erst im zweiten Teil des Konzertes richtig zu Wort. Muchsmäuschenstill hörte das Publikum die Erklärungen zu den Fugengis-Moll und F-Dur aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ sowie zum es-Moll-Präludium an. Gulda erläuterte z. B. die Imitation: „Sie kann natürlich auch zu einer Art Manier werden, wie das eben in Bachs Stil der Fall ist. Man kann das ruhig ohne abschätzig zu sein so bezeichnen. Innerhalb der Gruppe Anima haben wir für das Wort „nachahmen“ ein weniger höfliches Wort. Wir nennen es ‚nachäffen‘. Wir können es natürlich, wir tun es auch manchmal. Aber im Großen und Ganzen sind wir der Meinung, daß es vernünftiger ist, nicht einfach in einer Tonart oder auf einem anderen Instrument einfach nachzuspielen, was der Mitspieler gerade gemacht hat, sondern das zwar zu verbraten und zu hören, aber lieber einen eigenen Beitrag zu liefern als eine zur Manier erstarrte, vielleicht stumpfsinnige Nachahmung.“ Gulda erläuterte immer freiere Prinzipien und

variierte immer stärker, bis die Füchse wieder einsteigen konnten. Das Publikum schien zu folgen. Die Musik gipfelte in hohen Tönen und verstummte praktisch. Als Gulda dann sagte „Ich danke den Idioten, die behauptet hatten, dies sei keine Musik“, flogen die Eier.

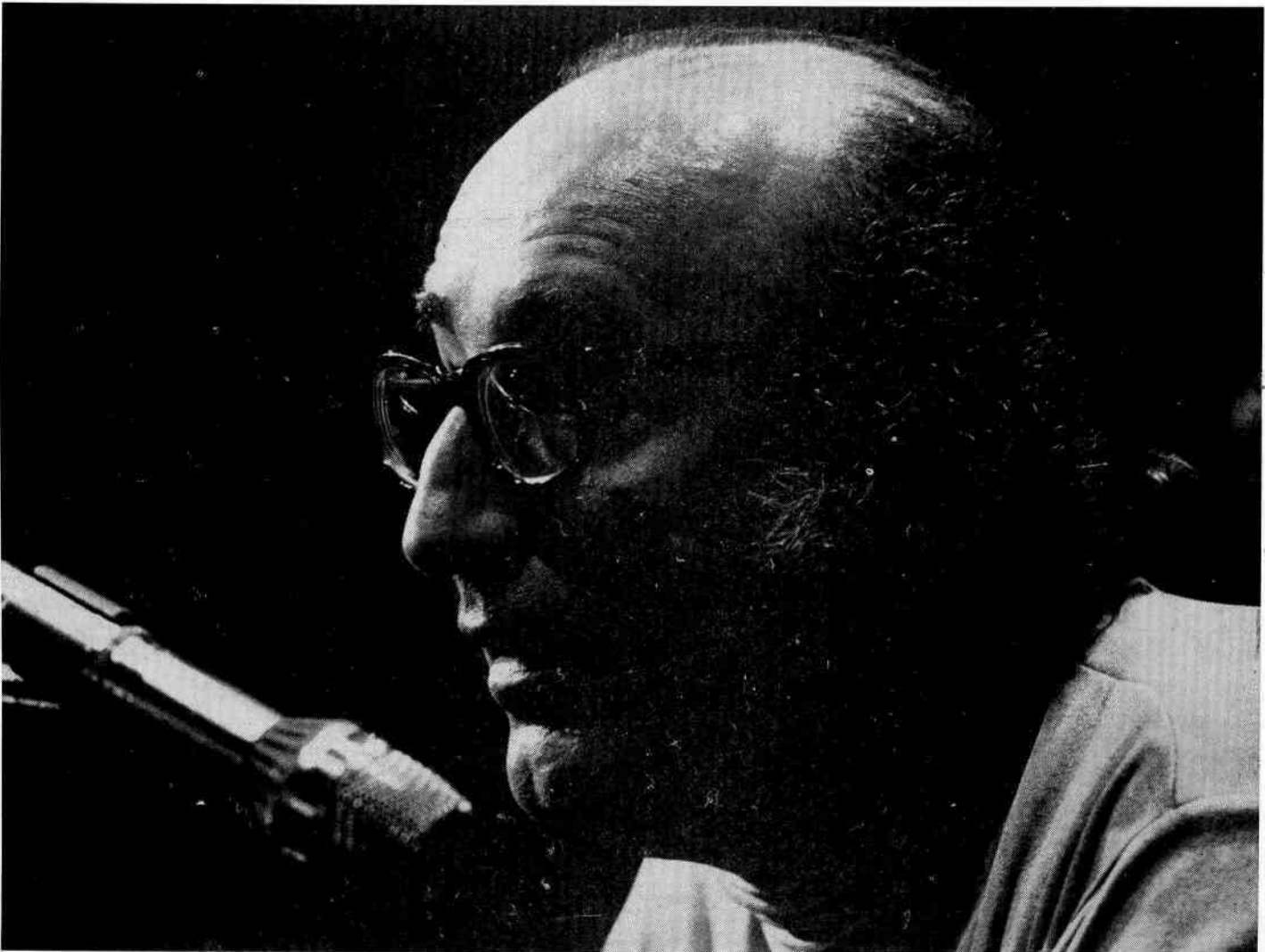
Die Anima-Musik: ein Beispiel

Friedrich Gulda im Gespräch mit Gudrun Endress (Jazz-Podium 9/72, S. 13): „Der Witz bei der ganzen Musik von Anima ist nämlich der, daß man sich überhaupt nichts vornimmt. Wir haben kein Arrangement, wir wissen nicht wie wir anfangen werden, wissen auch nicht, wie wir aufhören. Es geht oder es geht nicht, es geht halb oder doppelt. Das ist alles völlig unbestimmt.“

Im Marburger Konzert ergab nach etwa sieben Minuten Spielzeit der erste, 11 Minuten lange Abschnitt eine sich allmählich verdichtende Klangfläche, eingeleitet von regelmäßigen Fuchsbaßtönen, die beim zunächst

Erhitzt die Gemüter mit freier Anima-Musik: FRIEDRICH GULDA

Foto: Jörg Becker



① ca. 30"

② ca. 15"

③ ca. 15"

④ ca. 15"

imitatorischen Hinzutreten der Fußzither von Limpe Fuchs unregelmäßig wurden und sich mit den ebenfalls asymmetrischen Zitherklängen zu einer oszillierenden Einheit vermischten. Darüber schwebten dünne Phrasen des Klaviers, die gleichsam eine abstrakte, nur angedeutete Melodie verkörperten. Sie schien eine Tendenz nach e-moll oder G-Dur zu haben, auch nach a-moll. Der Baß beharrte auf einem leittönigen fis und umspielte es, die Zither drängte vom eis her nach fis, so daß die Melodie des Klaviers wie beim furchtsamen, entfernten Einlaßversuch in dieses dominierende tonale Zentrum wirkte. Das Klavier landet auf einem Triller eis, der sich steigert (3), gefolgt von der unruhig wabernden Klangfläche aus Zither und Baß: der Baß bricht in sehr hohe und unregelmäßige Tonrepetitionen aus, denen sich die Zither in etwa parallel zuordnet bis es zu einem gewaltigen Abfall in die Baßregion auf Fis kommt, was fast im traditionellen Sinne kadenzierend wirkt (4). Damit ist dieser Unterteil abgeschlossen, der nächste entsteht ähnlich wie der vorangegangene durch zögernde Einzelereignisse. Es ist ein Übergang, der eine nackte Funktion hat, nämlich die Findung neuer Ideen, für das Publikum Leerlauf, für die Musiker Überbrückung.

Für mich war dies die schönste Stelle des Schülerkonzertes. Leiten wir von der natürlich nur annäherungsweise Notation einige Folgerungen ab. Die senkrechten Striche in Beispiel (1) symbolisieren gleiche Zeitabstände. Die „regelmäßigen“ einzelnen Baßtöne, die den ganzen Abschnitt ein-

leiten, decken sich ungefähr mit ihnen (Differenz a). Wird die Differenz zu groß (oder zu klein), und kann nicht mehr „zurecht“ gehört werden, so entsteht der Eindruck von Ungenauigkeit, die sich ja auch wenig später als Prinzip durchsetzt mit unregelmäßigen Tonhöhe- und Tondauerfolgen. Es wird schnell unmöglich, ein Metrum wahrzunehmen, auf das sich dann auch die Differenzen b (Abstände der Zither-Antworten) und c (rhythmische Abstände) beziehen könnten. Man hört bald hauptsächlich die Differenzen c', den Abstand zwischen verschiedenen dichten Punktmengen.

Fast völlig unabhängig in rhythmischer und metrischer Beziehung verhält sich die Melodie des Klaviers. Hier wirken sich primär die Differenzen zwischen denⁿ Ruhepunkten (d) gliedernd aus, ähnlich wie c'. Der Zusammenhalt der ganzen Stelle wird eigentlich in erster Linie durch das Insistieren auf bestimmten Tönen, die zu tonalen Zentren werden (Melodie e, a, z.B.; fis-cis in Baß und Zither) gewährleistet, ferner durch die Substanz des Sounds; denn Zither und Baß bewegen sich beide im Diskant und unterscheiden sich nur durch eine kleine klangliche Diskrepanz, korrespondieren miteinander in gering unterschiedenen Timbres.

In diesen Differenzen steckt und verschwindet manches, was in der traditionellen Musik mit „Sinn“ bezeichnet wird: sie entstehen aus der subjektiven Erlebniszeit der Spieler, nicht beispielsweise aus einem „objektiv“ gesetzten Metrum und sind wohl weitgehend auch technisch durch Reak-

tionsverzögerungen im gegenseitigen Anhörprozeß bedingt. Im amorphen Charakter der Differenzen verschwindet die Spannung zwischen Metrum und Rhythmus, aus der etwa Off-Beat-Effekte geboren werden.

Bildet sich etwas Regelmäßiges aus, z. B. die gleiche Tonhöhe des Baßes in (1), so wird es bei Anima nicht selten geradezu verzweifelt durch Wiederholung des Gleichen (nicht durch Verwandlung in Ähnliches) festgehalten, als impliziere das einzelne Element zu viel oder zu wenig gleichzeitig, um es in irgendeiner Richtung verlassen zu können.

(4) zeigt ein lautstarkes Aufbäumen des Basses, der sich erst zu einem Entschluß durchringen muß und ihn dann im gewaltsamen Absturz ausführt. Wie sich jeder der Mitspielenden von diesem Sturz mitreißen läßt, sein eigenes spielerisches Gebilde zerstört - das zeugte an dieser Stelle wenigsten von schon fast „virtuoser“ Kommunikation innerhalb der Gruppe.

Aus den unterschiedlichen Äußerungen des Publikums geht ein Merkmal des Unbehagens an der Anima-Musik deutlich hervor: die hochgradige Erwartungstäuschung, teilweise auch durch äußere Mißverständnisse verursacht. Gulda erklärte, er sei von der Planung des Schülerkonzertes, von dem die Veranstalter eine Demonstration des Weges Klassische Musik - Jazz - Freie Musik erwarteten, nicht unterrichtet gewesen. Die Wurzeln dieser Enttäuschung liegen jedoch tiefer, im Charakter der Anima-Musik begründet. Das zeigte die Frage nach dem „musikalischen Sinn“.

Hätte man Bach, Beethoven oder sogar Rock gespielt, so wäre sie, ob zustimmend oder ablehnend, wohl kaum so prononciert gestellt worden. Als „sinnvoll“ könnte dann vielleicht eine „schöne Melodie“, ein rockender, zündender Rhythmus oder ein tonales Harmoniegefüge gelten. Das bereits analysierte Beispiel zeigt, wie sehr derlei „Sinn“ in der Anima-Musik fehlt: das Melodische präsentiert sich als „endlose Melodie“, deren Ansätze zur Sequenzbildung (s) folgenlos bleiben, aber nichtsdestoweniger wie Bögen in der Strömung wirken, an denen sich das Hören festklammern möchte, ohne es zu können. Metrum wird an einigen Stellen geradezu vorgetäuscht (1), um dann sofort wieder zerstört zu werden.

Feste Rhythmen bilden sich in der Anima-Musik zwar gelegentlich, dann aber sehr rudimentär, labil und kurzlebig. Dafür scheint an manchen Stellen die primitivste Form von Rhythmus, in der er noch eins mit dem Metrum ist, nämlich die nackte Wiederholung des einzelnen Tons, exzessiv zu herrschen. Das Harmonische als Dimension existiert offenbar garnicht und taucht, immer vom Zufall bestimmt, für klassische Ohren entweder äußerst kompliziert oder ganz primitiv auf (et-

wa im langsamen Einpendeln auf eine gemeinsame Tonhöhe).

So bleiben dem Zuhörer zwei Haltungen: entweder er hört alles „zurecht“ auf das hin, was er als sinnvoll empfindet, oder er verwirft seine eigene Auffassung von musikalischem Sinn. Im ersten Fall hört er dann Verzerrtes, Ungenaues und Unsauberes und scheitert letztlich bei der Anstrengung — falls er sie unternimmt und nicht einfach das Verdikt „Un-sinn“ fällt. Im anderen Fall dürfte er zunächst einen ihm größtenteils unverständlichen Dialekt hören: dann wird er auch bei anderen Kontexten Zuflucht nehmen (wie „israelische sakrale Musik“ - ein Empfinden, was Paul Fuchs übrigens ausdrücklich als dem seinen gleich bestätigte. Das Geheimnisvolle des Tempels teilt sich dem musikalisch Geheimnisvollen mit).

Freilich endet die Parallele zur Sprache, wenn man das Paradoxon lösen will, daß Musiker und Publikum schließlich doch dem gleichen Kulturkreis angehören. Müßte diese Musik nicht eigentlich ganz leicht zu verstehen sein? In der Tat: sie ist nur dann so schwer faßbar, wenn sie ihr wesensfremden Normen genügen soll, die einzig und allein als sinnvoll empfunden werden,

obwohl ihr Sinn Jahrhunderte lang gewachsenen kulturellen, nicht etwa naturgesetzlichen Hörgewohnheiten entspringt. Deren hochherrschaftliche Abkunft wurde längst schon bemerkt — ihr widerspricht in geradezu proletarischer Weise die Anima-Musik (und nicht nur sie). Anima ist eine Station auf dem Wege zum Bewußtsein, daß alles, was klingt, Musik sein kann. „Jeder kann das machen, was wir machen“, heißt es auf einem Flugblatt der Gruppe, „warum tut er es nicht?“

Unser Beispiel sollte für einen Moment belegen, welcher Art „neue“ Strukturen in freier Musik sein können. Daß sie unter Umständen auch dem Unvermögen in der Reproduktion bereits etablierter Musik entspringen, sagt garnichts. Hieraus abgeleitete Vorwürfe erinnern lediglich an die Methode, einem guten Bach-Spieler hämisch zuzurufen: „Dich möchte ich einmal mit Mozart hören!“ Im Widerspruch zu akzeptierten Hörgewohnheiten und Musikgebräuchen darf freie Musik frei genannt werden, nicht aber in der zwangsläufigen Auseinandersetzung mit ihnen und das „frei von etwas“ schließt das „gebunden sein an ein anderes“ wieder mit ein. Doch wäre hier ein neues Kapitel zu beginnen.

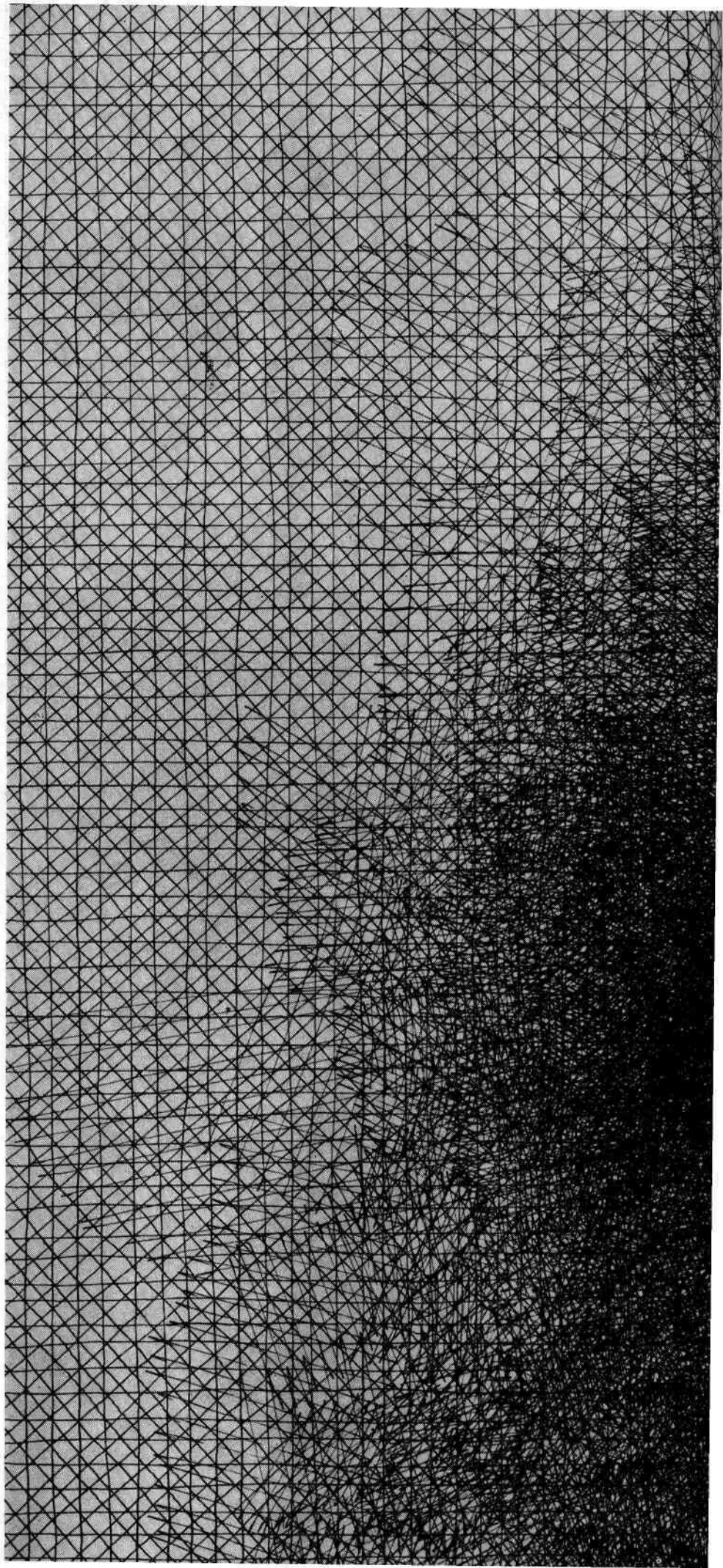
Dietrich J. Noll

Die Klangwelt des Schlagzeugs Paul Motian

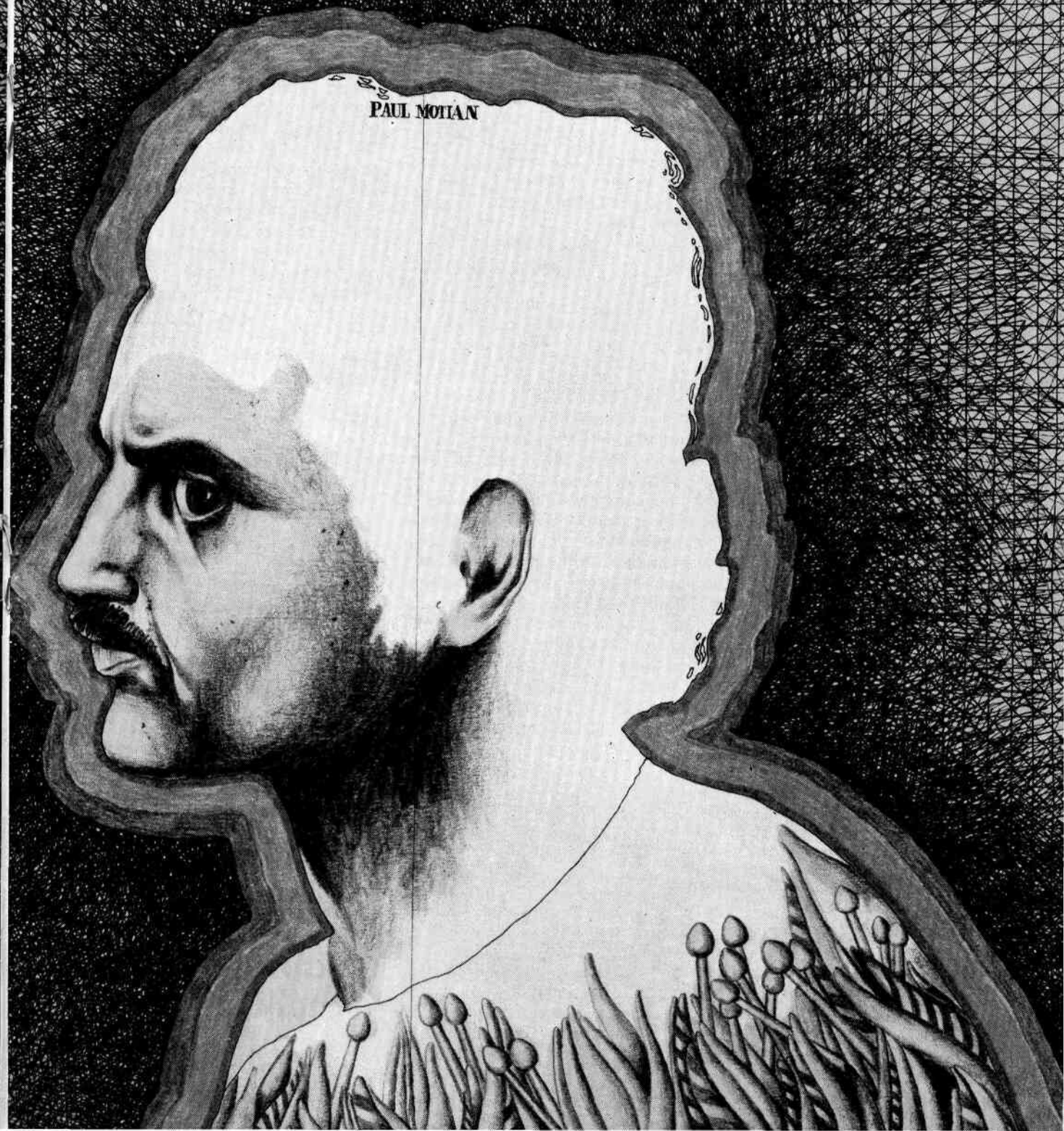
Musik um ihrer selbst willen

Der Schlagzeuger Paul Motian steht seit vielen Jahren im Schatten berühmter Pianisten: Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre war es Bill Evans, danach Paul Bley und heute sind es Mose Allison oder Keith Jarrett. Bisher haben viele Jazzfreunde in Deutschland nicht einmal gelernt, seinen Namen korrekt auszusprechen. Als ich das dem kleinen, agilen Perkussionisten anlässlich eines Deutschlandbesuches, bei dem er seine erste Platte unter eigenem Namen abmischte sagte, meinte er amüsiert: „Oh, das gefällt mir, wenn die Leute statt M-o-t-i-a-n Mosen sagen.“ Und er machte eine lebhafteste Geste wie bei einem schnellen Schlagzeugeinsatz: „Motion bedeutet ja Bewegung, das werde ich als Kompliment!“

Der heute 42jährige Motian gehört zu jenen derzeit in New York lebenden Avantgarde-Jazzmusikern, die nicht an irgendeine Ideologie gebunden sind. Weder ist er Anhänger der Scientology wie Chick Corea, noch der indischen Religion und Philosophie wie Alice Coltrane oder John McLaughlin. Er macht Musik um der Musik willen. Und er sieht in der Musik eines der wenigen Medien, in dem es noch möglich ist, seine ehrliche Meinung zum Ausdruck zu bringen. Er weiß, daß die Musik das Medium ist, in dem er seine Fähigkeit voll entfalten kann. Elvin Jones, Sunny Murray und Jack DeJohnette werden in erster Linie genannt, wenn es darum geht, die Neuerer der Schlagzeugspielweise in den letzten 10 Jahren aufzuzählen. Paul Motians Beitrag scheint überhört worden zu sein. Dabei ist er es, der die Schlagzeugspielpraxis vor allem in melodischer Hinsicht erweitert hat. „Das Schlagzeug-Set ist für mich ein weiteres Melodieinstrument“, sagt er. „Ich sehe in ihm kein Rhythmus-Instrument. Ich spiele zwar ein reguläres Drum-Set, aber das wichtigste ist, daß die Trommeln mit größter Sorgfalt gestimmt werden. Ein Schlagzeug hat ungeahnte Klangmöglichkeiten, es können sich vielfältige Strukturen und Muster ergeben. Natürlich gilt für mich, daß das Schlagzeug in die Gesamtmusik integriert ist, ich lege den Hauptakzent auf das Aufeinanderhören der einzelnen Partner.“



PAUL MOHAN



Diese sensible Konzeption reifte bei Paul Motian in der Zeit heran, in der er dem legendären Bill Evans Trio angehörte, in dem auch der Bassist Scott LaFaro spielte. „Es war kein Piano-Trio“, kommentiert Motian, „wobei Baß und Schlagzeug das Klavier zu begleiten haben, sondern es waren drei Solisten, die gemeinsam Musik machten.“

Ob der Anstoß zu dieser Spielweise des Bill Evans Trios von Scott LaFaro kam, weiß auch Motian nicht gültig zu beantworten. Fest steht, daß Bill Evans seit jeher seinen Bassisten besondere Freiheiten einräumte, was sich auch heute wieder bei Eddie Gomez zeigt. „Man darf nicht vergessen, daß Scott LaFaro etwas ganz Neues anfang und das schon vor 10 Jahren“, sagt Motian. „Er war der erste und der einzige, der einen Weg fand, den Baß anders zu spielen als in den vorher festgelegten Strukturen. Er fand einen neuen Stil, eine neue Technik. Es schien zuvor, daß die Bassisten sowohl den Rhythmus als auch die tiefen Noten der Akkorde akzentuierten, die der Pianist ins Spiel brachte. Er lieferte also gewissermaßen die Wurzel. Das war die übliche Spielweise. Scotty spielte dagegen innerhalb des Akkordes, der vom Piano kam, wie man es vereinfacht ausdrücken könnte.“

Der Weg zu Bill Evans

Paul Motian ist schon äußerlich ein ungewöhnlicher, interessanter Typ. Daß seine Vorfahren türkischer und armenischer Herkunft waren sieht man ihm deutlich an. Aber auch sein sprühendes Temperament läßt auf diese Abstammung schließen. Seine Spielweise ist spürbar von der türkischen und armenischen Musik geprägt. „Meine Eltern führten mir unendlich viele Platten mit dieser Musik vor, die sowohl im rhythmischen wie im melodischen Bereich eine faszinierende Ausstrahlung hat und zu der ich mich spontan zu bewegen begann, nach der ich sofort tanzte.“

Motian begann zuerst Gitarre zu spielen, war aber damit nicht sehr glücklich. Der ältere Bruder einer seiner Freunde war Schlagzeuger und der kleine Paul saß stundenlang auf der Haustreppe und sah zu, wie er übte. Das alles geschah noch in Pauls Heimatstadt Providence in Rhode Island. „Ich war so gebannt vom Schlagzeugspiel“, erinnert er sich, „daß ich nur den einen Gedanken hatte, auch so ein Instrument zu besitzen.“ Aber erst während seiner High School Zeit konnte er sich diesen Wunsch erfüllen. Er

nahm Schlagzeugunterricht und saß einige Zeit später bereits als Drummer in Tanzkapellen.

Nun hat aber Paul Motian nicht von Anfang an Jazz gespielt, sondern Musik gemacht, die aus den verschiedensten Einflüssen entstand. Doch lernte er dann neben der türkischen und armenischen Musik viele Platten von Woody Herman, Stan Kenton und Charlie Parker kennen, und das hatte natürlich seine Auswirkung. „Eines Tages wurde ich gewahr, daß es einen Max Roach gab. Die Bebop-Ära war für mich der Beginn.“

Es war reiner Zufall, daß er mit Bill Evans zusammentraf. Als er bei Jerry Wald, einem Klarinettenisten, der auch Big Bands leitete, vorspielte, weil Wald einmal wieder ein Sextett aufstellen wollte, erschien auch ein junger Pianist, der einen Job suchte: Bill Evans. Beide gefielen und wurden von Jerry Wald engagiert. Doch Evans blieb nicht lange, wechselte zu Tony Scott und danach zu Miles Davis über und hatte dann den Plan, ein eigenes Trio aufzustellen. Als er ihn verwirklichen konnte, holte Evans neben dem Bassisten Scott LaFaro zwar zunächst Kenny Dennis als Schlagzeuger dazu, doch später konnte Paul Motian bei ihm einsteigen. Dieses heute schon legendäre Trio erreichte seinen Höhepunkt in der Zeit, in der die Platte „Live at the Village Vanguard“ entstand.

In New York hatte Motian sehr oft Gelegenheit, mit jenen Jazzgrößen zusammenzutreffen, von denen er zuvor nur geträumt hatte. Als er mit Tony Scott zusammenwar, konnte er z. B. auch einmal mit Coleman Hawkins und Thelonious Monk spielen. Und auch Billie Holiday durfte er an manchen Abenden begleiten. „Ich bin glücklich“, sagt Paul, „daß ich mit so vielen Leuten zusammentraf, von denen ich lernen konnte. So hatte ich zu Anfang meines New York Aufenthaltes auch die Chance, mit Oscar Pettiford zu spielen. Er war außerordentlich geduldig und freundschaftlich zu mir und ich lernte sehr viel von ihm.“

Das Glück des freien Schaffens

Paul Motian ist nicht etwa verbittert darüber, daß die Jazzöffentlichkeit nicht allzu viel Notiz von ihm nimmt und daß sein Name nur den Kennern der Szene vertraut ist. Zudem haßt er Interviews und erinnert sich nur ungern an das, was er vor Jahren dem „down beat“ gab und das an Bill Evans aufgehängt war. „Wenn man sich einen Namen macht, dann haben die Leute gewisse Erwartungen“, meint er. „Wenn

man dann nach einiger Zeit wieder Neues bringt, was den Leuten auf Anhieb nicht so gefällt oder was sie nicht verstehen, dann sehen sie sich in diesen Erwartungen enttäuscht. Nur wenige Musiker entkommen dieser Misere. Man wird vom Publikum gewissermaßen als sein Eigentum betrachtet. Manchmal wirkt das wie ein Zwang, man muß spielen, was man vielleicht gar nicht will. Ich habe das Glück, frei tun zu können, was ich gerne möchte!“

Durch die Platte, die Paul Motian für die Münchner Jazzplattenfirma ECM gemacht hat, wird sich sicher einiges für ihn ändern. Sie wird im Juni unter dem Titel „Conception vessel“ erscheinen. Der Begriff ‚vessel‘ hat für Paul Motian viele Bedeutungen. Geläufig ist Gefäß oder Schiff, man kann darunter aber auch soviel wie Nervenstrang verstehen. Motian gab diesen Titel einem Stück, das auf der Platte enthalten ist und der dann zum Motto des ganzen Albums wurde. Dazu war es gekommen, als Motian im vergangenen Sommer mit Keith Jarrett auf Deutschlandtournee war, und ihn Manfred Eicher von ECM gefragt hatte, ob er nicht einmal eine Platte unter seinem Namen aufnehmen wolle. Rundnützlich sagte er zu! Er hatte seit langem einige Ideen, die er gerne verwirklichen wollte. So entstanden dann nach seinem Wunsch Solo-, Duo-, Trio- und Quartett-Aufnahmen. „Jeder spielte großartig bei dieser Produktion“, sagt Motian. „Fast alles wurde improvisiert, ich hatte lediglich einige Melodielinien ausgearbeitet und jedem Mitwirkenden meine Ideen klargemacht. Wir hatten ein, zwei Proben, dann konnten wir aufnehmen.“ Leroy Jenkins, der Geiger, mit dem Motian bereits im Jazz Composers' Orchestra bei Carla Bley's Aufnahmen zu „Escalator over the hill“ gespielt hatte, war auch hier mit dabei. Eigentlich hatte Motian gar nicht an eine Geige gedacht. Aber als er dann am Klavier ein Stück ausarbeitete, das auf einem vietnamesischen Wiegenlied basiert und ursprünglich auf einem der Geige ähnlichem Saiteninstrument gespielt wird, da fiel ihm plötzlich Leroy ein. Außerdem zog er noch die Flötistin Becky Friend heran, die zuvor mit Alan Silva und Karl Berger Aufnahmen gemacht hat und auch schon in Europa gewesen ist, zudem Sam Brown und Charlie Haden, denen er bei Produktionen mit Keith Jarrett zu Hadens Liberation Music Orchestra begegnet war. Noch ein weiteres Stück dieser Platte hat Motian aus der Folklore übernommen, ein Lied, das der Indianer Sitting Bull im 18. Jahrhundert schrieb und das Paul in einem Buch über die Kultur der amerikanischen Indianer entdeckte.

Im Tonstudio in Ludwigsburg bei Stuttgart sagte Paul begeistert: „Ich bin so glücklich mit der Platte, vor allem auch was das nachträgliche Abmischen anbetrifft. Ich kenne so viele Jazzplatten, bei denen die Balance zwischen den Instrumenten nicht stimmt und der ureigene Klang der einzelnen Instrumente gar nicht naturgetreu wiedergegeben wird. Man hat oft den Eindruck, daß die Leute, die Jazzplatten produzieren, kein echtes Interesse an der Musik haben. Man kann noch so wunderbare Musik machen, aber wenn sie nicht richtig aufgenommen und abgemischt wird, geht viel von ihrem Reiz und ihrer Aussage verloren. Für mich ist es ungeheuer wichtig, gut aufgenommen zu werden, weil ich in meinem Spiel sehr großen Wert auf diffizile Soundabstufungen lege.“

Ideale Partnerschaft: Keith Jarrett

Im Jahr 1966 traf Motian den Pianisten Keith Jarrett und seither arbeitet er mit ihm. 1968 bildete sich das Keith Jarrett Trio mit Charlie Haden und Paul Motian, das allerdings anfänglich nicht als feste Gruppe in Erscheinung trat, da es nicht genügend Jobs hatte. Mit diesem Trio machte Jarrett u. a. die Vortex-Platten „Life between the exit signs“ und „Somewhere before“, die Atlantic-Platten „The mourning of a star“ und - zusätzlich mit Dewey Redman — „Birth“, sowie das CBS-Doppelalbum „Expectations“ mit Dewey Redman, Sam Brown, Airto Moreira, einer Brass- und einer String-Section. Keith hat inzwischen wieder eine Platte in eigener Regie produziert, die er an eine Firma verkaufen wird, da er z. Zt. nicht fest gebunden ist. Das neue Keith Jarrett Quartett mit Dewey Redman besteht seit Ende letzten Jahres. Als es einige Zeit im Village Vanguard in New York spielte, war das Lokal jeden Abend überfüllt. Das Quartett hat auch für die nächste Zeit sehr viele Engagements in den USA. Keith hat die Gruppe deshalb aufgenommen, weil sehr viel neue Musik ausgearbeitet wurde und es sich alle wünschten, daß sie in Form eines Plattendokumentes erhalten bleibt. Weder Keith, noch Charlie noch Paul waren zwar der Ansicht, daß sich das Musizieren im Trio erschöpft hätte und daher ein weiterer Partner gesucht werden müsse, aber nach einem Konzert mit Dewey Redman im New Yorker „Slug's“ und nach den Plattenaufnahmen für das CBS Album mit ihm waren sich alle darüber einig, daß Redman künftig regelmäßig mit ihnen zusammenspielen sollte. „Es gibt so viele Klavier-Baß-Schlagzeug-Trios“, sagt

Paul, „und das Spielen im Quartett, das bedeutet mehr Musik, differenzierte Musik. Ich weiß, daß Keith gerne sogar eine noch größere Besetzung hätte, ein Quintett, Sextett, Septett, vielleicht ein Orchester. Das Quartett ließ sich jedenfalls auf Anhieb gut an. Dewey Redman ist ein fantastischer Spieler, er gehört zu den unterbewerteten Jazz-Improvisatoren, nicht viele kennen sein eigentliches Format. Er stand zu lange im Schatten von Ornette Coleman. Aber ich habe den Eindruck, daß er sich jetzt bei uns ganz entfalten wird.“

Bis jetzt war alles, was das Quartett spielte, Musik von Keith Jarrett. Aber die Musiker wurden sich darüber klar, daß in Zukunft alle daran mitarbeiten sollten. „Jeder soll Musik schreiben“, fordert Paul, „wir wollen eine kooperative Gruppe sein.“ Die Reaktion des Publikums auf das neue Keith Jarrett Quartett ist außerordentlich begeistert. Einmal ist Keith Jarrett jetzt absolut ‚in‘, sein Name wirkt wie ein Magnet und dann lernt das Publikum auch allmählich den neuen, freien Jazz verstehen und nachzuvollziehen. „Kürzlich kamen Leute ins Village Vanguard“, erzählt Paul, „die Keith überhaupt noch nie zuvor gehört hatten, geschweige denn ähnliche zeitgenössische Musik. Und wir fanden es sehr schön und zutreffend, wenn sie mit einfachen Worten sagten: ‚Wir haben noch nie Chaos gehört, das so wunderbar und mit so viel Wärme gespielt wurde.‘ Ich bin nicht der Ansicht, daß wir komplizierte Musik machen, vieles von der neuen Musik des Quartetts ist sogar sehr simpel. Manchmal spiele ich während eines ganzen Stückes einen einzigen Rhythmus durch. Wir haben auch Melodien, die ganz einfach sind. Ich glaube an die Einfachheit. Es geht in erster Linie um die Musik, nicht um irgendwelche Ambitionen.“

Auf die Frage welche seiner Ansicht nach heute die wichtigsten Stimmen und Strömungen im New Yorker Jazzleben sind, antwortete Paul spontan: „Keith Jarrett!“, gestand dann aber einschränkend: „Um die Wahrheit zu sagen, ich kann es nicht objektiv beantworten. Auch besuche ich so gut wie nie einen Jazzclub oder ein Konzert. Ich habe in letzter Zeit Sonny Rollins gehört und das seit Jahren wieder zum ersten Mal. Ich zähle zu seinen begeisterten Anhängern. Er spielte so vollkommen wie immer. Er ist ein Meister, er improvisiert wunderbar über Jazz-Standards, er ist außerordentlich kraftvoll. Ornette Coleman und Don Cherry, denen ich auch wieder begegnete, gehören sicher nach wie vor zu den wichtigsten Vertretern des Jazz von heute. Ich liebe Don Cherry. Wir

machten mit ihm einen sehr schönen Jazz Composers Orchestra Workshop. Wenn ich heute beantworten müßte, was ich für die wichtigste Entwicklung im derzeitigen Jazz halte, dann würde ich das wiederholen, was ich schon vor Jahren sagte, als sich diese inzwischen so mächtig gewordene Strömung abbahnte: die Fusion des Jazz mit den verschiedensten Musikkulturen der Welt. Wenn von jeder Weltmusik das Positivste in den Jazz einströmt, das wäre nicht auszudenken!“

Jeder Zwang hemmt die Musik

Freilich scheint diese Entwicklung auch einige Gefahren in sich zu bergen. Für viele brachte sie nämlich nicht eine Vielfalt an Formen und Substanz, sondern als negatives Moment eine Beschränkung auf einzelne Elemente, die die Entfaltung hemmt. Archie Shepps Rückbesinnung auf die afro-amerikanische Musik, auf einfachere Formen des Blues und Gospel, kann als eine solche Beschränkung gesehelt werden. Teilweise zeigte auch Don Cherry Ansatzpunkte zu einer solchen Verirrung, und zwar durch eine allzu einseitige Hinwendung zur indischen oder afrikanischen Musik.

„Das was Don Cherry für den Jazz Composers' Workshop machte, war eine gelungene Fusion zwischen indischer und afrikanischer Musik, zwischen altem und neuem Jazz“, urteilt Paul Motian. „Es waren ca. 25 Musiker beteiligt, aber es gab überhaupt keine ausgeschriebene Musik. Don ist eine sehr starke Persönlichkeit, er hat enorme Führungsqualitäten. Er schrieb ein paar Tonskalen auf eine Tafel, ließ sie verschiedene Male durchspielen, sie variieren, bis er eine genaue Vorstellung davon hatte, wie die Musik klingt. Nach vier Abenden Probe hatten alle die Skalen im Kopf und das Konzert wurde sehr gut. Diese Workshop, die die Jazz Composers' Orchestra Association bei freiem Eintritt organisiert, sind eine wunderbare Sache. Mit Zeitungsinseraten ziehen sie sehr viele Interessenten an, die es zu schätzen wissen, daß sie solche Musik unentgeltlich hören können. Die Workshops dienen dazu, dem Publikum zu verdeutlichen, wie die Musiker arbeiten, sie erlauben auch einen Kontakt zwischen Musikern und Zuhörern. Zudem ist man nicht auf einen Stuhl verbannt, sondern kann sich frei bewegen. In hochzivilisierten Ländern ist die Musik in eine so unguete Sphäre verbannt worden, daß es höchste Zeit wird, endlich eine Änderung herbeizuführen. Ich denke nur an den Zwang,

Fortsetzung Seite 25

Das Free Jazz Duo Schönenberg- Christmann

WE PLAY

Wenn sie irgendwo auftreten, steht es auf ihrem Plakat, und es steht auch auf dem Cover ihrer Platte, die eben unter dem Label der Free Music Production aufgenommen worden ist: „We Play“. Aber dieses „We Play“ ist nicht nur ein Name, sondern auch ein Programm. Wenn man sie um nähere Definition ersucht, bekommt man so etwas zur Antwort wie: das Natürliche sei schwer zu erklären, sie wollten eben gemeinsam und miteinander spielen. Eine Selbstverständlichkeit? Auf alle Fälle liegen sie bei ihrer Musik, dem Free Jazz, und so wie sie ihn praktizieren, mit solcher Reduktion ganz besonders richtig. Sie könnten dazu Johan Huizinga, den Theoretiker des „spielenden Menschen“ als Zeugen bemühen: „Alles Spiel ist zunächst und vor allem ein freies Handeln“.

Das Duo „We Play“, bestehend aus dem Schlagzeuger Detlef Schönenberg und dem Posaunisten Günter Christmann, ist eine junge Formation, die trotz einer auf den ersten Blick wenig attraktiver Besetzung, die nur eine geringe Skala an Klangfarben, an Ausdrucksmöglichkeiten zu versprechen scheint, schnell bekannt wurde und in den vergangenen Monaten entsprechend viel unterwegs war. Aber das Zweier-Gespans, das erst im Frühjahr 1972 zustande kam und gleich darauf auf dem New Jazz Festival in Moers einige Beachtung fand, später auch auf dem Total Music Meeting in Berlin, war für Schönenberg und Christmann alles andere als ein angestrebtes Ziel.



Nach einem Zusammentreffen beim Total Music Meeting des Jahres 1969 war — nach einem kurzen Quartettversuch — ein Trio unter dem Namen des Saxofonisten Rüdiger Carl geboren worden, auf dessen LP „King Alcohol“ (FMP) Christmann und Schönenberg zu hören sind. „King Alcohol“, im Januar vorigen Jahres in der Akademie der Künste zu Berlin aufgenommen, war aber auch schon der Schlußpunkt der Trio-Entwicklung. Die Beteiligten hatten den Eindruck, daß ihre Dreier-Musik sich in bestimmten Mustern festgefahren habe. Das war das Ende der „Rüdiger Carl Inc.“.

Vor allem Schönenberg, der diese Periode als für seine Musik sehr wichtig ansieht, hatte „eine erhebliche Schwierigkeit: daß mir eine bestimmte Rolle zugeordnet war, die des Schlagzeugers. Und von dem Gesichtspunkt hatte ich die Schlagzeugspielerei gar nicht betrachtet: daß ich da eigentlich ein Rhythmus-Instrument spielen sollte“. Denn das wollte er nicht, und das tat er auch kaum. Bei allen Freiheiten, die die Improvisationen des Trios auszeichneten, fühlte er sich noch eingengt.

Versuche in Richtung auf ein neues Trio — ausgehend von Posaune und Schlagzeug — verliefen unbefriedigend: je mehr sich eine Musik auf das Risiko der Spontaneität einläßt, umso wichtiger wird die „gemeinsame Wellenlänge“. Ein besonders mißlungener Test mit neuer Besetzung in einem Wuppertaler Keller provozierte von heute auf morgen den Entschluß, den Sprung ins Duo-Spiel zu wagen. Die üblichen Überlegungen, mit Klavier oder Gitarre ein „tragendes Moment“ in die Besetzung zu bringen, wurden zu den Akten gelegt. Nur: „Die Klarheit, die da auftreten kann, vor der hat man sich etwas gefürchtet“, sagt Christmann.

In intensivem Probenspiel wurden vor den ersten Auftritten die neuen Möglichkeiten abgetastet, wurden Entdeckungen gemacht. Im besonderen die: daß Pausen, oft genug als peinlich empfunden, etwa wenn ein Background „wegbleibt“, ein reizvolles musikalisches Material sind, das um so mehr an Bedeutung gewinnt, je kleiner die Besetzung ist. Und im allgemeinen: „daß die Freiheiten und die Chancen, Musik machen zu können, nirgendwo so groß sind wie im Duo“.

Und das Duo ist ja in der Tat die Modellform des Reaktionsspiels: die kleinste Form, in der überhaupt ein Improvisator auf den anderen reagieren kann; und zugleich jene, die vom einzelnen Spieler am meisten Aufmerksamkeit, Eingehen auf sein Gegenüber verlangt. Günter Christmann sagt: „Wenn du alleine spielst, spielst du nach zwanzig Minuten nur noch Technik, erlernte Sachen. Im Duo wird reagiert. Was er da raus hört, wie er da mitspielt — oft ganz ulkig — gibt mir vollkommen neue Gesichtspunkte, gibt mehr Material. Es ist wie das Hin- und Herwerfen eines Balles: der eine macht etwas, der andere formt es um, der eine muß mal hören und warten ...“

Der Zuhörer findet diese Beschreibung bei jedem „We Play“-Auftritt auch schnell bestätigt. Oft greift Schönenberg auf dem Schlagzeug eine Posaunen-Phrase auf, abstrahiert sie zum rhythmischen Motiv, das gemeinsam abgehandelt wird und — vielleicht — in eine neue Phrase mündet oder auch zu einem abrupten Schluß führt. Das uralte Imitationsprinzip kommt hier zu aktuellen Ehren. Die plötzlichen Schlüsse und die oft ebenso plötzlichen Einsätze in ständig veränderten Spielsituationen demonstrieren auch dem Mißtrauischen auf einfache Weise, daß hier nicht Beliebigkeit und Durcheinander, sondern spontane Abstimmung herrscht.

Mit der Überprüfbarkeit der Spielweisen jedes einzelnen ist es schon ein Stück schwieriger bestellt. Christmann hat sich auf seinem Instrument weit von der klassischen Tonbildung entfernt. Er benutzt gern Growl-Effekte, flatternde und überblasene Glissandi. Während jedoch eine Art von in diesem Sinn iger Expressivität bei ihm vorherrscht, wenn er im Peter Kowald Quintett (auf Platte auch bei der FMP) im Kontrast zu den klareren, intellektuell listigen Konstruktionen von Paul Rutherford spielt, fordert das Duo ein viel größere[^] Spektrum von ihm. Hier muß er alle diese Kontraste, wenn sie vorkommen sollen, selbst erspielen. Er ist deshalb im Duo viel interessanter, ja unterhaltsamer anzuhören als im Quintett.

Schönenberg spielt auf einer Batterie ohne besondere Fantasie-Zutaten, achtet aber bei der Kombination seiner Trommeln und Becken darauf, daß sie nicht nur verschiedene Tonhöhen, sondern auch verschiedene Klangcharakteristiken, also „Farben“ einbringen. Daß er innerhalb einer rhythmischen Figur häufig viele verschiedene Trommeln und Becken benützt, mag ebenso sehr auf einen Rest von traditioneller „Virtuosität“ wie auf eine Neigung zu „melodischem“ Schlagzeugspiel zurückgehen. Auch bei ihm, dem es früher — ein bei Free-Music-Drummern häufiges Problem - schwerfiel, einen Pianisten neben sich bestehen zu lassen, hat das Duo-Spiel einen bedeutenden Schritt zu weiterer Differenzierung gebracht.

Die musikalischen Biografien von Christmann und Schönenberg sind, zumindest was ihren Anfang angeht, ziemlich typisch für die deutsche Jazz-Szene. Beide wurden zuerst vom ausklingenden Revival des Dixieland angesteckt (der ja — Verzeihung! — ein wesentliches Element mit dem Free Jazz gemeinsam hat: die kollektive Improvisation).

Christmann, Jahrgang 1942, hat in Hannover-Langenhagen, wo er noch heute wohnt, erst auf Banjo und Gitarre, dann auf seinem heutigen Instrument, das er im kirchlichen Posaunenchor spielen lernte, Dixieland praktiziert und in einer späteren Phase dem Hard Bop gehuldigt. Als Posaunisten beeindruckten ihn Jack Teagarden, J. J. Johnson, Albert Mangelsdorff. Aber erst die Begegnung mit der Musik von Ornette Coleman brachte ihn an den Punkt, von dem ein gerader Weg zu seinem Posaunenspiel im Duo führt.

Schönenberg, Bochumer des Jahrgangs 1944, hatte sich auch noch als Schüler von Dixieland-Trommlern faszinieren lassen, wollte es aber genauer wissen und nahm eine Zeitlang Unterricht bei einem Orchester-Schlagzeuger. „Die ganze Substanz meines Spiels“, sagt er heute, „kommt eigentlich aus dieser Zeit.“ Er hat sich dann allerdings nicht von Gruppe zu Gruppe vorangespielt, sondern von Anfang an und über lange Jahre hinweg im Verborgenen herumexperimentiert (folglich auch keine Engagements bekommen) und ein gewisses Sendungsbewußtsein an den Tag gelegt: „Ich wußte, daß ich eine Musik zu entdecken hatte. Es klingt etwas mystisch — aber ich wollte etwas machen, das tatsächlich in mir abließ und das ich ohne Instrument nicht machen konnte.“

Außer durch seine Trommelversuche präzierte sich das Bild von dieser Musik dann durch die Begegnung mit Peter Brötzmann. Auch von der technischen Seite her sind die Vorstellungen offenbar abgerundet, denn Schönenberg schreibt jetzt eine Schlagzeug-Schule für freie Improvisation. Inzwischen hat er sich — mit Frau und zwei Kindern — im Free-Jazz-Zentrum Wuppertal niedergelassen. Wie auch sein früherer Trio-Mitspieler Rüdiger Carl.

Nach der Häufung von Spielangeboten in jüngster Zeit — im Sommer werden sie auch auf den Festivals von Moers und Altena zu hören sein — sind sich die beiden „We Play“-Spieler darüber einig, daß sie das Publikum mit ihrer Musik noch nie so gut erreicht haben wie im Duo. Sie spielen eben. Und Spielen macht Spaß.

Freilich gibt es da ein altes Problem in den Jazz-Clubs: „Da kommen oft Leute mit ganz bestimmten Vorstellungen von dem, was sie hören wollen. Und wenn das nicht in die vorhandenen Schubfächer paßt, dann wird es verworfen.“ Nur — und das „We Play“-Duo liefert an seinen besten Abenden die Demonstration dazu —: hier hat sich eine viel breitere Entwicklung angebahnt, als die Schubfach-Verwalter heute noch glauben wollen.

Dirk H. Fröse

Die große Synthese zum neuen Jazz der 70er



Wir bringen die 2. Fortsetzung und den Schluß des Kapitels „1970“ aus dem neuen Buch, das Joachim E. Berendt im Auftrag des Verlags HIN & Co., New York, geschrieben hat und das im Herbst unter dem Titel „Von Rag bis Rock — das Jazzbuch“ auch in Deutschland (in der Fischer Bücherei) erscheinen wird. Der Vorabdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Autor und Verlag.

Kommen wir nun zum Rhythmus. Was ihn betrifft, so lag das Ungenügen der Jazz-Rock-Kombinationen der 60er Jahre nicht zuletzt darin, daß der herkömmliche Rock-Rhythmus, wie ihn die populären Gruppen verwenden, zu undifferenziert ist, um für eine so sensibilisierte Musik, wie es der heutige Jazz ist, von Interesse sein zu können. Wenn man bedenkt, daß Schlagzeuger wie Elvin Jones, Tony Williams oder Sunny Murray bereits in der ersten Hälfte der 60er Jahre Rhythmen schlugen, die in ihrer Vielschichtigkeit, Intensität und Komplexheit in der Musik der westlichen Welt ohne Beispiel sind, muß all das, was selbst die besten Schlagzeuger der populären Musik zustande brachten, als Rückschritt erscheinen. Es ist aufschlußreich, daß es durchweg Jazz-Schlagzeuger waren, denen es gelang, die zupackende Extrovertiertheit der Rock-Rhythmen so zu verarbeiten, daß rhythmische Gewebe entstanden, die in ihrer Differenziertheit dem hohen rhythmischen Niveau des Jazz entsprechen. Der überragende Schlagzeuger dieser Richtung ist Anfang der 70er Jahre Billy Cobham, der zum Mahavishnu-Orchestra gehört und der so bescheiden ist, von sich zu sagen: „Ich möchte, daß mein Spiel einfach genug ist, damit mich das Publikum versteht, und kompliziert genug, damit es fasziniert ist von dem, was ich tue.“

Was - drittens - das neue Verhältnis zum Solo betrifft, so hat der Jazz aller Stil-Epochen — vom New Orleans bis zum Free Jazz — seine eigentlichen Höhepunkte in der solistischen Improvisation einzelner überragender Musiker gefunden. Im Free Jazz der 60er Jahre gab es dann immer mehr Kollektive — zunächst in den USA, aber dann noch stärker in Europa — denen das Solo-Prinzip verdächtig wurde. Viele dieser Musiker haben empfunden, daß sich im solistischen Improvisationsverfahren des Jazz, in dem es auf die Höchstleistung des Einzelnen

ankommt, das Leistungsprinzip des kapitalistischen Systems spiegele. In dem gleichen Maße, in dem dieses Leistungsprinzip gesellschaftlich und politisch fragwürdig geworden ist — ja, schon einige Jahre vorher —, begann in der Musik die Diskussion über eine mögliche Fragwürdigkeit des Solo-Prinzips. Immer häufiger wird in Kollektiven improvisiert. Angebahnt hat diese Entwicklung der Bassist Charles Mingus, in dessen verschiedenen Gruppen bereits Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre kollektiv improvisiert wurde, doch ahnte man damals noch nicht, daß derartige „Kollektive“ wenige Jahre später zum Markenzeichen einer ganzen musikalischen Entwicklung werden würden. Bei Ensembles wie dem Mahavishnu Orchestra herrscht ein so ineinander verzahntes Zusammenspiel der einzelnen Musiker, daß man allenfalls noch erkennen kann, welcher der fünf Solisten der jeweils Führende ist; von Soli im herkömmlichen Sinne aber kann kaum noch gesprochen werden. Der Pianist Joe Zawinul sagte über seine Gruppe Weather-Report: „Bei uns spielt entweder überhaupt niemand Soli oder alle spielen zugleich Soli.“

Wie fast alles im Jazz hat allerdings auch diese Bewegung zum kollektiven Solo-Spiel ihre Gegenbewegung: zum unbegleiteten Solo, unter Verzicht auf die herkömmliche Rhythmusgruppe.

Angeführt von dem Vibraphonisten Gary Burton sind seit dem Ende der 60er Jahre eine Fülle unbegleiteter Solo- und Duo-Aufnahmen entstanden — von Musikern wie dem Gitarristen John McLaughlin, den Pianisten McCoy Tyner, Chick Corea, Keith Jarrett, Cecil Taylor, Oscar Peterson, dem Vibraphonisten Karl Berger, den Saxophonisten Archie Shepp, Anthony Braxton und Roland Kirk — und in Europa von Gunter Hampel, Martial Solal, Derek Bailey, Terje Rypdal, Albert Mangels-

dorff, Alexander von Schlippenbach, John Surman, in Japan von Masahiko Sato und anderen.

Gewiß — es gab auch vorher schon unbegleitete Soli im Jazz. Coleman Hawkins hat das erste unbegleitete Bläser-Solo aufgenommen: 1947 „Picasso“. Und vor allem haben die großen Pianisten unbegleitet gespielt - von den Meistern des Ragtime um und vor der Jahrhundertwende über James P. Johnson und Fats Waller bis zu Art Tatum und darüber hinaus.

Ein Vorläufer der heutigen Entwicklung war auch — wie in fast allem, was Jazz betrifft - Louis Armstrong: in seinem unbegleiteten Duo mit Earl Hines „Weather Bird“ von 1928 und in Dutzenden von Solo-Kadenzen und Solo-Breaks.

Aber all diese Musiker haben nur angebahnt, was heute als ausgesprochene Tendenz zu erkennen ist und was gesellschaftlich jene Vereinzelnung des Jazzmusikers spiegelt, die das Gegenstück der oben erwähnten Kollektivierung ist.

Die Tendenz zum unbegleiteten Solo in den 70er Jahren ist eine romantische Tendenz, fort von der vielfach elektronisierten und amplifizierten Lautstärke zu einer intimen, aufs äußerste personalisierten und sensibilisierten Aussage: Symptom einer wachsenden Hinwendung zu einer neuen, sachlichen, klaren Romantik.

Noch vor wenigen Jahren standen sich Rock- und Free Jazzmusiker einigermmaßen unversöhnlich gegenüber. Die Rock-Musiker hielten das, was die Free Jazzleute spielten für versponnen und extrem unverständlich. Die Free Jazzleute meinten, daß die Rock-Musiker primitive und simple Musik machten, die im Grunde nur des finanziellen Erfolges wegen produziert würde. Sicher wird diese Polarität auch weiter bestehen. Aber Anfang der 70er Jahre gibt es immer häufiger Gruppen, bei denen aus den Elementen des Free Jazz und des Rock - und aus all den



JOHN MCLAUGHLIN

Foto: P. G. Dekker

anderen Elementen, die zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurden — eine neue Einheit entsteht.

Die Integration von Rock-Elementen in den Jazz ist nicht zuletzt deshalb so reibungslos vonstatten gegangen, weil der Rock seinerseits nahezu all seine Elemente aus dem Jazz — und vor allem aus Blues, Spiritual, Gospel-Song und aus der populären Musik der schwarzen Ghettos, dem sogenannten Rhythm and Blues — bezogen hat. Dort hat es den symmetrischen, unverbrüchlich durchgeschlagenen Beat des Rock, die Gospel- und Soul-Phrasen, die Blues-Form und Blues-Tonbildung, den dominierenden Klang der elektrischen Gitarre etc. schon lange vorher gegeben.

Schlüsselfigur der Entwicklung ist der Blues-Gitarrist B. B. King, von dem nahezu alles herkommt, was die jungen Gitarristen der Rock-, Pop- und Beat-Musik heute spielen. Einer der erfolgreichsten von ihnen ist Eric Clap-

ton, der ehrlich genug war zuzugeben: „Es gibt Leute, die reden von mir, als ob ich ein Neuerer sei. Das ist Quatsch, weil ich wirklich nur B. B. King kopiert habe ...“

Es gehört zu den Ungereimtheiten des Pop-Geschäftes, daß die jungen Gitarristen von heute den Weißen Eric Clapton wie einen Gott verehren und imitieren, ohne zu wissen, daß die Musik, die sie spielen, in Wirklichkeit nicht von ihm, sondern von dem Schwarzen Blues-Mann B. B. King herkommt.

In diesem Sinne — und nur in diesem! — ist es zu verstehen, wenn der Vibraphonist Gary Burton sagt: „Es gibt keinen Einfluß des Rock auf uns, wir haben nur die gleichen Grundlagen. ...“ Es ist kein Widerspruch dazu, es kennzeichnet nur die Komplexität der Situation, wenn man bedenkt, daß gerade die Musik Gary Burtons immer wieder genannt wird, wenn man von einem Einfluß des Rock auf den Jazz spricht.

Fortsetzung von Seite 21

den man sich auferlegen muß, um in Konzerten klassische Musik zu hören. Man muß sich formell anziehen, kann sich nur beschränkt bewegen, der Dirigent wendet dem Publikum den Rücken zu, man erfährt nie richtig, wie er arbeitet, und man sitzt stundenlang in Stuhlreihen eingezwängt auf einem mehr oder minder bequemen Platz und bezahlt meist noch horrenden Preise. Wenn sich Kunst wirklich zwanglos entfalten soll, müssen Musiker wie das Publikum völlig entspannt, relaxed sein. Auch in den Nachtclubs herrscht diese gezwungene Atmosphäre; die Leute sitzen von 22 Uhr bis 2 Uhr früh auf dem gleichen Platz, atmen stickige Luft und sind angehalten, kräftig zu verzehren. Kann man unter diesen Umständen die Musik völlig in sich aufnehmen, konzentriert zuhören und sich daran freuen? Es müssen mehr und mehr Plätze geschaffen werden, die frei von diesen Zwängen sind. Es gibt auch schon einige. Die Veranstaltungen der Jazz Composers' Orchestra Association oder die des Free Music Workshop in Berlin haben das bewiesen. Wir haben diese mißliche Lage auch bei unseren Engagements im Village Vanguard zu spüren bekommen, obwohl wir froh waren, dort überhaupt spielen zu können. Aber es ist unerfreulich, daß jeder Besucher erst einmal 3 Dollar für den Eintritt bezahlen muß, und dann noch teure Drinks zu konsumieren gezwungen ist. Ich hörte von vielen Interessenten, daß sie sich einen Besuch im Village Vanguard einfach nicht leisten können. Freilich geht es in diesem Fall nicht anders, denn der Clubbesitzer muß ja die Gagen und all die sonstigen Unkosten hereinkaufwirtschaften. Aber Mike Mantler und Carla Bley haben mit ihren Workshops bei freiem Eintritt gezeigt, daß man auch andere Wege einschlagen kann. Sie führten Sammlungen durch, kümmerten sich um Subventionen von der Industrie, der Regierung und dem Staat und ermöglichten einer großen Anzahl von Leuten, Musik zu erleben, die sie vielleicht sonst nie hätten hören können. Auch für mich ist die dargestellte Misere ein Grund dafür, warum ich nicht in Konzerte und Clubs gehen kann. Den Musikern geht es ja nicht in erster Linie ums Geschäft, sie tun das, was für sie musikalisch, künstlerisch wichtig ist, ohne zu fragen, ob sich das eines Tages auch auszahlt. Die Entwicklung zu einer richtigen Präsentation der Musik für alle geht zwar langsam voran, aber eines Tages werden wir doch jenen Punkt erreichen, an dem alles nach unseren Wünschen und Überzeugungen läuft.“

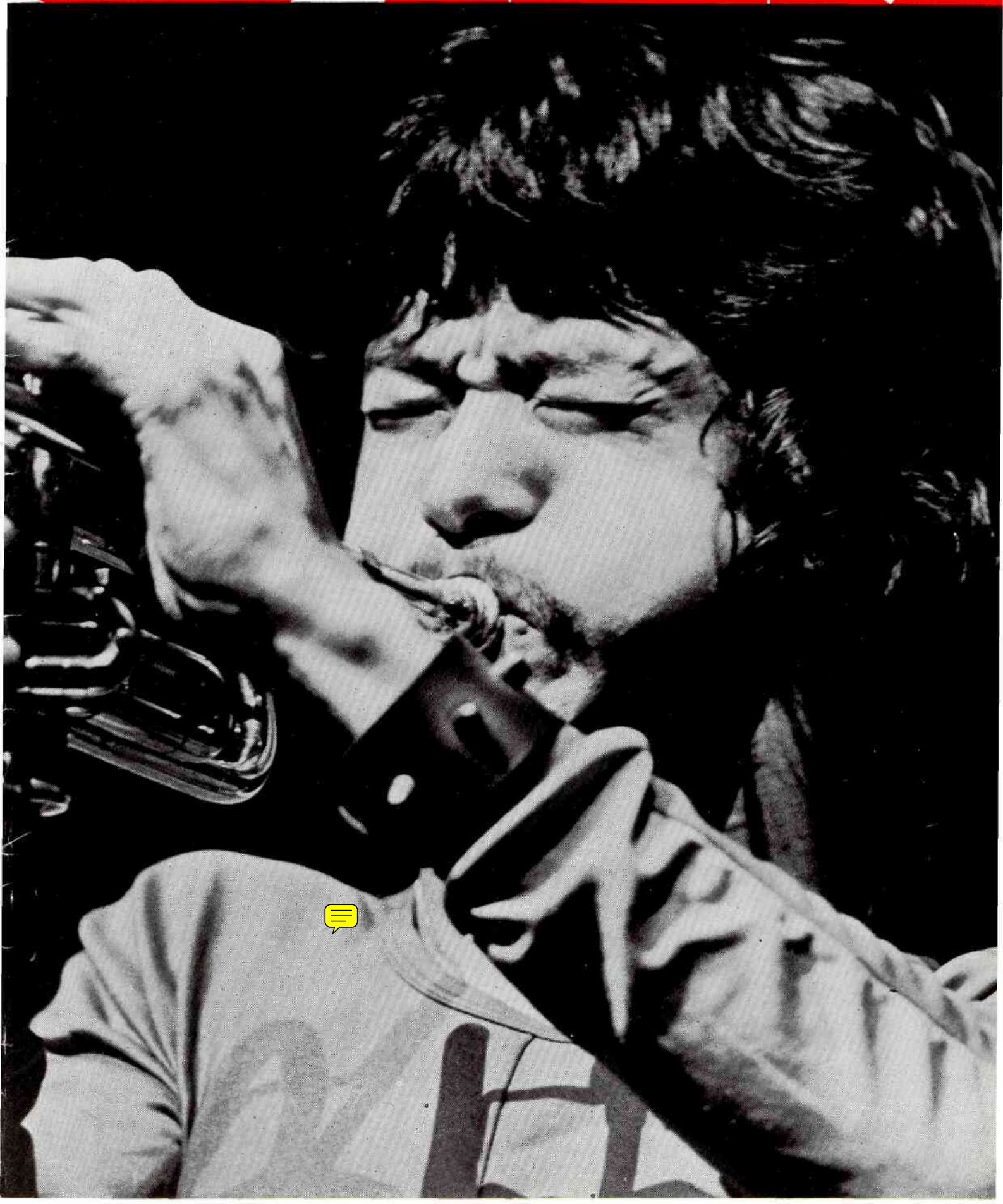
Gudrun Endress

1973
Nr. 6/XXII
DM 2,50
sfr. 3,-
öS. 15,-

B 21032 E

PODIUM

Juni 1973
Nr. 06/1973



JAZZ NEWS

Deodatos Zarathustra

Seit mehreren Wochen führt eine umstrittene Platte die Hitliste in der Sparte Jazz an: „Prelude“ von Deodato. Nur wenige Eingeweihte wußten bisher, wer sich hinter dem Namen Deodato verbirgt. Jetzt weiß man, es handelt sich um den 29jährigen, aus Rio de Janeiro stammenden Pianisten, Komponisten, Arrangeur und Bandleader Eumir Deodato. Zum großen Hit wurde „Zarathustra“ praktisch über Nacht - warum? Deodato selbst hat keine Erklärung dafür. Als er von Creed Taylor, dem Boß der Plattenfirma CTI für Plattenaufnahmen ins Studio gebeten wurde, legte dieser ihm nahe, doch „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauss mit zu verarbeiten. Denn „Zarathustra“ war, seitdem es in Stanley Kubricks Science Fiction Film „Odyssey 2001“ in der Originalversion miteinbezogen wurde, zu einem absoluten Bestseller geworden — allerdings unter dem Titel „2001“. Die 9minütige Version von Deodato, die verglichen mit dem Original weder dessen Dynamik, Lebensfreude oder Transparenz erreicht, ist der größte Hit, den ein Jazzmusiker seit Jahren hatte. Die Single der modern arrangierten sinfonischen Dichtung von Richard Strauss tauchte sofort in den Hitlisten auf. Doch Deodato hatte eines vergessen: dem Verlag Peters Söhne in Frankfurt und dem Komponisten-Nachfahren Dr. Franz Strauss die Bearbeitung vorzulegen. Es war nicht berücksichtigt worden, daß zwar in den USA die Rechte an einer Musik 20 Jahre nach dem Tod des Komponisten erlöschen — Strauss starb 1946 — in Europa jedoch 70 Jahre vorgeschrieben sind. Die Interessenvertreter der Strauss-Familie machten deshalb beim Auftauchen des Hits in Europa von ihrem Einspruchsrecht Gebrauch. Der Bestseller wurde für Europa verboten. Doch nach Untersuchungen der Firma Metronome wurde der Hit in Deutschland dennoch verkauft — unter der Hand. Schließlich erkannte der Verlag, daß bei Nichtfreigabe von „Zarathustra“ das Geschäft am Verlag und damit an den Strauss-Erben vorübergeht. Mitte April wurde Deodatos „Zarathustra“ nun offiziell für den europäischen Markt freigegeben. Die Bestellungen in Hamburg liefen zu jener Zeit bereits zu einer Auflage von über 200000 Schallplatten

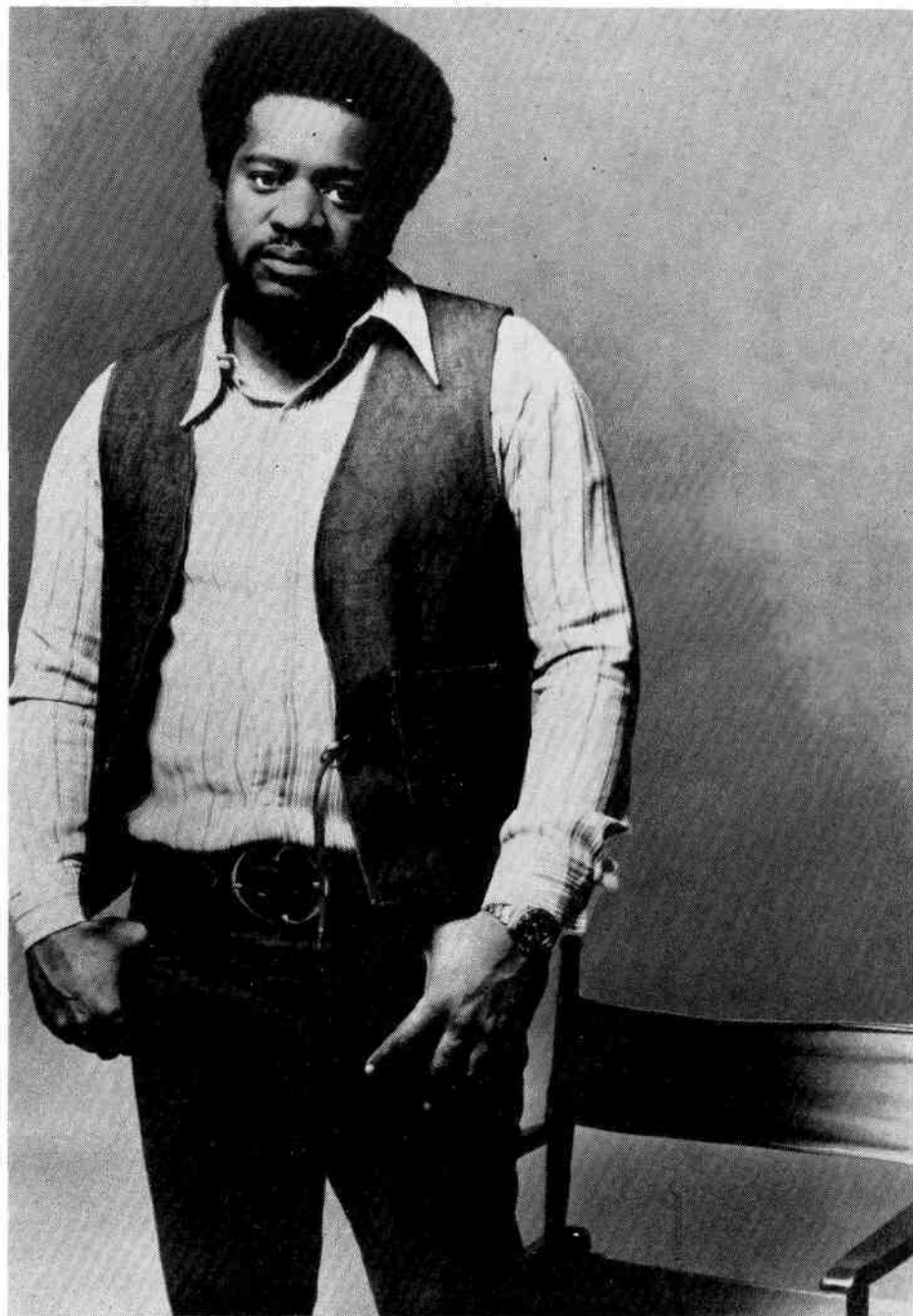
auf. Deodato, der derzeit mit seiner Gruppe auf einer Tournee durch die USA reist, will im Herbst eine Konzertreise um die Welt machen und dann auch Deutschland besuchen.

Eric Burdon kommt mit Jimmy Witherspoon

Der Bluesänger Jimmy Witherspoon wird im Juli mit Eric Burdon auf eine Tournee durch Europa gehen. Das

Concertbüro Lippmann und Rau in Frankfurt, das die Gastspielreise organisiert, gab uns folgende Deutschland- und Österreich-Termine durch: 13. Juli Kassel, Stadthalle, 14. Hannover, Festival, 16. Hamburg, Audimax, 17. Duisburg, Mercatorhalle, 18. Offenburg, Stadthalle, 21. Saarbrücken, Messehalle, 23. Augsburg, Kongreßhalle, 24. München, Zirkus Krone und 26. Juli Wien, Konzerthaus.

Erfolg mit „Black Byrd“: DONALD BYRD



AMM, eine englische New Music Gruppe, die sich auch schon beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt vorstellen konnte, hat vom 21.—24. Juni in der Akademie der Künste in Berlin eine Platte für die Deutsche Grammophon produziert. Anschließend ist das Ensemble noch für Gastspiele zu buchen. Die Kontaktadresse ist: Lou Gare, 17, Fairfax Road, Teddington, Middx, England.

Louis Armstrongs Geburtstag am 4. Juli wird in London wieder mit einem Konzert gefeiert werden. Auf-treten sollen aus diesem Anlaß die Humphrey Lyttelton Band, Alex Welsh, die John Chilton-Wally Fawkes Feet-warmers, Beryl Bryden und George Melly.

Pearl Bailey trat kürzlich im Empire Room im Waldorf Astoria in New York auf. Die Sängerin wurde vom Louie Beltson Orchester begleitet.

Karl Berger führte vom 29.-30. Juni an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd einen zweitägigen Kurs durch, in dem Anleitung zu spontanem Musizieren, Möglichkeiten des Gruppenimprovisierens, praktische Versuche im Entwerfen und Realisieren neuartiger Notationen gelehrt wurden. In der zweiten Augushälfte plant die Creative Music Foundation Inc. ein Creative Music Sommerstudio in Rom, mit Mitgliedern von Karl Berger und Friends und Musica Electronica Viva. Außerdem sollen auf der Insel Elba im August Wochenendkonzerte stattfinden. Interessenten wenden sich an Beat Burri, CH 9000 St. Gallen, Vonwilstr. 51, Schweiz, Tel. 27 58 35.

Dollar Brand wird jetzt in Europa von Beat Burri, St. Gallen, gemanagt. Im September stellt der südamerikanische Pianist eine Gruppe auf, die aus Enrico Rava und Mongezi Feza, Trompete, Carlos Ward, Saxophone, Johnny Dyani, Baß und Jimmy Hopps, Schlagzeug, besteht und die für Gastspiele zu buchen ist.

Donald Byrd hat mit seiner Platte „Black Byrd“ einen international großen Verkaufserfolg erzielt. Im Mai spielte Byrd im Lighthouse in der Hermosa Beach in Californien und ging auf Tournee durch Chicago und Detroit. Derzeit tritt er in Europa u. a. bei Jazz Festivals auf.

Ray Charles, Stevie Wonder, Al Hibbler und Rahsaan Roland Kirk spielten kürzlich bei einer Benefit-Veranstaltung für die CHOOSE Inc., einer Nonprofit Organisation für Blinde. Das Konzert fand in der New Yorker Philharmonie Hall unter dem Motto „Out of Sight Night“ statt.

Max Collie hat mit seinem Rhythm Aces im Trafalgar in Chelseas Kings Road ein Doppelalbum aufgenommen, das unter dem Titel „Live at the Trafalgar“ demnächst vorgelegt werden wird.

Voltaire DeFaut bekannter Klarinet-tist der 20er Jahre, ist am 29. Mai im Alter von 69 Jahren in Chicago gestorben. Der am 14. März 1904 in Little Rock, Arkansas, geborene Musiker hatte zunächst Geigespielen gelernt, wechselte dann aber zu Klarinette und Saxophon über, als er seine Liebe zum Jazz entdeckte. Bald machte er von sich reden und wurde in so nam-hafte Bands wie die New Orleans Rhythm Kings oder das Jean Goldkette Orchester verpflichtet. Bereits 1924 konnte er Plattenaufnahmen mit Jelly-Roll Morton, Muggsy Spanier's Buck-town Five und dem Friars Inn Orche-stra machen. Seit den 30er Jahren arbeitete DeFaut vorwiegend für den Rundfunk. Er lebte recht zurückgezo-gen in einem Vorort von Chicago, wo er in seinem Wohnwagen tot aufgefunden wurde.

George Duke verließ vor einiger Zeit die Cannonball Adderley Gruppe und stellte mit dem Bassisten John Heard und Ndugu, Perkussion, ein eigenes Trio auf. Duke plant in nächster Zeit Plattenaufnahmen und Tourneen mit Frank Zappa.

Kurt Edelhagen gab am 3. Juni in Köln beim Jazz Weekend im Tanz-brunnen das erste öffentliche Konzert seit über einem Jahr. Unter dem Motto „Jazz-Rock-Time“ spielte eine neue Edelhagen Band mit neuen Musikern und brandneuen Arrangements.

Duke Ellington bekam kürzlich von der Columbia Universität die Ehren-doktorwürde verliehen. Ellington hat bisher 15 Mal die Ehrendoktorwürde verliehen bekommen u. a. von der Yale und der Brown Universität, zudem wurde er von der Royal Academy of Music in Schweden und dem National Institute of Arts and Letters ausge-zeichnet. Die Columbia-Universität be-zeichnete Ellington „als den wichtig-sten Mann, der auf Generationen von Komponisten und Musikern Einfluß hätte“.

Herb Flemming, Posaunist und Sän-ger, der seit vielen Jahren in Spanien lebt, will wieder in seine amerikani-sche Heimat zurückkehren.

Die Jimmy Giuffre Three gab kürz-lich zwei Konzerte im New Theatre in New York.

Malcolm Griffiths war kürzlich mit Ed Kroger, Siggie Busch und Heinrich Hock auf einer Deutschlandtournee.

Das Quartett integrierte sich auch bei einer Produktion in die Radio Jazz Group Stuttgart. Der englische Posau-nist Malcolm Griffiths sagte bei dieser Gelegenheit mit bitterem Lächeln: „Das ist mein erster Job seit 2 Mona-ten. Auch meinen englischen Free Jazz Kollegen geht es zur Zeit nicht gut, man könnte sagen: wir hungern buch-stäblich.“

Friedrich Gulda wirkte am 11. Juni in der ZDF-Sendung „Hermann Prey: Musik ist meine Welt“ mit. Unter dem Arbeitstitel „Gulda - ein Wanderer zwischen Welten“ ist ein 45-Minuten-Porträt des „nichtklassischen“ Gulda beim ZDF in Vorbereitung.

Joe Haider hat zwölf seiner bekann-testen Kompositionen, darunter Kat-zenvilla, Sunday Child, A Land Of Dolls usw., jetzt als Notenheft beim O. B. H. Musikverlag Otto B. Hartmann in Starnberg veröffentlicht.

Gunter Hampel gastiert mit seiner Galaxie Dream Band derzeit in Europa. In nächster Zeit spielt die Gruppe, die aus Jeanne Lee, Gesang, Perry Robin-son, Klarinette, Mark Whitecage, Klari-nette und Altsaxophon, Allan Praskin, Altsaxophon, Jonathan Kline, Geige, David Eyges, Cello, und Jack Gregg, Baß, besteht in folgenden Städten: 1. Juli Gelsenkirchen, 3. 7. Hamburg, Amerikahaus, 20. 7. Stuttgart, Lieder-halle, 21. München, Pschorrhaus, 22. 7. Memmingen, Waldbühne. Die Hampel Galaxie Dream Band, die bis Ende November in Europa bleiben will ist für Gastspiele zu buchen über Hampel, 34 Göttingen, Philipp-Reis-Str. 10, Tel. 31871.

Peter Herbolzheimer hielt sich im Mai eine Woche lang in den USA auf, wo er verschiedene Interviews gab, um die Promotion-Aktion der BASF für seine erste dort veröffentlichte Platte zu unterstützen. „Powerplay“ heißt die amerikanische Ausgabe der LP mit Herbolzheimers Big Band, für die ein Konzentrat aus dem Doppelalbum „My kind of sunshine“ zusammengestellt wurde. Herbolzheimers zweites Album wird noch im Juni unter dem Titel „Wait A Minute“ erscheinen.

Der **Hotclub de Rotterdam**, eine holländische Gruppe, die auf den Spu-ren Django Reinhardts Quintette de Hot Club de France wandelt, hat im März eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Rotterdam Jazz“ jetzt vorliegt. Die Platte ist zum Preis von DM 20.— incl. Porto und Verpak-kungskosten von Dick van Male, Joost Banckertsplaats 260, Rotterdam 2, Hol-land, zu beziehen.

Hank Jones hat sich vor einiger Zeit der Gruppe seines Bruder Elvin angeschlossen. Die Elvin Jones Formation besteht jetzt neben den Jones Brüdern noch aus den Saxophonisten David Liebman und Steve Grossman, dem Bassisten Gene Perla und dem Schlagzeuger Don Alias.

Duke Jordan hat für Spotlite eine Platte aufgenommen, die in diesem Monat erscheinen soll. Der Pianist spielte dabei mit Cecil Payne, Bariton-saxophon und Flöte, Dave Williams, Baß und Al Foster, Schlagzeug.

Murray McEachern schloß sich kürzlich der Posaunen-Section des Duke Ellington Orchesters an. Der Posaunist, der früher mit Benny Goodman gespielt hat, gehörte schon einige Mal zuvor der Band des Duke an.

John McLaughlins nächste Platte mit dem Mahavishnu Orchestra soll ein live Album werden. Es fanden bereits Plattenaufnahmen im Feit Forum in New York statt und auch der Auftritt des Mahavishnu Orchestra beim Montreux Jazz Festival soll von Columbia mitgeschnitten werden.

Charles Mingus spielte im Mai im „Two Saints“, wie das ehemalige „Five Spot“ in New York jetzt heißt. Er hat ein neues Quintett, dem der Trompeter Lonnie Hillyer, der Saxophonist George Adams und der Pianist Don Pullen angehören. Wie verlautet soll das Two Saints das ständige Domizil der Mingus Gruppe werden, wie es das Five Spot Anfang und Mitte der 60er Jahre war.

Gerry Mulligan trat kürzlich mit eigener Gruppe in New York auf. Er nennt sein Sextett „Age of Steam“, es besteht aus Hank Jones, Klavier, Chuck Israél, Baß, Sam Brown, Gitarre, Joe Venuto, Vibraphon und Jim Madison, Schlagzeug.

Charlie Parker gewidmet war das Kansas City Jazz Festival, das am 13. Mai stattfand. Es begann mit einer Jazz Messe, die Mary Lou Williams komponiert hat, dann spielten in zwei Konzerten Count Basie, Dizzy Gillespie, Max Roach, Carmell Jones und Milt Jackson. Während dieses Festivals wurden in Kansas City einige Straßen nach den Großen des Jazz benannt, so gibt es jetzt eine Basie Street, eine Mary Lou Williams Lane, einen Gillespie Place, eine Ella Fitzgerald Lane und einen Bennie Moten Place.

John Pearse, englischer Blues-, Ragtime- und Folk-Gitarrist, beendet seine



THIRD EYE mit Jan Huydts (r.) - Kennen Sie die?

Tournee mit einem Auftritt am 1. Juli in Erlangen beim 1. Int. Folk. Festival. Die nächste Tournee ist auf Mitte September bis Mitte Oktober geplant. Interessenten wenden sich an Andreas Roßmann, 75 Karlsruhe 51, Hänselweg 3, Tel. 36366.

Jörg Lopez Ruiz 5 nennt sich eine Free Jazz Gruppe Argentiniens, die auf Ten Records eine Platte unter dem Titel „De prepo“ aufgenommen hat. In den USA soll das Album in Kürze auf dem United Artists Label erscheinen. Das Quintett, für das Lopez Ruiz und Pocho Lapouble verantwortlich zeichnen, wird in nächster Zeit auf Europatournee gehen. Bisher sind Gastspiele in Spanien, Polen, Holland, Luxemburg und Deutschland vorgesehen. Die Kontaktadresse ist Walter Thiers, Sanchez de Bustamante 1624 - 5° C, Buenos Aires, Argentinien.

Archie Shepp mit seiner Gruppe, Paul Bley als Solist und mit eigenem Trio, sowie das Marion Brown — Leo Smith Duo werden in diesem Sommer in Europa gastieren. Gemanagt werden diese amerikanischen Jazz-Stars von den Wim Johan Kuiper Enterprises, eerste van der Helstraat 42, Amsterdam, Holland, Tel. 715509. Brown wird neben anderen Engagements am 26. Juli beim Avignon Jazz Festival auftreten und Archie Shepp wurde mit seiner Gruppe bereits für das Chateauballon Jazz Festival am 25. August verpflichtet. Die Kuiper Enterprises bieten außerdem folgende Gruppen für Konzerte und Gastspiele an: Focus, Chris Hinze Combination, I. C. P. mit Willem Breuker, Han Bennink und die Steve Lacy Gruppe mit Michael Smith.

Martial Solal wird der internationalen Jury angehören, die Ende Juni im Theatre du Fort Antoine in Monaco die besten Jazz-Kompositionen auszeichnet, die beim 2. Internationalen Wettbewerb für Jazz-Kompositionen ins Finale gewählt wurden. Die Jazz-Themen werden von einem Quartett der Jazz-Akademie des Maison de Jeunes et de la Culture de Monaco aufgeführt. Einsendungen zu diesem Kompositionswettbewerb kamen u. a. aus Italien, Frankreich, der Schweiz, Spanien, Österreich, Kanada, Finnland, Holland, der CSSR, Polen und Deutschland.

Jimmy Woode ist aus dem Erich Kleinschuster Sextett und aus der ORF Big Band ausgeschieden. Seinen Platz nimmt vorläufig der Wiener Bassist Rudolf Hansen ein.

Trummy Young schreibt gerade an seiner Autobiographie. Der Posaunist lebt seit einiger Zeit auf Hawai und spielt dort im Hilton Hotel.

Leszek Zadlo hat mit einem Ensemble seine erste Platte für den Record Club der Polnischen Jazz Society aufgenommen. Die Platte heißt „Inner silence“ und ist durch das Jazz Forum Distribution Center, A 1011 Wien, Postfach 671, zu beziehen.

Beim **90. NDR-Jazzworkshop**, der am 13. Juni im Congress Centrum in Hamburg stattfand, wirkten Jeremy Steig und die Association P. C. sowie die Gruppe des japanischen Trompeters Terumasa Hino mit. Das Konzert wurde in Stereo für den NDR Hörfunk und in Farbe für das Fernsehen aufgezeichnet.

Kennen Sie die?

The **Accoustic Band** nennt sich eine Gruppe, die aus Virginio Zambelli, Gitarre, Urs Eigenmann, Klavier, Many Bürgi, Schlagzeug, besteht, und kürzlich in Bern neu gegründet wurde. Zu buchen ist die Accoustic Band über Urs Eigenmann, CH-3001 Bern, Postfach 1713, Tel. 582538.

Bop Cats machen wieder zwei größere Seebäder-Tourneen. Das Quartett, das aus Joach Arp, Saxophone, Flöte, Baßklarinetten, Claus Berger, Klavier, Sten Linneberg, Baß und Matthias Geck, Schlagzeug, besteht, gastiert noch in den folgenden Städten: 1. 7. Jever, 7. Niendorf/Ostsee, 15. Weißenhäuser Strand/Ostsee, 17. Scharbeutz, Ostsee, 20. Timmendorfer Strand, 27. Hörnum/Sylt, 28. Westerland, 29. Westerland (20 Uhr) und St. Peter Ording/Nordsee, 30. Wyk/Föhr und 31. 7. Grömitz/Ostsee.

FOKK nennt sich eine Free Jazz Gruppe, die in Karlsruhe beheimatet ist und die ihre Musik so kategorisiert: „Sie entwickelt sich aus Gehörtem und Momentanem ohne vorherige Absprache.“ FOKK besteht aus Wolfgang Fuchs, Baßklarinetten, Saxophone, Bernd Knaute, Baßklarinetten, Saxophone, Edmund Kohm, Baritonsaxophon und Altsaxophon und Otmar Dehoff, Schlagzeug. Zu buchen ist das Quartett über Bernd Knaute, 75 Karlsruhe, Hirschstr. 79, Tel. 27280.

Golem, Free-Pop-Jazz Gruppe aus Stuttgart, spielt jetzt in folgender Besetzung: Paul Schwarz, Klavier, Elektro-Piano, Hannes Schwarz, Cello, E. J. Märt, Gitarre, Jan Jankeje, Baß, und Axel Lauser, Schlagzeug. Das Quintett ist zu buchen über Jan Jankeje, 7 Stuttgart 1, Wagenburgstr. 81, Tel. 469519.

Herbstlaub heißt ein Trio aus Regensburg, das sich im Oktober letzten

Jahres formierte. Die Mitwirkenden, die alle drei Musik studieren, sind: Eberhard Geyer, Klavier, Bernhard Mrohs, Baß, und Hans Forster, Schlagzeug. Herbstlaub orientiert sich am Modern Jazz, neben den eigenen, von der Gruppe selbst arrangierten Stücken, besteht das Repertoire aus Kompositionen von Dave Brubeck bis zum Jazz Rock von Wolfgang Dauners Et cetera. Das Trio wird im August und September auf Deutschlandtournee sein, zu buchen ist es über: Forster-Mrohs, 8531 Unterlaimbach Nr. 15, Post Langenfeld, Tel. 0 91 62-1 48.

Jazztrack, ein internationales Quintett mit dem schweizer Bassisten Hans Hartmann, dem belgischen Pianisten Michel Herr und den Deutschen Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Engstfeld, Saxophone und Heinrich Hock, Schlagzeug, ist zu buchen über Uli Beckerhoff, 4403 Hiltrup, Hülsebrockstr. 20, Tel. 4166.

Katamaran nennt sich eine Rock-Jazz Gruppe, die sich Anfang des Jahres in Münster formiert hat. Sie besteht aus Wolf Burbat, Flöte, Franz Holtmann und Wulf Huhn, Gitarre, Franjo Henke, Bass und Johnny Daldrop, Schlagzeug und ist zu buchen über: Wolf Burbat, 44 Münster, Rüschausweg 263, Tel. 4 22 59.

Magog nennt sich eine neue Gruppe von sechs Musikern aus der deutschen Schweiz. Den Grundstock bildet das Jazz Live Trio aus Zürich, daß insbesondere durch seine Mitwirkung an der Konzertreihe „Jazz Live“ des Deutschschweizer Radios bekannt geworden ist. Das Trio hat nach wie vor die Besetzung Klaus Koenig Klavier, Peter Frei Baß und Peter Schmidlin Schlagzeug. Aus der Zusammenarbeit mit dem Basler Tenor- und Sopran-saxophonisten Andy Scherrer hat sich vor einigen Monaten das Konzept für Magog entwickelt. Neben Scherrer sind der Trompeter Hans Kennel aus Zug und der Posaunist Paul Haag aus Zofingen zu der Gruppe gestoßen. Magog möchte alle Tendenzen, die heute im Jazz wirksam sind, die Jazztradition, den Rock und den Free Jazz verarbeiten und verschmelzen. Die Gruppe Magog wird beim Internationalen Jazzfestival Montreux am 3. Juli die deutsche Schweiz vertreten.

Offspring heißt ein Quartett, das im April in Heidelberg neu gegründet

wurde. Es besteht aus Tenorsaxophon, Elektro-Klavier, Baß und Schlagzeug und macht modernen Jazz mit Vorstößen in den Free Jazz. Offspring würde gerne in Clubs gastieren. Die Kontaktadresse ist Fritz Neidlinger, 69 Heidelberg 1, Heidelberger Str. 98, Tel. 36729.

OM, Jazzgruppe aus Luzern, hat am diesjährigen internationalen Jazz Festival in Prerov, CSSR, den 1. Rang belegt und wurde mit dem Prädikat „European Extraclass“ ausgezeichnet. Die Konzeption der Gruppe, die aus Christy Doran, Gitarre, Urs Leimgrüber, Saxophone und Flöte, Bobby Burry, Baß und Freddy Studer, Schlagzeug, besteht, liegt zwischen electric jazz und free music. Das Quartett ist über Christy Doran, CH 6004 Luzern, Geissmattstraße 24, Tel. 239549, zu buchen.

Strinx, die Dortmunder Jazz-Rock-Gruppe um den Bassisten Meinhard Puhl, wird ab sofort vom Concert Büro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstr. 16, Tel. 41 85 26, vertreten. Strinx wurde einem größeren Publikum durch seinen Auftritt beim Deutschen Jazz Festival und durch zahlreiche Gastspiele in Jazzclubs bekannt. Das Quartett, das mit Wolfgang Kliegel, Geige, Meinhard Puhl, Baß, Werner Geck, Elektro-Piano und Thomas Gross, Schlagzeug, besetzt ist, plant in nächster Zeit eine Platte aufzunehmen. Neben Strinx können über das Concert Büro Schubert noch folgende Gruppen gebucht werden: Le Hot Club de Rotterdam, Rick Abao und Friends und die Erwin Somer Group aus Holland.

Third Eye, deutsch-holländische Jazz-Rock Gruppe in der Besetzung Jan Huydts, Elektro-Klavier, John Schuurmsma, Gitarre, Alfred Haurand, Baß und Leo de Ruiter, Schlagzeug, war in der ersten Junihälfte wieder auf Deutschlandtournee. Sie ist für die nächste Zeit zu buchen über V. H. S. Jazz Studio, 406 Viersen, Konrad-Adenauer-Ring 10, Tel. 1 8408.

Unterrock, Jazz-Rock-Gruppe aus Mainz, gastierte Ende Juni in Süddeutschland. Die Formation, die aus Friedemann Josch, Flöte, Klaus Götzner, Schlagzeug, Holger Wittkofsky, Baß, Volkmar Hahn, Geige und Georg Galan, Gitarre besteht, ist zu buchen über: Volkmar Hahn, 65 Mainz, Kaiser-Wilhelm-Ring 34, Tel. 5 20 34.

DER KOMPONIST MANFRED SCHOOF

Ode für das Globe Unity Orchester 1970

Für ein Sonderkonzert mit dem Globe Unity-Orchester bei den „Donaueschinger Musiktagen 1970“ schrieb Manfred Schoof das Stück „Ode“. Diese Komposition wurde danach noch bei den Berliner Jazztagen aufgeführt.

Im Donaueschinger Programmheft waren von Schoof u. a. folgende Ausführungen zu finden: „In den letzten Jahren hat sich der europäische Free oder New Jazz gänzlich von der amerikanischen Jazzmusik getrennt. Wesentlicher Anteil an dieser Entwicklung kommt den Musikern des Globe Unity-Orchesters zu. Der Komponist oder Organisator eines Stückes für dieses Orchester muß sich darüber im klaren sein, daß er für eine Band von Individualisten schreibt, die sich allem widersetzen, was nach Untertanentum aussieht. Unter diesem Gesichtspunkt habe ich auch meine Komposition für Donaueschingen 1970 geschrieben: sie trägt den Titel „Ode“, hat aber den Charakter einer Ballade. Ich sehe in diesem Stück einen Versuch, die jüngsten Erfahrungen des europäischen New Jazz zusammenzufassen, wobei kompositorisch gebundene und freie Teile miteinander verschmelzen sollen, ohne daß das verloren geht, was für den einzelnen Spieler jeweils idiomatisch ist.“

Kompositionselemente sind: formale Strukturen, Tonhöhen, Klangfarben; dazu rhythmische und melodische Improvisationsphasen von einer Beschaffenheit, die es den Spielern ermöglicht, den Verlauf des Stückes zu beeinflussen und mitzugestalten.“

Schoof nennt das Orchester eine „Band von Individualisten“ und zog daraus die Konsequenz: die individuel-

len Spielauffassungen der Instrumentalisten dienten als Ausgangsmaterial, das von Schoof ein- und zugeordnet, verarbeitet, weitergeführt und zu einer harmonischen Einheit verschmolzen wurde, ohne daß er sein persönliches Musikideal vernachlässigte.

Die Noten und Anweisungen in der Partitur von „Ode“ sind für das gewünschte klangliche Ergebnis nicht explizit. Schoof erklärte zusätzlich bei den Proben verbal, wie er sich verschiedene Dinge bei der Realisierung seiner Komposition vorstellt. Des weiteren wußte er, wie sich die einzelnen Musiker musikalisch verhalten würden.

Hier also die Besetzung des Globe Unity-Orchesters 1970 in „Ode“:

Evan Parker, Sopransaxophon, Gerd Dudek, Sopransaxophon, Peter Brötzmann, Altsaxophon, Heinz Sauer, Baritonsaxophon, Michel Pilz, Baßklarinetten, Kenny Wheeler, Trompete (er fehlte in Donaueschingen), Bernard Vitet, Trompete, Manfred Schoof, Trompete, Tomasz Stanko, Trompete, Albert Mangelsdorff, Posaune, Paul Rutherford, Posaune, Malcolm Griffiths, Posaune, (Buschi Niebergall, Posaune, war zu dieser Zeit krank), Peter Kowald, Baß, Tuba, Arjen Gorter, Baß, Derek Bailey, Gitarre, Alexander von Schlippenbach, Piano, Han Bennink, Perkussion, Paul Lovens, Schlagzeug.

Der charakteristische Beginn von „Ode“ drückt sich aus in einer verhaltenen Stimmung: gestrichene Bässe und Baßklarinetten erzeugen einen sehr langen „Orgelpunkt“ auf dem Ton f. Das Piano spielt dazu eine Folge von sechs Tönen, die sich im tonräumlichen Abstand zueinander immer weiter ent-

fernen, sich also in zwei Linien spreizen. (Diese Töne wurden nicht aufgrund einer Reihentechnik prädestiniert, sie wurden von Schoof frei „nach Gefühl“ festgelegt.) Während das Piano im eingeführten Gestus weiterimprovisiert, addiert sich die Gitarre mit einer auf dem Akkord E^b sus4 basierenden Achtelkette und sich anschließendem Fermaten-Ton. In der Partitur kommen dann beim Piano Notengebilde, welche nicht auszuspielen versucht werden müssen, sondern als musikalische Grafik lediglich zur Stimmungsangabe dienen sollen. Darauf setzt Manfred Schoof vier mit Dämpfern ausgestattete Posaunen, die nacheinander anfangend einen Tenuto-Ton mit vorhergehender kleiner Aufwärtsbewegung erklingen lassen. Die anderen Bläser — die Trompeten haben dabei verschiedene Dämpfer — kommen mit langen Tönen hinzu, wobei die zu spielende Tonhöhe nur ungefähr angegeben ist. Im Endeffekt entsteht ein statischer Cluster in Konfrontation mit punktuell-lyrisch vorgebrachten Aktionen des Klaviers und der Gitarre.

Nach einer Pausen-Fermate (Partitur-Seite 2, Mitte) spielen alle Instrumente — also auch Piano und Gitarre — einen ruhigen Triller aus - Resultat: ein fluktuierender Cluster.

Es folgt der *decreasing*, im unisono vorgetragene Ton e. Bereits ab dem fluktuierenden Cluster läuft das Posaunen-Solo von Albert Mangelsdorff. — Wie schon oben erwähnt, bemühte sich Manfred Schoof, „Ode“ den Musikern „auf den Leib“ zu schreiben. So setzen nach dem Mangelsdorff-Solo die restlichen Posaunen und auch die Tuba sukzessiv ein mit

einer Formel, die Schoof als vielfach verwendetes Element des Spiels von Albert Mangelsdorff heraushörte. Diese „Ton-Fetzen“ in aufsteigender Linie hat Manfred Schoof hier also orchestriert und damit einen fließenden Übergang vom Solo zum Tutti-Teil geschaffen. Durch Hinzunahme der Röhrenglocken wird das Klangbild mit einer hellen Farbe versehen.

Im weiteren Verlauf des Stückes (Partitur-Seite 3, Mitte) spielen die Saxophone — außer Gerd Dudek, der an dieser Stelle solistisch hervortritt — eine schnelle Bewegung (man kann sich einen raschen Sechzehntel-Rhythmus denken), sowohl in der Lautstärke, als auch in der Höhe ansteigend. Das Sopransaxophon-Solo wird in ein unbegleitetes Duo mit Baß (Arjen Gorter) transformiert. Das Duo geht weiter, aber das Orchester bringt (Partitur-Seite 4, zweiter Abschnitt) einen Background mit stehenden Akkorden — zum Beispiel die Trompeten einen B^b 6-, die Posaunen einen A 7j. Simultan ausgeführt und vom Piano unterstützt entwickeln sich die Akkorde (Letzter Abschnitt auf Partitur-Seite 4) zu einem umfangreichen Cluster, welcher vornehmlich Reibungen in Ganztönen aufweist. Da die einzelnen Musiker die Töne nicht „gerade“, sondern mit kleinen (Viertel-Ton-)Bewegungen erzeugen, irisieren die Akkorde und der Cluster.

Dem Dudek-Gorter-Duo folgt ein ebenfalls zunächst unbegleitetes Duo von Gitarre (Derek Bailey) und Sopran-saxophon (Evan Parker). Wie schon beim Mangelsdorff-Solo soll das Orchester Charakteristisches vom Solisten-Spiel übernehmen. Manfred Schoof dachte hier an Impuls- und an Tenuto-Töne der Gitarre und schrieb somit den Trompeten, einem Sopran-Saxophon, Altsaxophon und Baßklarinete eine an das Morsezeichen erinnernde Repetition des Tones d vor (kurz-lang-kurz-lang etc.).

Das Duo der beiden Engländer wird abgelöst von einem Baritonsaxophon-Solo (Heinz Sauer), währenddessen spielen bereits die Posaunen und die Bässe (pizzicato!) einen 10/4-Takt mit einer aus neun Tönen konstruierten aufstrebenden Figur. Diese ist zusammengesetzt aus einem G 9-Akkord (g, d, f, g, a, h) — Manfred Schoof will hier bewußt an eine Blues-Modalität erinnern - und zum Teil überlappend aus einer Ganztonleiter (f, g, a, h, eis, dis, f). Die Phrase wird mehrmals wiederholt, und die Trompeten sorgen, da das Solo des Saxophons noch anhält, für eine dritte Ebene. Neben der Choralhaftigkeit fällt beim Trompeten-Part besonders — im ersten Teil — die

Dominanz der fallenden Quarte auf. Quart-Ballungen faszinieren ja Musiker immer wieder aufs Neue. Für den Jazz seien nur zwei Beispiele angefügt: Miles Davis macht in seinem Spiel auf „Bitches Brew“ ausgiebig von abwärtsgerichteten Quartketten Gebrauch. Klaus Doldinger arbeitete mit Quart-Sequenzen in seiner Musik zu dem alten Spot „in färbe“ des Deutschen Fernsehens, außerdem komponierte er einen „Quarten-Blues“.

Nach einer kurzen Fixierung des Tones (klingend!) stechen kleine Terzen abwärts hervor. Auch sind die kleinen Terzen vom Rhythmus her anders formuliert: sie bestehen aus punktiertem Viertel und einem Achtel, während die Quartetten vorwiegend in Viertel-Noten auftreten. Zum Schluß des Trompeten-Chors kommen zweimal drei Triolenviertel, jeweils mit den aufsteigenden Intervallen kleine Terz und große Sekunde. Harmonisch könnte man diese sechs Töne als einen gebrochenen C 7/9-/11+ bezeichnen (die Akkord-Töne sind: c, e, g, b, eis = des, fis). Das Ganze zielt — nach einer Viertel-Pause — auf ein lang auszuhaltendes d. Zum zweiten Mal finden wir also hier in „Ode“ den Ton d quasi als tonales Zentrum. In einem 6/4-Takt (Partitur-Seite 7, zweiter Abschnitt) können die Spieler das soeben präsentierte Material beliebig repetieren.

Die „Rhythmusgruppe“ (Baß und Schlagzeug) fährt dabei im motorischen beat fort, der beim 10/4-Takt (auf Partitur-Seite 5) aufkam. Die übrigen Instrumente bringen dann dagegen den (von Partitur-Seite 3) bekannten schnellen Aufwärtslauf. Schoof sagt zu dieser Figur, die zweimal wiederholt wird, wobei sie immer weiter in der Tonhöhe steigt, er möchte hier „Ruhe in der Schnelligkeit“ ausdrücken. Die Tutti-Passage endet auf einem von den Trompeten und zwei Posaunen gemeinsam vorgetragenen decrescierenden b (Parallele hierzu: decrescendierendes e auf Partitur-Seite 2); die restlichen Instrumente vollführen hier eine in der Intensität nachlassende kurze Improvisation. Einen besonderen Akzent erhält der Einklang mit den hinzugefügten Improvisations-Floskeln durch Zuziehung der hell klingenden Instrumente Röhrenglocken und Cymbals.

Beschlossen wird „Ode“ mit einem Dialog von Trompete und Piano (Manfred Schoof, Alexander von Schlippenbach). Das Duo soll eine bedächtige Konzentration aufweisen, so wie der Beginn des Stückes — damit gewinnt Manfred Schoofs Ballade eine abgerundete Form.

In der Komposition von Schoof lassen sich verschiedene Bauteile feststellen:

1. lyrische Balladenstimmung mit durchsichtigem Klangbild - in erster Linie Partitur-Seite 1 und Duo Schoof-von Schlippenbach.
2. mehrere Instrumente spielen denselben lang ausgehaltenen Ton - Partitur-Seiten 1 (Ton f), 2 (Ton e), 7 (Ton d), 8 (Ton b).
3. (unbegleitete) Duos - Dudek-Gorter, Parker-Bailey, Schoof-von Schlippenbach.
4. Akkorde bis zum Cluster, stehend oder etwas bewegt - Partitur-Seiten 2,4
5. schnelle crescierende Aufwärtsbewegungen — Partitur-Seiten 3, 7, 8
6. Riff im 10/4-Takt (der Ohrwurm des Stückes!) - Partitur-Seiten 5 bis 7 - und die Übernahme des motorischen beats — Partitur-Seiten 7, 8
7. ruhige Trompeten-Melodielinie, die im Mittelteil von „Ode“ den Balladen-Charakter zurückruft - Partitur-Seite 6

Nach der Wahrnehmungspsychologie kann der Mensch zur gleichen Zeit nicht mehr als drei grundverschiedene Stimmen aufnehmen. Diese Erkenntnis wurde in „Ode“ — vielleicht unbewußt — berücksichtigt, so daß das Stück nicht eine beim ersten Anhören nicht erfaßbare „chaotische“ Polyphonie wird, sondern ein hörerfreundliches Werk mit einer Schlichtheit, ehrlich und schön zugleich. Hans Kumpff

Korrigenda

Bei dem Artikel „Plattendokumente aus den Jahren 1970—1972“, veröffentlicht im April-Heft des JP, muß es richtig heißen auf Seite 28, erste Spalte, zweitletzter Abschnitt: „Bei der Schallplattenaufnahme ergab es sich, daß Schoof die Noten der ersten drei Takte in aufsteigender Chromatik spielte.“ Außerdem verirrte sich ein - an dieser Stelle nicht vorgesehenes — Notenbeispiel auf Seite 29, zweite Spalte oben.

CODE

MANFRED SCHOFF (1970)

TRUMPETS

1

2

3

4

SAX.

BASSK.

Pos

1

2

3

4

GITARR

KLAVIER

p sehr langsam

mf lib.

b+

love bene

BASS

1

2

Arco

DRUMS

PERCUSS.

Handwritten musical score for guitar, consisting of multiple staves. The score includes various performance instructions and dynamic markings:

- Staff 1:** Labeled "HARMON".
- Staff 2:** Labeled "CUP".
- Staff 3:** Labeled "HARMON".
- Staff 4:** Labeled "BUCKET".
- Staff 5:** Labeled "P" (piano).
- Staff 6:** Labeled "mf" (mezzo-forte).
- Staff 7:** Labeled "HARMON".
- Staff 8:** Labeled "MUTED".
- Staff 9:** Labeled "OPEN SOLO" and "mf".

The score features a vertical line across the staves, likely indicating a specific time signature or measure. The notation includes various rhythmic patterns, such as wavy lines and vertical strokes, and some staves have additional markings like "M" and "W".

The image shows a page of handwritten musical notation, page 3. It consists of 14 horizontal staves. The notation is written in black ink on white paper. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system (left of the bar line) contains the first four staves, which are mostly empty. The second system (right of the bar line) contains the remaining ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, stems, beams, and rests. There are several annotations in the second system: the word "Solo" is written above the fifth staff; the word "Tutti" is written above the sixth staff; the word "Tutti" is written above the seventh staff; the word "Tutti" is written above the eighth staff; the word "Tutti" is written above the ninth staff; the word "Tutti" is written above the tenth staff; the word "Tutti" is written above the eleventh staff; the word "Tutti" is written above the twelfth staff; the word "Tutti" is written above the thirteenth staff; and the word "Tutti" is written above the fourteenth staff. At the bottom of the page, there are two lines of text: "Tutti - Cello" and "ad lib.".

x2 - 4 -

OPEN

Solo with Bass

Solo with Bass

mf *SOFT or lib.*

REPEAT

The musical score is written on 15 staves. The first section, from the beginning to a double bar line, is marked "Solo with guitar" and contains a melodic line with a tremolo effect. The second section, starting after the double bar line, is marked "Solo ad lib" and features a tenor solo with piano accompaniment. The piano part is marked "mf" and includes the instruction "L'VA BASSA". The tenor solo is marked "TENOR SOLO (Baritone! NK.)". The piano accompaniment includes the instruction "L'VA BASSA" and "Pizz.". At the bottom of the score, there is an instruction "ENTER AD LIB. WITH TRB.".

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes a circled 'mf' dynamic marking, a treble clef, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several measures of music with various note values and rests. A fermata is placed over the final note of the first measure.

Four empty musical staves, each consisting of five horizontal lines.

Handwritten musical notation on four staves. The notation shows a chordal texture with repeated notes across the staves, suggesting a dense harmonic structure. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

Two empty musical staves, each consisting of five horizontal lines.

Handwritten musical notation on two staves. The notation shows a chordal texture with repeated notes across the staves. The word "Andante" is written below the first staff.

Two empty musical staves, each consisting of five horizontal lines.

REPEAT ad lib.

Handwritten musical score for a string ensemble, page 7. The score is divided into two systems. The first system contains four staves with notes and rests, and four empty staves. The second system contains four staves with notes and rests, and four empty staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The word 'Solo' is written on the fifth staff of the first system. The word 'REPEAT ad lib.' is written above the second system. The score ends with a double bar line and repeat signs.

The image shows a page of handwritten musical notation, page 8. It consists of approximately 20 staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- SOLO -** written above the top staff with an arrow pointing to a specific measure.
- DIAGNOSE** written below the top staff with an arrow pointing to the same measure.
- FINE** written vertically on the right side of the page, indicating the end of the piece.
- WITH PIANO** written near the bottom right of the main staff area.
- CYRBA Lundy TACET** and **TACET** written below the bottom two staves.
- GARDNER** written at the very bottom of the page.

The notation is dense, with many notes and rests, and appears to be a score for a large ensemble or orchestra.

1973
Doppelheft
Nr. 7/8 XXII
DM 4,-
sfr. 4,50
öS. 25,-

B 21032 E

Juli 1973
Nr. 07/1973
August 1973
Nr. 08/1973

LAZZ

RODINIUM



JAZZ NEWS

Jazz und Blues für Herbst/Winter 1973/74

Jazz & Hot Music Productions in Offenbach/Main bieten für die kommende Konzertsaison folgende Gruppen an: Angi Domdey and her Rhythm, ein Sextett mit Musikern der Frankfurter Barrelhouse Jazzband und dem Klarinettenisten und Altsaxophonisten Duilio Tani, The Jeggpap New Orleans Band aus Belgien, die Old Metropolitan Band aus Krakau vom 15. September bis 30. Oktober, Benny Waters and his Rhythm ab Ende September, Rene Franc et les Bootleggers aus Paris Ende September bis Ende Oktober, The Living Legends of Jazz aus New Orleans mit Andrew Blakeney, Trompete, Louis Nelson, Posaune, Joe Darensbourg, Klarinette, Alton Purnell, Klavier, Ed Garland, Baß, und Barry 'Kid' Martin, Schlagzeug, vom 1.—10. Oktober, Bob Kerr's Whoopee Band aus London, die „verrückteste Band der Welt“, vom 1.—10. November, 'From' ab August, Michael Seil Trio ab August, Johnny Mars & the Sunflower Blues Band vom 11. November bis 2. Dezember, The Greyhounds, Frankfurter Blues-Duo ab sofort, Gebrüder Winterstein, Zigeuner-Jazz-Duo, ab August. Außerdem sind durch die Konzertagentur noch folgende Programme für Konzerte zu buchen: „Einführung in das Wesen des Hot Jazz“, ein Lehrkonzert mit der Barrelhouse Jazzband sowie „Hot meets Free“, eine Synthese zweier Jazz-Stile mit der Barrelhouse Jazzband und dem Michael Seil Trio. Jazz & Hot Music Productions sind zu erreichen über Dieter Nentwig, 6050 Offenbach/Main, Austraße 43, Telefon 81 46 47.

Stilformen des Jazz jetzt als Buch

Ein Teil der wissenschaftlichen Arbeit über die verschiedenen Erscheinungsformen des Jazz von den Anfängen bis zur Jetztzeit, die in den letzten Jahren in Fortsetzungen im Jazz Podium erschien, liegt nun unter dem Titel „Stilformen des Jazz I“ in Buchform vor. Ihr Verfasser, Dr. Carl Gregor Herzog von Mecklenburg, hat inzwischen auch den 2. Nachtrag zu seiner International Jazz Bibliography fertiggestellt, der mit 1400 Titelnachträgen Ende des Jahres erscheinen wird.



Billie Holiday führte sie zusammen: DIANA ROSS und BERYL BRYDEN

Beryl Bryden, die in diesem Jahr ihr 20jähriges Jubiläum als Jazz- und Blues-Sängerin feiern kann, traf kürzlich bei der Mitternachtspremiere des Filmes „Lady sings the blues“ mit Diana Ross zusammen, die die Hauptrolle dieser Billie Holiday Story spielt. Beryl, die mit Billie Holiday bekannt war, urteilt über den Film: „Obwohl es keine wahre Story über Lady Day ist, muß man Diana Ross zugestehen, daß sie eine exzellente schauspielerische Leistung vollbrachte. Ich hätte mir auch gewünscht, daß man Teddy Wilson und Lester Young in dem Film berücksichtigt hätte, ebenso John Hammond, der für Billies Karriere so wichtig war. Der Streifen ist jedoch in

erster Linie zum Verkauf gedacht und das gute daran ist zumindest, daß dadurch ein ganzer Boom mit Billie Holiday Reissues ins Rollen gekommen ist.“ Beryl sang am 4. Juli bei einem Konzert in London, das als ein Tribut an Louis Armstrong aufgezo-gen war, reiste dann an die Côte d'azur, wird im August in Hilversum und in Spanien auftreten, gastiert im September in England und in der Schweiz, wo sie auch noch im Oktober einige Termine wahrnimmt. Die englische Sängerin würde gerne auch einmal wieder auf Deutschlandtournee gehen. Ihre Kontaktanschrift ist: Beryl Bryden, 52, Clifton Gardens, London, W. 9, England.

Paul Bley und Gary Burton kommen im Herbst

ECM Records führen vom 15.-31. Oktober eine Tournee mit Paul Bley als Solopianisten und vom 6.—12. Dezember eine Tournee mit dem neuen Gary Burton Quartett durch. Unter dem Titel „The New Quartett“ soll im September auf ECM ein Album des neuen Burton Quartetts erscheinen. Interessenten wenden sich an ECM Records, 8 München 60, Gleichmannstr. 10, Tel. 88 30 58.

Creative Music Summer Studio in Rom

Die Creative Music Foundation Inc., New York, veranstaltet vom 20. August bis 2. September in Creative Music Summer Studio in Rom. Das Lehrprogramm umfaßt Gruppen-Workshops, Seminare, Vorlesungen und Konzerte. Unterrichtet wird u. a. von der Karl Berger Group, Alvin Curran, Garrett List, Mitgliedern der Musica Elettronica Viva. Die Teilnahme kostet Dollar 55, Anmeldungen sind zu richten an Beat Burri, Vonwilstr. 51, Ch 9000 St. Gallen, Schweiz, Tel. 27 58 35.

Das **IM. Dixieland Festival** fand Ende Mai im Kulturpalast in Dresden statt. Veranstaltet wurde das Festival von der „Stimme der DDR“ und dem Kulturpalast Dresden. 10 Ensembles aus 8 Ländern spielten vor ausverkauftem Saal. Am begeistertsten gefeiert wurde die New Traditional Band aus Bratislava, gut aufgenommen wurden auch die englische Band von Colin Symon sowie die Berliner Dixieland All Stars.

Key-tone Productions heißt ein neues Jazz-Management, das sich im Mai in Holland formierte. Key-tone vertritt die neue Chris Hinze Combination, die in der Besetzung Chris Hinze, Flöte, Rob van de Broeck, Elektro-Piano, John Lee, Baß, und Gerry Brown, Schlagzeug, spielt. Dazu kommt noch die Sängerin Henny Vonk. Die Chris Hinze Combination hat in Köln kürzlich für MPS eine Platte aufgenommen, die Anfang September unter dem Titel „Mission Suite“ erscheinen soll. Key-tone vertritt außerdem folgende Gruppen: Rita Reys-Pim Jacobs Quartett, Rob Agerbeek Quintett, Louis van Dijk Trio, Wim Overgaww Trio, Johnny Griffin-Art Taylor Quartett mit Kenny Drew, Jimmy Gourley Quartett, Kenny Drew-Niels-Henning örsted Pedersen Duo oder mit Ed Thigpen als Trio, zudem die amerikanischen Stars Pat Martino, Stan Getz, Joe Henderson, Gato Barbieri. Wim Wigt ist der Manager von Key-tone Productions, Postbox 2813, Den Haag, Tel. 463600.

Chris Barber feiert jetzt sein 25jähriges Jubiläum als Bandleader. Aus diesem Anlaß bringt die Intercord eine Kasette mit vier Langspiellplatten heraus, auf denen die musikalische Laufbahn Chris Barbers und seiner Bands nachgezeichnet wird.

Dave Brubeck sollte kürzlich bei der Promotion seiner Tochter Kathy am Simon's Rock College in Great Barrington, Massachusetts, eine Rede halten. Brubeck stand auf, sagte: „Dies wird die kürzeste Rede aller Zeiten sein. Sie ist bereits vorbei“, setzte sich ans Klavier und gab ein 45 minütiges Konzert, bei dem er mit seinen Söhnen Darius, Gitarre, Chris, Baß, und Danny, Schlagzeug, spielte.

Don Cherry hat mit dem Jazz Composers Orchestra in New York eine Platte aufgenommen, die jetzt erhältlich ist. In Deutschland wird sie von Spezial-Jazz-Plattengeschäften angeboten, sie kann aber auch direkt vom New Music Distribution Service, 6 West 95 th St., New York, N. Y. 10025, bezogen werden. Bei Cherrys Komposition, der „Relativity Suite“ wirkten u. a. mit: Carlos Ward, Dewey Redman, Brian Trentham, Jack Jeffers, Leroi Jenkins, Charlie Haden, Carla Bley, Ed Blackwell, Paul Motian. Die „Relativity Suite“ ist das dritte Album der Jazz Composers Orchestra Association nach „The Jazz Composer's Orchestra mit Cecil Taylor, Roswell Rudd, Pharoah Sanders, Larry Coryell und Gato Barbieri“ und „Escalator Over The Hill“, der Oper von Caria Bley und Paul Haines.

Die **Dutch Swing College Band** hat jainen Vertrag mit der Intercord in Stuttgart abgeschlossen. Demnächst sollen drei LPs auf Intercord Label erscheinen. Außerdem wird dort bald ein Dixieland-Album mit den wichtigsten europäischen Dixieland Bands veröffentlicht.

Ella Fitzgerald trat in letzter Zeit wiederholt mit Symphonieorchestern auf. Vielbeachtet war ihr Auftritt mit dem Boston Pops Orchester, der auch vom Fernsehen aufgezeichnet wurde.

Tyree Glen, der sich von seiner schweren Operation inzwischen wieder erholt hat, arbeitet mit Lucille Armstrong zusammen an einem Buch, das Satchmos Witwe unter dem Titel „Louis and me“ veröffentlichen will. Der Posaunist, der eine Zeitlang den Louis Armstrong All Stars angehörte, trotz kürzlich mit eigener Gruppe im „Royal Box“ des Americana Hotels in New York auf. Mit ihm spielten sein Sohn Roger, Flöte und Vibraphon, Norman Simmons, Klavier, Phil Bodney, Klarinette, Slam Stewart, Baß, und Jo Jones, Schlagzeug.

Lionel Hampton hat mit seiner Development Group in Harlem in Zusammenarbeit mit der New York State Urban Development Corp, einen Wohnhauskomplex errichtet, den er kürzlich seiner Bestimmung übergeben konnte. Es sind Wohnungen für Mieter mit Durchschnittseinkommen und für sozial schlecht gestellte Familien. Hampton will nun in der Nachbarschaft dieses Gebäudekomplexes auch eine Universität errichten.

Donna Hightower, die einst auf dem Jazzgebiet einen Namen hatte, sich aber damit keine Existenz zu schaffen mochte, ist jetzt zu einem Pop-Star geworden. Ihre Platten „This World Today Is A Mess“ und „If you hold my hand“ gehören bereits zu den internationalen Hits.

Martin Hurni, Saxophonist und Komponist aus der Schweiz, gewann das diesjährige Stratton Fellowship Stipendium des Berklee College of Music in Boston. Hurni studiert in Boston Arrangement, Komposition und hat Saxophon-Unterricht bei Andy McGhee, dem ehemaligen Saxophonisten der Lionel Hampton und Woody Herman Band. Hurni war in Bern bereits auf der Swiss Jazz School bei Heinz Bigler und will auch nach seinem Studium wieder in die Schweiz zurückkehren.

Jazz Fidlers, eine im New Orleans Stil spielende Gruppe aus der CSSR, wird im Herbst in Frankreich einige Konzerttermine wahrnehmen und vom 28. Oktober bis 11. November für Gastspiele in Deutschland zur Verfügung stehen. Die Band, die aus 9 Musikern und einer Sängerin besteht, ist schon bei verschiedenen Festivals mit Preisen ausgezeichnet worden, so u. a. in San Sebastian. Zu buchen sind die Jazz Fidlers über Association Mulhousienne pour la culture, Paul Kanitzer, 7 Rue Alfred Engel, F 68100 Mulhouse, Frankreich.

Stan Kenton hatte an seinem 61. Geburtstag, dem 19. Februar dieses Jahres, während einer Europatournee in der Fairfield Hall in Croydon, England, eine Platte mit seinem Orchester aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Brithday In Britain“ auf Kentons eigenem Plattenetikett Creative World vorliegt. Das Kenton Orchester überraschte an diesem Abend seinen Bandleader mit einer aufpeitschenden Version von „Happy Birthday“, die Bill Holman arrangiert und die Band heimlich einstudiert hatte. Die Platte ist über Importgeschäfte oder direkt von der Tochtergesellschaft von Kentons Plattenfirma, der Creative World, N. Z. Voorburgwal 288, Amsterdam, Holland, zu beziehen.

Hans Koller und seine Gruppe Free Sound gaben zusammen mit der von Wolfgang Dauner geleiteten Radio Jazz Group Stuttgart Mitte Juli ein Konzert im Frankfurter Palmengarten. Beide gastierten danach beim Jazz Festival in Pori, Finnland. Für Oktober plant Free Sound wieder eine Tournee durch deutsche Clubs. Zu buchen ist das Quartett durch C. H. Meyer, 6 Frankfurt, Rud.-Hilferdinger-Straße 32 oder Joe Hinsehe, 41 Duisburg, Hansastraße 64.

Jan Konopasek, aus der CSSR stammender Baritonsaxophonist und Komponist, erhielt den Richard Levy Kompositionspreis des Berklee College of Music in Boston für seine Kompositionen, die er für die von Phil Wilson geleitete Berklee Thursday Night Dues Band schrieb.

Gene Krupa hat kürzlich einen schweren Schicksalsschlag erlitten. Sein Heim in Yonkers, New York, wo er seit mehr als 20 Jahren lebte, brannte total nieder. Krupa und seine Tochter entkamen den Flammen, jedoch wurde sein gesamter Besitz, seine Instrumente, seine Plattensammlung zerstört.

Joachim Kühn hat vor einiger Zeit mit Gerd Dudek, Peter Warren und Daniel Humair eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „This Way Out“ bei der MPS vorgelegt wurde. Über das neue Album sagte Kühn: „Die Musik auf dieser Platte ist einer friedlichen Welt gewidmet. Wir spielen europäische Musik. Daß wir trotzdem zwei amerikanische Kompo-

sitionen verwenden, soll bedeuten, daß wir offen aller guten Musik gegenüberstehen. Dieses erwarten wir auch vom Zuhörer.“

Theo Lehmann, Autor aus Karl-Marx-Stadt, schloß jetzt sein Buch über Mahalia Jackson ab, das im nächsten Jahr in der DDR erscheinen wird.

Shelly Manne wird seinen einst renommierten Jazz Club, das Manne Hole, der im September letzten Jahres geschlossen wurde, in Kürze an anderer Stelle neu eröffnen. Wahrscheinlich wird der Jazzclub mit dem Restaurant Tetou gekoppelt, das sich auf dem Wilshire Boulevard in Los Angeles befindet. Fest steht, daß am Eröffnungstag Shelly Manne mit seiner eigenen Gruppe spielen wird.

Murray McEachern, Klarinettist, Trompeter, Posaunist und Saxophonist, der in den Orchestern von Benny Goodman, Harry James, Glen Gray und Duke Ellington spielte, hat eine eigene Plattenfirma gegründet, die bereits drei Alben mit seiner Musik vorlegte. Ihr Titel: „Music For Sleepwalkers only“ I—III. Erhältlich sind sie bei Archives Records, P. O. Box 723, Mentone, California 92359, USA.

John Von Ohlen, ehemaliger Stan Kenton Schlagzeuger, hat ein Quartett mit Claude Sifferlen, Klavier, Steve Allee, Baß, und der Sängerin Ann Moss aufgestellt. Diese Gruppe des Baron, wie man Von Ohlen nennt, hat eine Platte für Stan Kentons Firma Creative World aufgenommen.

Cecil Payne wurde kürzlich von der Stadtgemeinde Brooklyn mit besonderen Ehren ausgezeichnet: der 17. Juni wurde öffentlich als Cecil Payne Day deklariert. An diesem Ehrentag trat der Baritonsaxophonist zusammen mit seiner Schwester, der Sängerin Cavril Payne, im Fulton Park in Brooklyn auf.

Red Rodney, Bebop-Trompeter, der einige Zeit mit Charlie Parker arbeitete, ist jetzt wieder aktiv auf der Jazz-Szene tätig. Er wohnt derzeit wieder in Los Angeles und hat dort ein Quintett mit dem Saxophonisten Teddy Edwards, dem Pianisten Dolo Coker, dem Bassisten John Duke und dem Schlagzeuger Tommy Vig aufgestellt, mit dem er Gastspiele im „Donte's“ gab.

Roswell Rudd führte zusammen mit dem Jazz Composers Orchestra Anfang Juli zwei Workshops im Loeb Student Center der New Yorker Universität durch. Rudd schrieb hierfür ein Stück, das „Pneumatic Swing Band“ heißt und das mit einem 23 Mann Orchester aufgeführt wurde. Mitglieder waren u. a. Enrico Rava, Howard Johnson, Perry Robinson, Dewey Redman, Charlie Haden, Beaver Harris und Paul Motion.

Jörg Lopez Ruiz, Bassist aus Buenos Aires, wird mit seinem Quintett im November auf Europa-Gastspielreise gehen. Seine Formation, die Free Jazz mit stark lyrischem Charakter und Anklängen an die argentinische Folklore spielt, besteht aus Hugo Pierre, Alt- und Sopransaxophon, Fernando Gelbard, Elektro-Piano, Carlos Lapouble, Schlagzeug, und Norbert Minichilla, Perkussion. Die Tournee wird durchgeführt vom Concert-Büro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstr. 16, Tel. 41 85 26.

Patrice Rushen heißt eine 19jährige Pianistin, die sich erstmals in einer High School Band in Watts einen Namen machte und beim letztjährigen Monterey Jazz Festival stürmisch gefeiert wurde. Patrice schloß kürzlich mit Blue Note einen Plattenvertrag ab.

Archie Shepp spielte in einer SWF Jazz Session am 28. Juni in der Festhalle in Donaueschingen. Zur Shepp Gruppe gehörten Dave Burrell, Klavier, Raphael Garrett, Bass, und Mohamed Ali, Schlagzeug. Im gleichen Konzert trat Jeremy Steig mit einer speziell für ihn gebildeten Rhythmusgruppe auf, zu der Jasper van't Hof, Klavier und Orgel, Eberhard Weber, Baß, Phillips Catherine, Gitarre, und Aldo Romano, Schlagzeug, gehörten. Den Mitschnitt dieser SWF Jazz Session sendet der Südwestfunk zu einem späteren Zeitpunkt, den Sie dem „Jazz im Funk“-Programm entnehmen können.

Willie „The Lion“ Smith vermachte sein gesamtes musikalisches Werk seinem Schüler Brooks Kerr, einem 21jährigen Pianisten, der häufig bei „Churchill's“ auf der Third Avenue in New York zu hören ist.

Jiri Stivin nahm in der CSSR eine Langspielplatte auf, auf der auch Zbigniew Seifert, Barre Phillips und Rudolf Dasek zu hören sind, und die unter dem Titel „5 ran do cepice“ vorliegt.

Rudi Wilfers Komposition „Für Joe“ erhielt den ersten Preis beim 2. Internationalen Jazzthemen-Wettbewerb von Monaco, der unter dem Patronat von Prinz Rainier III durchgeführt wurde. Der zweite Preis wurde an den Schweden Jan Wallgren für sein Stück „Steel Bend Rock“ und der dritte an den Russen Uldis Stabulnieks für sein Stück „Bailad“ vergeben. Auch die Kompositionen von Marshall Brown, Lee Konitz, Remo Rau und Wojciech Karolak kamen in die Endausscheidung. Die Stücke wurden anlässlich der Preisverleihung vom Quartett des Jazz Konservatoriums in Monaco unter der Leitung von Roger Grosjean aufgeführt. Martial Solal war der Vorsitzende der Jury, die über die Preisverteilung entschied.

JAZZ-POP-

IMPORT-LANGSPIELPLATTEN

je DM 16,40

(natürlich fabrikneu im Originalcover) Repertoire-Liste gegen 30-Pfg.-Briefmarke.

Roland Schindler

LP-SHOP

D-78 Freiburg

Milchstraße 3

Lloyd Garber instructs (guitar) improvisation by cassette tapes. Interval music, energy playing, avant garde concepts. Write Lloyd Garber, box 66, Station H, Toronto 13, CANADA.

Die Jahrgänge 1948—Mai 1969 der französischen Fachzeitschrift „JAZZ HOT“ werden gegen Erstattung der Postgebühren kostenlos abgegeben. Heinrich Skeide, 6 Frankfurt/M., Rückertstraße 59.

Kennen Sie die?

Dieter Bihlmaier Selection heißt ein Trio, das der Stuttgarter Flötist Bihlmaier, Leiter der Abteilung Jazz des Erlanger Musikinstituts, vor einiger Zeit gründete. Am Baß ist Jan Jankeje und am Schlagzeug Gerhart Ziegler. Die Kontaktadresse ist: Dieter Bihlmaier, 852 Erlangen-Dechsendorf, Teplitzerstr. 21, Telefon 9 91.

Free Form Experience nennt sich ein Quartett, das sich vor einiger Zeit im Frankfurter Raum bildete. Es setzt sich zusammen aus Dieter Scherf, Altsaxophon, Bob Degen, Klavier, Gerhard Bitter, Baß, und Ralf Hübner, Schlagzeug. Hin und wieder spielt Albert Mangelsdorff mit der Free Form Experience im Frankfurter Jazzkeller. Die Gruppe ist zu buchen über Ralf Hübner, 6 Frankfurt, Fichardstr. 45, Telefon 59 23 21.

Das **Metronome Quintett** Zürich kann in diesem Jahr sein 20jähriges Bestehen feiern. Seit 1964 spielt es in unveränderter Besetzung mit Ueli Staub, Vibraphon, Bruno Spoerri, Saxophone, Martin Hugelshofer, Piano, Dr. Felix Rogner, Baß, und Rolf Bänninger, Schlagzeug. Am 26. März fand im ausverkauften Hechtplatz-Theater Zürich das Jubiläumskonzert statt, am 15. Juni führte Radio Zürich zu Ehren des Metronome Quintetts unter dem Titel „Radio Plausch“ eine Studioparty durch, deren erster Teil live ausgestrahlt wurde. Das Metronome Quintett organisiert im Herbst ein Jubiläumsfest, zu dem die Musiker-Kollegen aus nah und fern und die engsten Freunde eingeladen werden. Im September soll auf Metronome Records die neue Schallplatte „20 Jahre Metronome

Quintett“ erscheinen, die einen Querschnitt durch die zwei Jahrzehnte des Musikschaflens dieses Orchester bringt. Die Kontaktadresse des Quintetts ist: Martin Hugelshofer, CH 8122 Pfaffhausen, Glärnischstr. 10, Schweiz.

Rain Cake Rot Grün versucht im Rahmen eines selbstentworfenen musikalischen Konzepts, neuartige musikalische Formen zu entwickeln, die nicht an traditionelle und gegenwärtige Strömungen im Bereich des Jazz oder anderer Musiksysteme angelehnt sind. Die Kontaktadresse der Gruppe ist Rainer Schöneich, 6718 Grünstadt 1, Pfalz, Ludwig-Maier-Str. 9.

Siebenschläfer nennen sich Amateurmusiker aus Mönchengladbach/Rheydt, die Rock-Jazz im Stil von Blood, Sweat & Tears und Chicago spielen (Horst Tuma, Trompete, Flügelhorn, Werner Lonnes, Trompete, Manfred Schmelzer, Posaune, Harro Wegener, Saxophone, Ulrich Hager, Altsaxophon, Flöte und Gesang, Hardy Fischer, Orgel, Klavier, Wolfgang Albers, Gitarre und Gesang, Heinz E. Caumanns, Baß, und Hans Davids, Schlagzeug). Die Kontaktadresse ist: Wolfgang Albers, 405 Mönchengladbach, Aachener Straße 141, Telefon 3 81 46.

Sorum, Heidelberger Hardbop Gruppe mit Free und Rockimpulsen (Klaus Werner Pusch, Trompete, Flügelhorn, Rainer Pusch, Tenor- und Sopransaxophon, Jürgen Graf, Altsaxophon und Flöte, Albrecht Schmücker, Posaune, Hannes Treusch, Vibraphon, Percussion, Joachim Brehm, Klavier, Elektro-Piano, Roy Bingel-Erlenmeyer, Baß, Mario Damolin, Schlagzeug) ist zu buchen über Mario Damolin, 69 Heidelberg, Grabengasse 16, Vorderhaus.

METRONOME QUINTETT ZÜRICH

Foto: Kurt Staub



2. Jazzkurs 1973 in Burghausen

Die Interessengemeinschaft Burghausen führt in Zusammenarbeit mit der Stadt Burghausen und dem Education Center der Europäischen Jazzföderation in München vom 13.-25. August den 2. Jazzkurs 1973 durch. In diesem Kurs, der auch für Musiklehrer gedacht ist, werden die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel behandelt. Am letzten Tag ist ein Abschlußkonzert geplant. Die Kursleitung liegt in Händen von Joe Viera, Dozenten sind neben Viera Ed Kroger, Manfred Schoof, Reinhard Glöder und Heinrich Hock. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, 8 München 40, Klementinenstr. 17. Die Kursgebühren betragen 100 DM.

Schlagzeuger-Fibel

„Profiles of International Drummers“ heißt eine Broschüre, die die Firma Paiste dank der intensiven Zusammenarbeit mit Schlagzeugern und Perkussionisten realisieren konnte. 80 international arrivierte Musiker stellen sich darin in einem Kurzporträt selber vor und geben diskographische Hinweise zu ihrer Person. Alle unternehmen dann auch den Versuch, sich über ihre Erfahrungen mit Cymbals und Gongs verbal zu äußern. Das ist ein schwieriges Unterfangen, und doch hängt gerade davon vieles für die Weiterentwicklung in der Herstellung solcher Musikinstrumente ab. Alle Schlagzeuger — sie stammen vorwiegend aus dem Jazzbereich — geben zum Schluß in einer Skizze mit Erläuterungen Hinweise zur Zusammensetzung und Aufstellung ihres Cymbal-Sets. Die Broschüre hat bei unzähligen Schlagzeugern ein unerwartet großes Echo ausgelöst. In verschiedenen Musikschulen wird sie bereits als Lehrmittel verwendet, so daß die erste Auflage von 10000 Exemplaren sehr bald aufgebraucht war und eine Neuauflage in gleicher Höhe notwendig wurde. Interessierte Musiker können das Heft also noch immer bei Paiste, Drummer Service, CH-6207 Nottwil bestellen. Ein zweiter Band, der bereits in Vorbereitung ist, wird dann noch 37 weitere profilierte Perkussionisten in Selbstporträts vorstellen.

Dieser Ausgabe liegt ein Prospekt der Firma

INTERCORD

bei, den wir der freundlichen Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.



Jan Persson

Die Einsamkeit des PAUL PLEY

Der Sonne zugewandt saß er in einem Liegestuhl inmitten eines wild wuchernden Gartens in München. Hier hatte er während seiner Europatournee ein paar Tage Ruhe und Entspannung gesucht. Bei seinem Auftritt während der Heidelberger Jazztage, bei dem er das Publikum eine Dreiviertelstunde lang mit Solo-Piano-Improvisationen in Bann hielt und eine Atmosphäre schuf, die an die Intimität eines Wohnzimmers erinnerte, in das man Freunde und Vertraute geladen hat, da wurde der Gedanke wach, daß sich Paul heute nicht nur auf der Bühne präsentiert, sondern daß er darüber

hinaus auch allein und von den anderen abgeschieden lebt. Selbstgewählte Isolation also nach betriebsamen Jahren, in denen er mit vielen Musikern und Gruppen musiziert hatte, die wegweisend für den Jazz der letzten 2 Jahrzehnte waren: Charles Mingus, Art Blakey, Chet Baker, Ornette Coleman, Don Cherry, Charlie Haden, Billy Higgins, George Russell, Jimmy Giuffrè, Don Ellis, Sonny Rollins-Coleman Hawkins...

Außenseiter ist der heute 40jährige Pianist in gewisser Weise schon immer gewesen. Einmal als Kanadier, der erst Anschluß an die Jazz-Szene in

den USA suchen mußte, zum anderen als Weißer, der sich einer lockenden, aber von Schwarzen geprägten Musik-Szene gegenüber sah. Umso bemerkenswerter ist es, daß er trotzdem einer der Initiatoren des Free Jazz wurde. Wie stark seine Persönlichkeit ist, beweist sich dadurch, daß er selbst in den heißen, erdigen, schwarzen Jazzgruppen seinen Stil kaum veränderte. Er war und blieb der introvertierte Improvisator, der seinem spontanen Spiel durch äußerste Sparsamkeit ein hohes Maß an konzentriertem, künstlerischem Ausdruck und durch gestalterische Pausen einen in sich bewegten Aufbau zu verleihen versteht und damit zu einer Musik von besonderer Ästhetik gelangte. Die Entwicklung, die der Jazz von Beginn des freien, extrovertierten Musizierens bis heute zu einem abgekühlten, stärker introvertierten Stil genommen hat, umging Paul Pley, indem er nie von seinem Musizierideal abwich. Es spricht für seinen Charakter, daß er konsequent seinen Weg ging und sich selbst gegenüber immer ehrlich blieb.

Als ich ihn während seiner Siesta im besagten Münchner Garten aufsuchte, kam das Gespräch recht schnell auf den Eindruck der Verinselung, den man bei ihm gewinnen kann. Um ein Motiv dafür zu finden, fragte ich: „War es ihre führende Position in der Avantgarde-Bewegung, war es Ihre Konzentration auf den Synthesizer und damit auf die ganze elektronische Richtung des Jazz, die logischerweise schon zu einer gewissen Isolation führte? Und hat das zu einer Entscheidung beigetragen, die sich jetzt in Ihrem Solo-Piano-Spiel niederschlägt?“

„Es mag vielleicht der Eindruck entstehen, daß ich allein oder - wenn Sie wollen — ‚verinselt‘ wäre. Aber erst vor kurzem habe ich noch mit Lee Konitz und auch mit Sam Rivers zusammengespielt. Ich arbeite gelegentlich immer wieder gerne gemeinsam mit irgendwelchen Musikern.“

„Aber heute doch sicher nur auf dem Klavier?“

„Mit Sam Rivers spielte ich Synthesizer und ihm hat es zweifellos gefallen, denn er engagierte mich gleich ein weiteres Mal. Allerdings traten wir in einem Club auf, in dem es gar kein Klavier gab. Für mich war's recht interessant, denn Sam Rivers spielt gelegentlich enorm technisch versiert und unheimlich schnell.“ Und fast schadenfreudig fügte er hinzu: „Aber nicht so schnell wie mein Synthesizer!“

„Sie meinen, er ist nicht so schnell, wie Sie auf dem Synthesizer sind?“

Paul lacht. Doch dann wird er schnell wieder ernst und sagt: „Zuerst glaubte ich, daß ich mit dem Synthesizer das Klavier ersetzen könne, aber jetzt weiß ich, daß der Synthesizer ein selbständiges Instrument mit ganz eigenem Charakter ist und ich setze ihn dementsprechend ein. Viele haben den Fehler gemacht, entweder nur das eine oder nur das andere Instrument zu spielen. Das ist falsch, man muß vielmehr mit beiden — also dem Klavier und dem Synthesizer — zu einer Balance gelangen. Jahrelang habe ich mit oft geradezu hektischer Ungeduld daran gearbeitet, all das herauszufinden, was der Synthesizer an Gestaltungsmöglichkeiten in sich birgt. Erst als ich ihm alle Geheimnisse abgeluchst hatte, konnte ich mich wieder dem Klavier zuwenden und beginnen, zu beiden Instrumenten die richtige Einstellung zu finden.“

„Wenn Sie nun einerseits Klavier, andererseits Synthesizer spielen, tun Sie das lieber allein oder in Gesellschaft?“

„Jedesmal sieht die Situation anders aus - allein oder zusammen mit anderen. Den Eindruck, den der Hörer davon bekommt, ist jedesmal der richtige.“

„Vollzieht sich das mit oder ohne Ihren Willen?“

„Das geschieht so, wie ich es mir wünsche. Auf dieser Tournee versuche ich erstmals, nicht alles nach meinem persönlichen Willen zu gestalten, sondern sehr viel dem Zufall zu überlassen.“

„Haben Sie in den USA in letzter Zeit auch Konzerte als Solo-Pianist gegeben?“

„Ich spiele überhaupt nicht sehr viel in den USA, werde das aber im nächsten Jahr wohl wieder intensivieren. Ich bleibe gerne in meinem New Yorker Heim oder in meinem Haus auf dem Land, wo ich in Ruhe leben und arbeiten kann. Ich habe soviel von den USA gesehen, habe mit so vielen Musikern zusammengespield, daß nun der Zustand der Ermüdung einsetzt. Aber vielleicht beginnt eines Tages alles wieder von vorne.“

„Haben Sie denn genügend Geld, um es sich leisten zu können, zuhause zu bleiben?“

„Aber sicher. Geld war für mich noch nie ein Problem. Ich habe zwar viele tausend Dollar, bin aber gleichzeitig pleite.“

„Nun, Ihre Tournee wird sich hoffentlich finanziell lohnen! Haben Sie eigentlich die begeisterte Reaktion des Publikums bei Ihrem Soloauftritt in Heidelberg erwartet?“

„Ja sicher.“ Und mit einem ironi-

scheln Lächeln fährt er fort: „Schließlich spiele ich ja auch sehr gut. Auf jeden Fall besser als zuvor, aber noch nicht so gut wie das nächste Mal. Die akustische Musik ist übrigens vorbei, absolut passe.“

„Und gerade jetzt haben Sie Ihre großen Erfolge damit!“

„Vergessen Sie nicht, daß ich Teil der Ära der akustischen Musik gewesen bin, daß ich dabei war, als man an ihrer weiteren Entwicklung zu arbeiten begann. Das gibt mir die Berechtigung, immer akustisch zu spielen, wann immer ich will, und auch die Früchte davon zu ernten. Aber das gibt noch lange keinem, der gerade von der Berklee School of Music oder was weiß ich woher kommt, die Freiheit, das auch zu tun.“

„Warum ist diese Ära vorbei? Sind Sie immer noch der Ansicht, daß die Möglichkeiten der akustischen Musik ausgeschöpft sind? Ich erinnere mich an Ihre Worte: ‚Niemand kann schneller spielen als Cecil Taylor!‘“

„Alles geht einmal vorbei, irgendwann. Und alles geht irgendwie weiter — zur selben Zeit. Und dann beginnt alles wieder einmal von vorne. Nicht immer in der gleichen Weise, aber doch mit nur kleinen Veränderungen. Eine Variation. Alles kommt zurück, um das nächste Mal höher zu steigen.“ Er zeichnet eine spiralförmige Bewegung in die Luft und fährt fort: „Das ist auch die Bewegung des Lebens an sich. Alles kommt wieder, steigt weiter hoch, schwingt sich immer höher.“

„Nach all den Jahren, in denen Sie mit dem Synthesizer beschäftigt waren, können Sie da sagen, daß sich diese Tätigkeit auf Ihr Klavierspiel ausgewirkt hat? Ich möchte gleich hinzufügen, daß ich nach Ihrer ECM-Soloplatte und Ihrem Heidelberger Auftritt nicht diesen Eindruck habe.“

„Für die Platte und den Auftritt mag das zutreffen, aber Sie würden anders urteilen, wenn Sie meine Milestone-Platte hören, die unter dem Titel ‚Scorpio‘ erschienen ist. Ich spiele da mit dem Schlagzeuger Barry Altschul und dem Bassisten Dave Holland zusammen, und zwar alle Keyboards zur gleichen Zeit, also Klavier, Elektro-Piano, Synthesizer. Eines über dem anderen, in wunderbarer Balance, auch was das Zusammenspiel mit den anderen Musikern anbetrifft. Der Baß ist übrigens verstärkt. Die Musik ist zugleich akustisch und elektronisch, im gleichen Stück, im selben Takt.“

Pauls eindringliche, leise Art des Sprechens und seine Spitzfindigkeiten bewirken, daß man ihm nicht gerne widerspricht. Was er sagt, gilt im Mo-

ment. Für ihn. Nicht unwiderruflich. Mir fiel ein Podium-Interview mit ihm ein, bei dem er behauptete, der Jazz der 70er Jahre sei elektrisch. Nun fragte ich in diesem Zusammenhang: „Vertreten Sie noch immer diese Ansicht?“

„Denken Sie nur daran, was sich heute abend in München tut. Da spielt John McLaughlins Mahavishnu Orchestra wieder vor ausverkauftem Haus. Eine Gruppe, die zu den ersten dieser Art des Jazz der 70er Jahre gehört, und die gerade am Anfang der Entwicklung zum elektrischen Jazz hin steht. Chick Coreas Gruppe ‚Return To Forever‘ zählt auch dazu und wird ebenfalls einen riesenhaften Erfolg haben. Nur kann und darf man sie nicht an dem messen, was sie auf Platten spielt. Die ‚Light as a feather‘ erscheint da doch allzu simpel. Ja und ich werde wohl die dritte derartige Gruppe leiten.“

„Mit wem?“

„Mit der ‚Scorpio‘-Besetzung und einem zusätzlichen Solisten.“

„Und wer wird das sein?“

„Darüber möchte ich jetzt noch nichts sagen.“

„Haben Sie schon einmal zusammen geprobt?“

„Nein, der Fragliche weiß noch gar nichts von meinen Plänen.“

„Die Gruppen, die Sie als Vertreter des elektro-akustischen oder des elektronischen Jazz der 70er Jahre nannten, treiben die eigentliche Entwicklung des Jazz aber nicht unbedingt voran. Chick z. B. geht eindeutig zu melodischen, simplen Formen zurück.“

„Ich sagte, der Jazz der 70er Jahre wird elektrisch sein, machte aber keine Aussage über den Inhalt und den Gehalt der Musik. Alles ist total offen. Ich glaube nicht, daß sich mein Geschmack in der Musik ändern wird, es wird höchstens noch etwas dazukommen.“

„Sie glauben, daß Ihre Musik für so viele Leute relevant sein wird, daß sie einen ähnlichen Publikumsstrom auf sich zieht, wie etwa das Mahavishnu Orchestra oder Return To Forever?“

„War meine Musik nicht schon seit fast 2 Jahrzehnten für viele von Bedeutung?“

Paul steht auf, geht in das ein paar Meter entfernt liegende Gartenhäuschen und kommt nach einer Weile mit einer Schüssel in der Hand zurück. Er gesteht, daß er leidenschaftlich gerne kocht und auf genaues Gleichgewicht zwischen Kohlehydraten, Fleisch, Obst und Gemüse achtet. Ich erfuhr, daß es jetzt Zeit für Obst und Kohlehydrate

sei und kam in den Genuß eines äußerst schmackhaften Salates aus Äpfeln, Rosinen, selbstgemachtem Popcorn und allerlei Gewürzen, made by Paul Bley. Nun war für mich die Zeit gekommen, auf den Busch zu klopfen!

„Nachdem Sie Carla Bley und Annette Peacock in ihrer musikalischen Entwicklung doch wohl wesentlich beeinflusst und gefördert haben und nachdem sich beide entschlossen, ihren eigenen Weg zu gehen, drängt sich die Frage auf, ob Sie wieder ein vielversprechendes weibliches Talent im Auge haben, das es zu erwecken gilt?“

Vielsagend lächelnd meint Paul: „Der Titel meiner Soloplatte gibt wohl Aufschluß darüber: ‚Open, to love‘ . . .“

Carla Bley und Annette Peacock sind in Pauls Musik noch allgegenwärtig. Er spielt sowohl Songs von Carla wie ‚Closer‘, ‚Ida Lupino‘ oder von Annette wie ‚Mr. Joy‘ oder ‚Nothing ever was, anyway‘. Ich sprach Paul darauf an, ob er Karin Krogs Version von Annettes ‚Mr. Joy‘ oder von Carlas ‚Ida Lupino‘ mit dem Text ‚Break of day in Molde‘ oder das Orchester-Arrangement von Mike Gibbs über Carlas ‚Sing me softly of the blues‘ kenne.

Fast ärgerlich sagte er: „Ich kenne das alles nicht und glaube, daß ich der einzige bin, der diese Songs richtig zu interpretieren versteht. Das muß wohl so sein.“ Und wieder lacht er spöttisch. Da erübrigt sich wohl jedes weitere Wort. Denn: Warum sollten nicht andere Musiker aus diesen Melodien genauso viel — wenn nicht noch mehr — zu machen verstehen, wenn sie dieselben Empfindungen haben, über dieselbe Sensibilität verfügen und überhaupt wesensverwandt sind. In meine Gedanken platzt unvermittelt Paul Bley: „Ich glaube, daß Freundschaften, die unter Erwachsenen geschlossen werden, auch Liebesbeziehungen, aus denen dann eine Kameradschaft erwächst, eigentlich das ganze Leben andauern. Das gleiche gilt für die Songs. Ich spiele sie immer und immer wieder und kann ihnen doch stets etwas Neues abgewinnen.“

„Warum gibt es Ihrer Meinung nach so wenig Frauen im Jazz? Das gilt ja für den Jazz im allgemeinen ebenso wie für die neuen, freien Tendenzen im besonderen?“

„Es gibt überhaupt wenig Frauen, die etwas tun. Die Frau war bis jetzt eigentlich immer ein Krüppel, das heißt: unsere Gesellschaft zieht sie so heran, daß sie darauf konzentriert bleibt, Kinder aufzuziehen. Deshalb kümmern sich Frauen meist auch um nichts anderes. Erst jetzt entschließen sie sich, auch anderweitig ein Betätigungsfeld zu finden. Aber auch das gilt

eigentlich nur für die Großstädte. Derzeit gibt es in der New Yorker Presse eine starke Tendenz, sich mit dem Thema Frau und ihrer Stellung in der heutigen Gesellschaft zu befassen. Die Wünsche, Veranlagung, Möglichkeiten der Selbstverwirklichung und viele andere Probleme der Frau werden öffentlich diskutiert. Die Schlagzeile eines Artikels ‚Werde selbst so wie der Mann, den du heiraten möchtest‘ erscheint mir dabei als ein Kernsatz.“

„Demnach sind Sie der Ansicht, daß eine Frau, die die Gelegenheit hat, Jazz zu spielen, zu singen, zu komponieren, dem Mann in nichts nachsteht?“

„Frauen können das sogar besser als Männer. Zum einen besitzt die Frau mehr Sensibilität, zum anderen macht sie sich weniger Gedanken über das Business und den Erfolg. Sie hat nicht diese Triebfeder und kann daher unvoreingenommen an die Musik herangehen. Sie macht sie um ihrer selbst willen. Verallgemeinernd kann man sagen, daß sich der Mann im Leben ein Ziel setzt, das er unbedingt erreichen will, wogegen es der Frau in erster Linie um die zwischenmenschlichen Beziehungen geht. Die Frau hat als Brennpunkt ihres Lebens immer die Menschen, die Gefühle zu den Menschen, zu ihrer Umgebung angesehen. So ist es leichter für eine Frau als für einen Mann, Jazz zu spielen, denn dieser Punkt kommt dabei in erster Linie zum Tragen.“

„Warum aber bedurften dann Carla und Annette überhaupt Ihrer Hilfe? Ihr Talent hätte sich doch so oder so durchgesetzt?“

„Ich habe ja auch niemals versucht, jemandem zu helfen, glaube auch nicht, daß man jemanden direkt dies lehren kann. Wenn Sie meine Behauptung akzeptieren, daß Frauen im Jazz talentierter sind als Männer, dann können Sie davon ableiten, daß ich derjenige war, der von beiden lernte. Sie halfen m i r und nicht umgekehrt. Sie waren schon vorher da, wurden nicht erst von mir gemacht.“

„Nun gut, aber als Carla oder Annette Erfolg hatten, haben sie ihre neue Position doch genossen. Und sie behaupten, Frauen würden sich darum überhaupt nicht kümmern.“

„Es ist nicht ihr vordergründigstes Anliegen, eine Position in der Gesellschaft zu erlangen, eine Spitzenstellung einzunehmen. Das meinte ich. Später können sie freilich diese Motivation haben, wenn sie unabhängiger werden. In gewissem Sinne lernt die Frau vom Mann, wie sie zum Mann wird, und der Mann von der Frau, wie er eine Frau wird. Ich meine das im

gesellschaftlichen und im künstlerischen Bereich. Das ist es, was eigentlich vor sich geht. Und so können sie von beiden Polen aus gesehen eine ideale Balance erreichen.“

„So haben Sie durch Carla und Annette also mehr an Sensitivität gewonnen . . .?“

„. . . ja aber nicht nur das. Es geht überhaupt um die zwischenmenschlichen Beziehungen . . .“

„. . . die sich dann beim Interplay in der Musik niederschlugen?“

„Ich mußte das nicht in der Musik erlernen, sondern im Leben. In der Musik hatte ich bereits die meisten dieser Erkenntnisse schon gewonnen, nun aber lernte ich, daß ich dieselben Dinge, die in der Musik zum Tragen kommen, auch im Leben anwenden kann. Das Hören z. B. Auch das kann man im Leben lernen. Und wie man in der Musik nichts wiederholen sollte, sollte man das auch im Leben nicht tun. Wenn dir jemand in einer langen Diskussion so nebenbei zu verstehen gibt, er habe Hunger, dann wirst du diese Bemerkung nicht übergehen, sondern wirst nach kurzer Zeit mit deinem Partner zum Essen gehen, damit er sich wohlfühlt. Aber man wird eine solche Bemerkung nicht wiederholen, wenn sie nicht gleich gehört und verstanden wird. Ein Musiker wird auf der Bühne ja auch nichts wiederholen und du mußt sensitiv genug sein, um es gleich beim ersten Mal zu verstehen. Mit einer Künstlerin zusammen zu leben, bedeutet eine ständige Herausforderung an den Partner, sie verlangt ununterbrochen Stimulation. Die Frau sucht fortwährend nach Situationen und Erlebnissen, aus denen sie lernen kann. Es kommt zu stetem Austausch an Information zwischen Mann und Frau, und die Beziehung geht so lange gut, wie dieser gegenseitige Austausch währt. Wenn die Quelle versiegt, hat die Beziehung ihre Berechtigung verloren.“

Paul lehnt sich in seiner Liege zurück, stopft seine Pfeife, zündet sie an, macht ein paar tiefe Züge und sagt gedankenvoll: „Gerade jetzt fühle ich mich auch insofern an einem Wendepunkt, weil ich eine neue Einstellung zum Publikum gefunden habe. Früher meinte ich immer, ich allein sei der gebende Teil, der den Zuhörern die Musik nahe bringt. Jetzt erst habe ich so recht erkannt, welche Bedeutung das Publikum umgekehrt für mich hat. Auch in meinen Partnern, in den Menschen meiner Umgebung sehe ich einen Spiegel für mich selbst. Durch sie zeigt sich mir mein wahres Gesicht; sie lehren mich objektiv zu sein.“

Gudrun Endress

Konsequenz

Es gab schon immer Bestrebungen von Jazzmusikern, sich aus der Abhängigkeit des Musik-Business zu lösen. Diese Bestrebungen wurden nach dem Bruch mit dem herkömmlichen Tonalitätssystem zu Beginn der 60er Jahre und des jetzt sich entwickelnden Free Jazz intensiviert. Die Musiker wurden sich ihrer Position in der Gesellschaft bewußter und versuchten ihr Produkt — die Musik, live oder auf Platten — selbst und direkt dem Hörer zu präsentieren. Etwa zur selben Zeit entstanden mehrere Selbsthilfeorganisationen der Musiker: etwa in den USA die Jazz Composers Orchestra Association, in Holland der Instant Composers Pool.

In Deutschland entwickelte sich aus den ersten gemeinsamen Aktivitäten der Jahre 1967, 1968 und 1969 die cooperative Free Music Production, eine Non-Profit Organisation, deren Ziel es ist, zeitgenössischen Jazzmusikern und Komponisten von der kommerziellen Musikindustrie unabhängige Arbeitsmöglichkeiten zu schaffen. Dazu gehört die Produktion und der Vertrieb von Schallplatten, die Organisation und Durchführung von Konzerten, Workshops und Tourneen. Die Geschäftsträger dieses Kollektivs sind Peter Brötzmann, Jost Gebers, Peter Kowald, Alexander von Schlippenbach und Detlef Schönenberg. In den letzten Jahren wurden von FMP Programme und Konzeptionen entwickelt und präsentiert, die von Fachleuten und Besuchern als vorbildlich bezeichnet werden. Grundlage für diese Veranstaltungen ist die Schaffung optimaler, freier — dieser Musik entsprechender — Bedingungen, Bühnen im offenen Raum fast ohne Bestuhlung, sowie Musiker und Gruppen, die sich stilistisch entsprechen. Damit verbunden ist der Abbau der elitären Konzerthaltung bei Musikern und Hörern. Hierfür sind die Reihen „Workshop Freie Musik“, „Free Music Market“

und das „Total Music Meeting“ beispielgebend. Sie alle finden regelmäßig in Berlin statt, neben vielen kleineren Veranstaltungen in Clubs und Kneipen. Da bisher nur der Workshop im Frühjahr finanziell unterstützt wurde, muß man hierauf das Engagement der Beteiligten werten, die immer bemüht waren — im Gegensatz zu anderen, größtenteils subventionierten Veranstaltungen dieser Größenordnung —, niedrige Eintrittsgelder zu erheben. Aus den Programmen der letzten Jahre läßt sich erkennen, welchen Umfang die Arbeit von FMP inzwischen erreicht hat. Die Verkaufszahlen der Platten sind seit Beginn kontinuierlich gestiegen, und das, obwohl nicht über Vertriebe und Geschäfte verkauft wurde, sondern erst ein eigener Postversand aufgebaut werden mußte. Geges Margull führte in Berlin ein Gespräch mit Jost Gebers, das Aufschluß über die Tätigkeit, Erfahrungen, Tendenzen und Pläne der FMP gibt.

Geges Margull: „Ihr habt Ende letzten Jahres als Neuauflagen Peter Brötzmanns ‚Adolphe Sax‘ und ‚Machine Gun‘, außerdem von Schlippenbachs ‚Living Music‘ in euren Katalog aufgenommen. Ist die Nachfrage denn inzwischen so groß, daß sich so etwas lohnt?“

Jost Gebers: „Ja natürlich, unser Kundenkreis wird ständig größer. Zum anderen sind es Platten, die als Dokumente einer musikalischen Entwicklung wichtig sind.“

„Weiter habt ihr im ersten Halbjahr 1973 schon die vierte Platte veröffentlicht. Kannst du zu diesen Platten ganz kurz etwas sagen?“

„Pakistani Pomade‘: eine längst überfällige Platte. Das Trio von Schlippenbach, Evan Parker, Paul Lovens spielt ja schon seit langer Zeit zusammen und das mit gleichbleibend hohem Niveau. ‚We Play‘: die Weiterentwicklung der Musik der alten Rüdiger Carl Gruppe. In diesem Fall ist weniger tatsächlich mehr. Zum anderen eine Verpflichtung gegenüber einer neuen Gruppe. ‚Brötzmann — van Hove — Bennink‘: eine Notwendigkeit nachdem drei Platten-Set von 1971 mit Albert Mangelsdorff — wie ich glaube, Ende und gleichzeitig Höhepunkt eines musikalischen Weges — eine Platte des Trios mit veränderter Konzeption, vielleicht verständlicher aber in jedem Fall mit viel Spaß. ‚Just For Fun‘: die erste Platte auf der sich Musiker aus der DDR mit Jazzmusik von heute vorstellen, also notwendig und interessant genug.“

„Wie kam es denn zu der letztgenannten Platte?“

„Bei Konzertbesuchen in der DDR lernten wir dort u. a. die Musiker um Ernst Ludwig Petrowsky kennen. Als wir deren Musik hörten, kam uns zwangsläufig die Idee, eine Platte herauszubringen. Es wurden dann entsprechende Gespräche geführt, ein Vertrag gemacht und hier ist nun die Platte.“

„Das hört sich alles ganz einfach an!“

„Letztlich war es auch einfach. Vielleicht sollte ich an dieser Stelle einmal sagen, daß die Verhandlungen mit den offiziellen Stellen beim Rundfunk der DDR — die Platte ist ja dort produziert worden — recht angenehm und sachlich waren. Mancher hat bei uns da wohl etwas schiefe Vorstellungen.“

„Gibt es denn außer Petrowskys Quartett noch andere interessante Gruppen in der DDR?“



ERNST LUDWIG PETROWSKY

„Nun, ich bin kein Fachmann für Musik in der DDR. Ich habe dort einige Gruppen gehört, aber bei weitem nicht alle. Wesentlich davon — innerhalb unseres musikalischen Bereichs — scheinen mir neben Petrowsky das Friedhelm Schönfeld Trio, die Gruppe von Ullrich Gumpert und das Manfred Schulze Bläserquintett zu sein. Daneben vielleicht — eine Rock-Jazz-Gruppe — die Klaus Lenz Modern Soul Band. Eine fantastische, große Besetzung, ich glaube so 12—15 Musiker, mit hervorragender Musik. Ich habe sie Mitte Mai in einem Club erlebt — nach einem Konzert des Heikki Sarmanto Quartetts mit unglaublich elitärer Kunstmusik. Mich hat es förmlich vom Stuhl gerissen. Dazu stieg dann noch Uschi Brüning ein, eine ganz große

Blues-Sängerin, und das zusammen ergab eine Kombination, die unschlagbar ist. Wenn man daran denkt, was hier so alles hochgejubelt wird — Blood, Sweat & Tears, Chicago und wie die Gruppen alle heißen — kann man nur noch mit dem Kopf schütteln. Diese Big Band steht weitaus darüber. Dazu noch: ich bin mit Sicherheit kein Fan dieser Art Musik."

„Interessant ist es auch, etwas über die anderen Gruppen zu wissen. Was kannst du zu deren Musik sagen?"

„Musik verbalisieren! — ziemlich schwierig und meistens doch falsch und unklar. Ich will's mal mit Stichworten probieren: Petrowsky kann man ja auf der Platte hören. Sein originales Quartett hat einen anderen Bläser. Nicht Conrad Bauer, sondern den Trompeter Heinz Becker. Diese vier spielen auch in der Günter Golasch Big Band beim Rundfunk."

„Wie ist die Big Band Musik?"

„Von dem, was ich gehört habe, würde ich sagen, wie überall, quer durch den Garten. In diesem Zusammenhang möchte ich aber eine andere Gruppe des Funks nennen: Studio IV mit Joachim Graswurm, Flügelhorn und Trompete, Petrowsky, Hubert Katzenbeißer, Posaune, Eberhard Weise, Piano, Klaus Koch, Baß, und Wolfgang Winkler, Schlagzeug. Die Gruppe habe ich allerdings nie live erlebt, aber Bänder ihrer letzten Produktion klangen sehr interessant. Im Gegensatz dazu ist das Quintett von Hubert Katzenbeißer eine hard-bop-mäßige, populäre Gruppe, deren Musik nur in den geraden Geschichten überzeugend wirkt. Die Ausflüge ins Freie hinterlassen den Eindruck, daß sie nur aus ‚progressiven‘ Gründen eingebaut sind. Das Ergebnis ist, wie meistens in solchen Fällen, perfekt, aber ohne Spannung, fast langweilig."

„Und Friedhelm Schönfeld?"

„Er spielt im Trio mit Klaus Koch, Baß, und Günter Sommer, Schlagzeug. Sehr ästhetisch, sehr künstlerisch. Aber ich habe das Trio nur einmal und bestimmt nicht repräsentativ gehört."

„Ullrich Gumpert?"

„Ja, das ist ziemlich unterschiedlich! Zunächst sein Quartett in der Besetzung Gumpert, Elektro-Piano, Günter Dobrowolski, Gitarre, Gerd Lübke, Elektro-Baß, und Günter Sommer, Schlagzeug. Nachdem ich sie das erste Mal in einem Club gehört hatte, habe ich 'mal zu Toto Blanke gesagt: eine ähnliche Musik wie Association P. C. (die alte), bloß besser — wie ich fand ehrlicher, nicht so modisch. Und ich glaube, das ist richtig. Und dann gibt's

das Duo Gumpert/Sommer, das ich hervorragend finde. Eine klare, sehr konsequente Musik".

„Gibt es eine Parallele zu Misha Mengelberg und Han Bennink?"

„Ja, aber mit Vorsicht. Beim erstmaligen Hören glaubt man immer Ähnlichkeiten zu finden. Bei Gumpert geht's noch weiter. Er hat außerdem noch eine größere Gruppe, ein Oktett, das SOK heißt. Zum Quartett kommen da noch zwei Trompeten, Saxophon und Posaune. Die Musik dieser Formation ist allerdings sehr unterschiedlich. Ich finde sie noch sehr unfertig. Teilweise sehr gut und teilweise sehr schlecht. Zuviel drin: Jazz, Rock, Free. SOK macht übrigens zur Zeit die Musik zu einer wichtigen Theater-Inszenierung in der DDR: Die Leiden des jungen W. von Plenzdorf."



MANFRED SCHULZE

Foto: Otto Sill

„Und nun zu Manfred Schulzes Bläser-Quintett."

„Als ich Schulze das erste Mal sah und hörte, dachte ich sofort an Brötzmann. Und zwar sowohl im Aussehen wie in der Spielweise. Außerhalb seiner Gruppe, bei Club-Sessions, würde ich sagen: Brötzmann 1968-1969. Die Musik seiner Gruppe ist allerdings erheblich anders. Viel arrangierte, geschriebene, zumindest aber sehr genau abgesprochene Sachen, sehr der E-Musik nahe. Solche Musik habe ich vorher von Jazzmusikern noch nicht gehört. Es ist keine Fusion mit E-Musik und E-Musikern, sondern der Aufbau, der Sound und die Soli, auch Kollektive, haben auf der einen Seite etwas Klassisches, aber im heutigen Sinne — auf der anderen Seite ist es trotzdem Jazz. Die Parallele zum Schoof Trio

könnte das Schönfeld Trio sein. Die haben auch Fusionsexperimente mit Streichern gemacht. Aber man kann das wirklich nur sehr schwer vergleichen. Dazu müßte ich auch die Gruppen viel häufiger gehört haben.

„Ist die Musik dieser Gruppen überhaupt nicht mit, sagen wir einer Brötzmann, Mangelsdorff oder Schoof Gruppe zu vergleichen?"

„Ja und nein! Die Basis ist mit Sicherheit identisch: die gesamte traditionelle Moderne: Parker, Monk, Rollins, Coleman, Coltrane. Aber so wie bei uns oder in England oder Holland ist die Entwicklung der Musik auch in der DDR bestimmt von lokalen Dingen abhängig gewesen und damit anders verlaufen. Ich will das mal an einem Beispiel verdeutlichen: die Basis für Breuker, Brötzmann, Evan Parker und deren Gruppen ist zweifellos identisch, aber das, was sie heute machen, sind doch drei verschiedene Sachen. Und so ist es eben mit den Gruppen in der DDR auch. Ähnlichkeiten in der Laufbahn und Entwicklung von einzelnen Musikern wird es durchaus geben. Ein eklatantes Beispiel dafür ist Ernst-Ludwig Petrowsky. Als ich ihn kennenlernte, die ersten Gespräche mit ihm hatte, erinnerte er mich unglaublich an Albert Mangelsdorff. Beide haben eine ganz ähnliche musikalische Entwicklung hinter sich, beide sind innerhalb ihres Musikerkreises die ältesten und trotzdem jünger als manch anderer, beide sind bestimmt menschlich und musikalisch Vorbilder. Aber das sind einfach persönliche Parallelen und sie sind bestimmt nicht auf die gesamte musikalische Ebene zu übertragen. Das Selbstverständnis der Musiker unseres musikalischen Bereichs in der DDR, ist mit Sicherheit ein anderes."

„Das ist doch aber nur ein Teilaspekt, denn es gibt ja überall zum einen die Gruppen, die du eben mit einigen Namen skizziert hast, und zum anderen, die von, sagen wir: Klaus Doldinger, Volker Kriegel, Wolfgang Dauner, Association P. C. usw., deren Musik doch heute zum Jazz der 70er Jahre apostrophiert wird, zum Hauptstrom ..."

„... ist ja auch leichter zu kommerzialisieren ..."

„... wie Miles Davis, Chick Corea ..."

„... Herbie Hancock, Weather Report, Joe Zawinul und die anderen Ableger. Nein, ich glaube, das muß man wirklich trennen. Okay, Miles Davis war bestimmt ein wichtiger Mann im Jazz, der viele wichtige Dinge gemacht hat und jetzt ist er eine Institu-

tion. Ich halte ihn jetzt für einen cleveren Geschäftsmann, der mit sicherem Instinkt eine Marktlücke ausnutzt. Und so oder ähnlich machen's eben viele."

„Nun, wer zum Beispiel?"

„Konkret, was? Du willst Namen hören! Bitte, Tomasz Stanko! Als sein Quintett 1970 auf den Jazztagen und 1971 bei unserem Workshop spielte, machte es eine sehr schöne, eigenständige und im besten Sinne ‚polnische‘ Musik. Aber wenn du die Gruppe heute hörst..."

... dann schielen fünf Leute zum Gott Miles Davis!"

„Ja, schade drum. Das, was sie vorher machten, war einmalig. Heute sind sie mit ihrer Gruppe eine Gruppe von vielen."

„Und du meinst, das sind alles kommerzielle Überlegungen?"

„Aber nein, nicht alles und von allen; aber zum Teil mit Sicherheit. Zumindest ist es so viel einfacher und ertragreicher."



EVAN PARKER

Foto: FMP

„Was wäre denn dann der Jazz der 70 Jahre?"

„Na, das auch - aber daneben die Konsequenten, und die in den letzten Jahren immer wichtiger gewordenen, europäischen Richtungen. Denk nur an England: Derek Bailey, Tony Oxley, Evan Parker - Paul Lytton. Oder an Holland: Misha Mengelberg und Man Bennink, Willem Breuker. Oder Frankreich: Michel Portal oder bei uns: Alexander von Schlippenbach, Peter Brötzmann, Albert Mangelsdorff, Hans Reichel, die ja alle ganz unterschiedlich sind. Und ich finde, das ist schon eine fantastische Sache: letztlich eine gemeinsame Basis - aber viele unter-

schiedliche Wege und trotzdem funktioniert es auch zusammen."

„Und wie geht es weiter? Wohin läuft die Entwicklung?"

„Wenn man das wüßte!! Vielleicht einerseits die elektrische Miles Davis Linie und andererseits spezifisch regionale, aus der Tradition des eigenen Landes schöpfende Musik. Vielleicht kommen in den nächsten Jahren aus Japan neue und andere Impulse. Aber letztlich wird es in großen Zügen sicher so bleiben, wie bisher: jeweils eine sehr konsequente Linie und eine, die leichter verwertbar ist."

„Für die Industrie?"

„Ja und für den Hörer. ‚Return To Forever‘ ist doch viel einfacher zu hören als ‚Urban Calls‘ von Evan Parker-Paul Lytton."

„Kann man das nicht ändern?"

„Das Hören?"

„Das Hörenkönnen unter anderen Bedingungen."

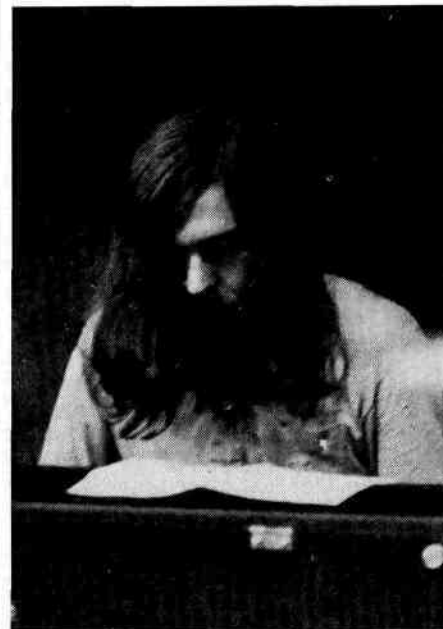
„Aber das versuchen wir ja. Unsere Möglichkeiten im Vergleich zur Musikindustrie auf der einen Seite und Funk, Fernsehen, Kulturinstitutionen auf der anderen, sind natürlich ein Witz. Es ist überhaupt erstaunlich, daß wir schon soweit sind. Letztlich sind es ja auch nicht nur ökonomische Überlegungen, Möglichkeiten, sondern eben auch musikalische. Und das setzt eine genaue Einschätzung der eigenen Lage, der Produktionsbedingungen, der Intentionen und viel Zeit voraus. Mit Festivals, elitären Konzerten ist da nicht viel zu erreichen. Man kommt doch immer wieder nur an dieselben Leute. Die kleinen Sachen, die offenen Formen und damit das Gespräch sind wichtig. Möglichkeiten für den Musiker und den Hörer, zu lernen, Erfahrungen zu machen. Und dabei spielt die Selbstverständlichkeit des Machens auf beiden Seiten eine große Rolle. Das perfekte Präsentieren, die Schau und der elitäre Genuß sind dabei eher hinderlich. Das beste Beispiel dafür ist unser Workshop gewesen. Da kommen für 5 Tage ein paar Musiker nach Berlin und machen abends in der Akademie Musik. So wird es angekündigt und so läuft's auch. Da geht unheimlich viel daneben bei der Musik, bei der Organisation. Aber es ist einfach human und in jedem Jahr werden es mehr Leute. Und das wichtigste: es sind Leute, die diese Musik vorher noch nicht gehört haben."

„Kann man das so genau einschätzen?"

„Natürlich, an den Reaktionen. In diesem Jahr zum Beispiel waren viele

Leute da, die Brötzmann mit Bennink noch nie erlebt hatten. Das merken auch die Musiker beim Spielen. Es kommen einfach andere spontane Reaktionen."

„Der Workshop Freie Musik im Frühjahr ist eine von Seiten der Akademie subventionierte Konzertreihe. Wie sieht es denn sonst mit Unterstützung aus? Ihr macht Konzerte, Workshops, Platten - wie finanziert sich das?"



ULLRICH GUMPERT

Foto: Otto Sill

„Da muß man unterscheiden zwischen Platten- und Live-Produktionen. Wir machen Platten, die werden verkauft und mit dem Gewinn werden neue produziert, in der Hoffnung, in absehbarer Zeit ein Produktionskapital zu haben und dann auch die Musiker gleich richtig zu bezahlen. Im Augenblick haben wir eine Gewinnfestlegung für jeweils drei Jahre. Bei den Liveproduktionen sieht es ein wenig anders aus. Wir machen einmal im Jahr die subventionierte Workshopreihe unter wirklich guten Bedingungen, dann gibt es ab und zu mal ein wenig Geld für Konzerte von einem Bezirk in Berlin."

„Das sind die Free Concerts im Rathaus?"

„Ja. Alle anderen Dinge laufen auf eigenes Risiko, meistens mit Defizit, wie im letzten Jahr das Total Music Meeting, und mit miserabelster Bezahlung aller Beteiligten."

„Gibt es da denn wirklich keine weitere Möglichkeit, unterstützt zu werden? Durch generelle Subventionierung von Kultusministerien!"

„Aber Jazz ist doch immer noch U-Musik, wird also in die Kategorie Unterhaltungsmusik eingestuft!"

„Und an dieser Situation verändert sich auch nichts? Inzwischen müßte doch einigen Leuten klargeworden sein, daß diese Musik durchaus der Musik eines Stockhausen, Kagel oder Globokar gleichzusetzen ist.“

„Ich würde sagen: es fängt so langsam an. In diesem Jahr hat das Kulturamt Wuppertal den Globe Unity Workshop finanziert. Und in Berlin gibt's die Jazztage, Jazz in the garden und unseren Workshop. Dabei wäre eine Unterstützung von permanenten kleinen Konzerten und Klubgastspielen unglaublich wichtig. Und die Berliner Sender produzieren entweder ‚Musik der Gegenwart‘ der E-Sparte, mit zum Teil lächerlichen musikalischen Ergebnissen oder ‚Pauls Party‘ in der U-Sparte. Und so gut und wichtig erste Ansätze wie in Wuppertal sind, verglichen mit der weitaus besseren Situation in Holland ist das kaum der Rede wert. Und letztlich doch noch besser als in England.“

„In Holland ist es besser.“

„Aber ja, der Instant Composers Pool erhält vom Staat jährliche erhebliche Summen für seine Arbeit. Dort ist eben die Musik ein legitimer Teil des kulturellen Lebens.“

„Wenn man aber hier die Pressekommentare liest, hört sich das doch auch nicht so schlecht an.“

„Das ist aber auch nur verbal und ziemlich im Untergrund!“

„Immerhin schreiben doch so renommierte Leute wie Rudolf Ganz oder Wolfgang Bürde in entsprechenden Zeitungen über eure Konzerte und, wie ich glaube, mit viel Sachverstand und Background. Macht sich so etwas nicht bemerkbar?“

„Sicher: es füllt erst mal unser Archiv und langfristig kann man damit auch mal den einen oder anderen Kulturbeschäftigten wecken.“



IRENE SCHWEIZER

Foto: Ralph Quinke

„Gleich eine weitere Frage: wie geht es mit eurem Alternativ-Festival während der Berliner Jazztage weiter? Ist da inzwischen eine finanzielle Unterstützung von seiten des Berliner Senats in Sicht?“

„Wir sind nicht mit dem Senat, sondern der Festspiel GmbH in Berlin im Gespräch. Mehr kann ich gar nicht sagen. Bisher überlegen wir uns noch, wo wir in diesem Jahr das Total Music Meeting machen — die Räume der Akademie sind durch eine Ausstellung für uns blockiert —, wer in diesem Jahr spielt und vor allen Dingen, wie es finanziert werden soll, denn ein weiteres Defizit können wir uns unmöglich erlauben. Und unter rein kommerziellen Gesichtspunkten — also fünf Tage Dauer, Musikangebot wie im letzten Jahr hinsichtlich Qualität und Quantität, DM 500,— pro Musiker für Fahrt, Unterbringung und Auftritte an drei Tagen (wenn es überhaupt noch einer

für das Geld macht), dazu Organisationskosten wie im letzten Jahr — müßten wir für eine Tageskarte DM 15,- und eine Dauerkarte DM 50,- nehmen und es müßten genügend Leute kommen. Aber da hört's für mich einfach auf.“

„Zum Programm kannst du wirklich noch nichts sagen?“

„Ich halte überhaupt nichts davon, eine Programmkonzeption ein halbes Jahr vorher zu veröffentlichen, die man dann doch ständig ändern muß. Hinterher stimmt im günstigsten Fall noch die Hälfte. Ich glaube, daß wir dies vermeiden haben, ist auch ein Grund mit dafür, daß der Interessentenkreis bei uns immer größer wurde. Im Augenblick kann ich eines sagen: wir haben dem Quartett von Ernst-Ludwig Petrowsky eine Einladung geschickt. Alles andere ist wirklich noch offen.“

„Und wie sieht's mit euren Plattenproduktionen aus? Wie geht's weiter?“

„Jetzt sind zwei Platten in Arbeit. Eine Single, FMP S 3, eine Adaption des ‚Einheitsfrontliedes‘ von Brötzmann-van Hove-Bennink. Gedacht für Musikboxen in linken Kneipen. Die Platte wird Anfang August fertig sein. Und im September folgt FMP O 150, eine Soloplatte des Gitarristen Hans Reichel. Dann gibt es noch die Pläne für den Herbst bis zum Frühjahr mit dem Globe Unity Orchestra, der Ullrich Gumpert Gruppe, mit dem Quartett von Irene Schweizer und Rüdiger Carl und dem Friedhelm Schönfeld Trio. Weiteres kann ich jetzt wirklich nicht sagen.“

„Als letzte Frage: welche Musik hörst du zur Zeit?“

„King Curtis, alte Aufnahmen von Monk und Rollins, das Liberation Music Orchestra, Bartoks Streichquartette und Bänder der Berliner Auftritte des Globe Unity Orchestras und der Duos Mengelberg/Bennink und von Schlippenbach/Bennink.“

USCHI BRÜNING



FRIEDHELM SCHÖNFELD



Das Platten-Programm
der FMP

Free Music in Beispielen

So jung die Free Music Production ist - in ihrem Platten-Sortiment spiegeln sich doch wesentliche Phasen des mühsamen Aufschwungs, der ersten Konsolidierung, der stilistischen Entwicklung des Free Jazz oder der Free Music (eine konsequente Unterscheidung ist hier gar nicht möglich) in unseren Breiten.

Ein Überblick über die bisher dreizehn LPs läuft zu einem guten Teil auf eine Peter-Brötzmann-Story hinaus. Man darf sich nur nicht an die FMP-Produktionsnummern halten, denn sie geben nicht die chronologische Reihenfolge der Aufnahmen wieder.

Da steht am Anfang **Peter-Brötzmanns** Trio-Platte von 1967 mit dem Bassisten Peter Kowald und dem Schlagzeuger Sven Johansson: ursprünglich eine Brötzmann-Selbstproduktion und erst voriges Jahr als Reedition unter dem Label der Free Music Production als FMP 0080 (also als achte Platte) vorgelegt. Bei relativ eng festgelegtem Klangbild zeigt sich da die freie Spielweise schon beachtlich gefestigt, selbstbewußt. Eine hemdsärmelige, vitale Musik, in der Brötzmanns Saxophon mit rüdem Aufschrei stark dominiert, in der Kowalds treibender Baß aber auch für die direkte Querverbindung zum „laufenden“ Jazz sorgt. Zweifellos eine Platte fürs Museum des europäischen Jazz.

Die in der Numerierung zweite FMP-Platte, die erste mit einer kleinen Besetzung (nach der Großaktion „European Echoes“), präsentierte 1970 dann gleich das neue Trio in seiner noch heute bestehenden Form mit **Brötzmann/van Hove/Bennink** nennt, spiegelt sehr richtig die neue Gewichtsverteilung wieder. Mit Fred van Moves vielfältigen Klaviereinfällen und dem, was der Trommel- und Perkussions-Vulkan Han Bennink leistet, ist ein neues Niveau von Differenzierung und Intensität erreicht.

Die Linie führt direkt zur ganz neuen FMP 0130 (Besprechung im Jazz Podium 5/73), auf der sich das Trio noch weiter von der Aufbruchstimmung

früherer Jahre entfernt hat und in kurzen Titeln allerlei Kabarettistisches und insgesamt beste Free-Music-Unterhaltung treibt. Davor liegt als gewichtige Episode der Berliner Langstrecken-Mitschnitt, der das Trio zusammen mit **Albert Mangelsdorff** auf drei LPs hören läßt (FMP 0030/0040/0050). Bei allen Qualitäten, die eine solche Besetzung fast unweigerlich hervorbringt, entstand jedoch aus der Kombination nichts eigentlich Neues. Für viele besonders schöne Stellen, an denen sich auch die Bläserstimmen finden, scheint wesentlich Mangelsdorffs Anpassungsvermögen verantwortlich zu sein.

Auch am Beginn der anderen Linie — jener der größeren Besetzungen — steht **Peter Brötzmann**. Mit der fantastischen „Machine Gun“-Aufnahme von 1968. Mit der unkonventionellen Oktett-Besetzung von drei Saxophonen (Brötzmann, Evan Parker, Willem Breuker), Klavier (van Hove), zwei Bässen (Kowald, Buschi Niebergall) und zwei Schlagzeugern (Bennink, Johansson) gab es damals den vielleicht wichtigsten Durchbruch der freien Musik bei uns. Es stimmt nicht gerade optimistisch, wenn man sich daran erinnert, daß auch diese unerhört vitale und bei einem sehr schönen Auftritt in der „Lila Eule“ zu Bremen aufgenommene Platte nur in Selbstproduktion realisiert werden konnte. Inzwischen ist sie als FMP 0090 neu aufgelegt. Dabei ist sie ein Glanzstück im erwähnten Jazz-Museum. Hier war eine Einheit von sehr freier Improvisation und vage arrangierter Rahmehandlung gefunden, die die ganze Lebendigkeit der gemeinten Musik einfiel und doch ausufernde Kollektive vermied.

Wie hoch das einzuschätzen ist, belegten ja gleich **Manfred Schoofs** „European Echoes“ anno 1969 — unter der historischen FMP-Nummer 0010 — mit einer sechzehnköpfigen Bilderbuch-Besetzung von drei Trompeten (Enrico Rava, Manfred Schoof, Hugh Steinmetz), drei Saxophonen (Brötzmann, Gerd Dudek, Evan Parker), Posaune (Paul Rutherford), Gitarre (Derek Bailey), drei Klavieren (van Hove, Alexander von Schlippenbach, Irene Schweizer), drei Bässen (Arjen Gorter, Kowald, Niebergall), zwei Schlagzeugern (Bennink, Pierre Favre). Der improvisatorischen Freiheit zuliebe wurde viel Undurchsichtiges in Kauf genommen. Glanzlichter auf beiden Plattenseiten kamen hier nicht wegen sondern trotz der guten großen Besetzung zustande.

Nur ein paar Wochen vorher war **Alexander von Schlippenbachs** „Living

Music“ in Selbstproduktion aufgenommen worden (inzwischen als FMP 0100 neu aufgelegt). Mit nur sieben Musikern (Schoof, Rutherford, Brötzmann, Michel Pilz, Schlippenbach, Niebergall, Bennink), aber ähnlichem Konzept wie die „Echoes“ ist sie doch ungleich mitteilbarer, konkreter in der musikalischen Sprache geraten und abseits von verknäuelter Gruppenimprovisation ungezwungen und unterhaltsam.

Die jüngste Entwicklung bei der Free Music Production ergibt sich aus der Vorstellung neuer kleinerer und kleiner Formationen, von denen manche sich nur mit Mühe aus dem Schatten des in seiner Art so perfekten Brötzmann/van Hove/Bennink-Trios lösen. Da war im vorigen Jahr zunächst die **Rüdiger Carl Inc.**, die auf „King Alcohol“ (FMP 0060) die unterschiedlichen Bläser-Temperaturen von Carl (Tenorsaxophon) und Günter Christmann (Posaune) gegen Detlef Schönenbergs Trommel-Grund auspielte. Das **Peter Kowald Quintett** (FMP 0070) profilierte sich in der Gegenüberstellung von drei individuellen Bläsern (Parker, Rutherford, Christmann) und der sehr abgestimmten Baß/Schlagzeug-Gruppe (Kowald, Paul Lovens).

Mit „Pakistani Pomade“ (FMP 0110, Besprechung in diesem Heft) kommt wieder **Alexander von Schlippenbach** ins Programm, diesmal im Trio mit Parker und Lovens, während mit dem Posaune/Schlagzeug-Duo „We Play“, **Günter Christmann und Detlef Schönenberg**, die kleinste aller FMP-Gruppen ein neues, spielerisch unproblematisches Selbstbewußtsein demonstriert (FMP 0120, Besprechung in diesem Heft), darin der neuen Brötzmann-Platte verwandt.

Nach dreizehn LPs schließlich legt die FMP jetzt die Sonderproduktion **„Kinder und freie Musik“** mit Brötzmann/van Hove/Bennink auf zwei 17-Zentimeter-Platten vor - außerhalb ihrer gewöhnlichen Numerierung (Besprechung in diesem Heft). Der Versuch, das Prinzip der freien Musik nicht in erster Linie zur Herstellung von möglichst gelungenen Kunstprodukten, sondern allgemein als Rahmen für gelöste, kreative Betätigung, als pädagogisches Medium zu benutzen (eine Bestrebung, die bei der FMP nicht neu ist), überschreitet ja auch den Bereich des hier Skizzierten. Er deutet aber auch schon einen jener Punkte an (von denen an anderer Stelle in diesem Heft die Rede ist) in denen sich die Free Music Production von den üblichen kommerziellen Organisationen unterscheidet.

Dirk H. Fröse

UnionDeutscher Jazzmusiker Woher? Wohin?

Die Situation des Jazz in der Bundesrepublik ist schlecht. Dies kümmert weniger die Kulturpolitiker, die das ändern könnten, als die Musiker, die davon ökonomisch betroffen sind. Die dubiose Trennung der Musik in Ernste- und Unterhaltungsmusik, die auch der kulturpolitischen Förderung durch den Staat zugrunde liegt, ist eine wesentliche Ursache dieser Situation. Subventionen für Musik sind Eingriffe in das Verhältnis zwischen ihrem gesellschaftlichen Gebrauchswert und ihrem Tauschwert. Subventioniert wird fast ausschließlich das bürgerliche Kulturgut, und wer daran nicht teilhaben will, oder besser aufgrund seiner materiellen und bildungsmäßigen Voraussetzungen gar nicht teilhaben kann, der hat eben selbst schuld. Die E-Musik wird großzügig subventioniert. Die U-Musik, so heißt es, trage sich ja selbst und brauche deshalb nicht öffentlich unterstützt zu werden. Dies trifft aber nur für wenige Bereiche der U-Musik zu, just für jene, die dem niedrigen musischen Bildungsstand der Mehrheit der Bevölkerung entsprechen. Um der Verdummung durch Musik entgegenzutreten, bedürfte es gerade Subventionen für eine vernünftige, verständliche U-Musik, wofür auch im Jazz durchaus Ansätze vorhanden sind. Jazz wird zur U-Musik und daher so gut wie gar nicht subventioniert. Deshalb kamen einige Schlaumeier in den 50er Jahren darauf, den „Kunstan-spruch“ des Jazz geltend zu machen. Man erreichte aber dadurch lediglich, daß die widersinnige Trennung in E- und U-Musik, was heißen soll in Kunst und Nichtkunst, erneut als sinnvoll bestätigt wurde. Dies hat den zeitgenössischen Jazz eher weiter in die Isolation getrieben, als Vorurteile abgebaut. Die ökonomische Situation der zwischen allen Stühlen sitzenden Jazzmusiker wurde so erheblich verschärft. In Selbsthilfeorganisationen versuchen einige Gruppen heute sowohl ihr

musikalisches wie ihr existenzielles Überleben zu sichern. Das Bewußtsein, daß dies langfristig nur über eine gewerkschaftliche Organisation aller Jazzmusiker geschehen kann, beginnt sich langsam zu entwickeln. Im Januar dieses Jahres trafen sich daher die deutschen Jazzmusiker erstmals in Marburg, um eine solche Organisation zu gründen. Die im Januar als vorbereitende Organisation ins Leben gerufene „Union Deutscher Jazzmusiker“ wurde nun im Juni beim zweiten Jazzforum mit einer Satzung ausgestattet und mittlerweile als Verein eingetragen. Aufgabe dieses Vereins ist neben der Förderung des Jazz, die Durchsetzung berufspolitischer Forderungen der Musiker und die Verhandlungsführung mit der Gewerkschaft Kunst.

Laut Satzung hat die UDJ ordentliche und außerordentliche Mitglieder. Ordentliche Mitglieder sind Berufsmusiker und in größerem Umfang nebenberuflich tätige Musiker. „Außerordentliche Mitglieder sind solche Personen, die bereit sind, die Ziele der UDJ zu fördern.“ Dies ist eine bunte Gesellschaft aus Journalisten, Konzertagenturen, Vertretern der Schallplattenindustrie und des Rundfunks, kurzum, vorwiegend Vertreter solcher Institutionen, bei denen die Jazzmusiker konkrete Forderungen anzumelden haben. Über die objektiven Interessensgegensätze sollte auch der oft gute persönliche Kontakt zwischen Musikern und Funktionären nicht hinwegtäuschen. Zu lange schon hat schulterklopfendes Verständnis die Musiker davon abgehalten, Konflikte offen auszutragen und so ihre Lage zu verbessern. Die Beteiligung von Funktionären an der UDJ als Musikerorganisation bleibt problematisch. Daran ändert auch das Stimmrecht nichts, das eine Majorisierung der ordentlichen durch die außerordentlichen Mitglieder wesentlich erschwert. Die Einflußnahme außerordentlicher Mitglieder auf die Entscheidungsprozesse innerhalb der UDJ reicht über den formalen Akt der Stimmabgabe weit hinaus. Das zeigte sich zum Beispiel in den langwierigen Auseinandersetzungen um ein Zusammengehen mit der Deutschen Jazzförderung, die, nach Auskunft ihres Präsidenten Röhrig, die Interessen der Hörer und Clubs, nicht aber die der Musiker vertritt. Dieses Bekenntnis hätte eigentlich gereicht, um das Zusammengehen auszuschließen. Die Musiker brauchen in der heutigen Situation weder einen sozialpartnerschaftlichen Verein, noch einen, der über stilistische Fragen diskutiert, sondern sie brauchen eine Gewerkschaft. Das Argument, die DJF sei im Deutschen Musikatrat vertreten, erledigt sich von selbst, wenn man betrachtet, was dies für Auswirkungen gehabt hat auf die Lage der Musiker - nämlich gar keine. In Memoranden des Deutschen Musikatrates ist von Jazz kaum die Rede. Dennoch wäre das Zusammengehen von UDJ und DJF beinahe erfolgt, und zwar aufgrund der engagierten Fürsprache Wolfram Röhrigs. Der Arbeitsausschuß der UDJ (dem Röhrig ebenfalls angehörte) hatte auf seiner Sitzung im März mit 9 : 1 Stimmen beschlossen, der Juni-Vollversammlung zu empfehlen, die UDJ in die DJF zu integrieren (was dann allerdings fast einstimmig abgelehnt wurde).

Die organisatorische Hilflosigkeit der traditionell eher organisationsfeindlichen Musiker kann nicht dadurch behoben werden, daß ihnen routinierte Musikfunktionäre die Arbeit abnehmen. Die sind meist vollzähliger zur Stelle als die Musiker selber, was die Gefahr mit sich bringt, daß auch ihr Einfluß sich entsprechend entwickelt. Sicher sind die Musiker auf die Hilfe von Nicht-Musikern angewiesen. Es geht keineswegs darum, die isolierte Autonomie eines Berufsstandes zu predigen. Um klare Verhältnisse zu schaffen, sollte diese Hilfe aber möglichst von Leuten kommen, die ihrer Funktion nach nicht objektive Interessengegner der Musiker sind. Welche Konflikte auf die UDJ zukommen werden, zeigte sich ansatzweise bei der heißen Debatte um die Wahl des Geschäftsführers. Einziger Kandidat war der Marburger Konzertveranstalter Claus Schreiner (der auch Initiator des Jazzforums war), da niemand sonst bereit und in der Lage war, diesen aufwendigen Job zu übernehmen. Daß dies, unabhängig von der Person Schreiners, von seiner Funktion her keine Ideallösung ist, darüber waren sich alle einig. Berechtigtes Mißtrauen gegenüber der zu erwartenden Interessenkollision zwischen Konzertagent und UDJ-Geschäftsführer Schreiner wird die Arbeit voraussichtlich erheblich belasten. Niemand will Schreiner oder anderen Musikfunktionären subjektive Böswilligkeiten unterstellen. Natürlich setzen sie sich, wie auch die Musiker, für den Jazz ein. Aber eben jeder auf seine Art.



Heiße Session in Marburg mit (v. l. n. r.) Joachim E. BERENDT, Werner WUNDERLICH, Joe VIERA, Peter SCHULZE, Albert MANGELSDORFF, Jon NAY, Claus SCHREINER, Manfred SCHOOF, Volker KRIEDEL u a
Foto: Ralph Quinke

Ein weiteres Beispiel aus der Praxis: Für den Musiker ist nicht nur entscheidend, daß er irgendwo spielt, sondern unter welchen Bedingungen er zu spielen hat. Bis zum letzten Jahr entsandten die europäischen Rundfunkanstalten Bands zum Festival in Montreux, das inzwischen ein Tummelplatz der kommerziellen Schallplattenindustrie geworden ist. Von Jahr zu Jahr wurden die europäischen Gruppen mehr als leidige Programmfüller behandelt: schlechtes Hotel, lange Warte- und zu kurze Spielzeiten, schlechte Programmpositionen — kurz: für die Europäer nichts, für die amerikanischen Stars alles. Ein Musikfunktionär bejahte dennoch die Teilnahme der Europäer unter Hinweis auf die große Publizität des Festivals. In guter Absicht meinte er den Musikern damit zu helfen, daß sie eine Chance kriegen, „groß herauszukommen“. Das mag vielleicht einer Gruppe weiterhelfen, verewigt aber die damit verbundenen schlechten Bedingungen. Für die Musiker geht es jedoch gerade darum, dieses System der Diskriminierung

aufzuheben, und nicht darum, die Chancen Einzelner vor dem schönen Schein großer Festivalnamen zu verbessern. Die Argumentation des Funktionärs klingt fürsorglich, nützt den Musikern langfristig aber gar nichts. Man kann ihnen nicht viele solcher Chancen wünschen. Ein Club-Gig in guter Atmosphäre, mit angemessener Bezahlung und menschenwürdiger Behandlung wäre zu recht jedem Musiker lieber als solch ein Festival.

Noch etwas zeigt sich an diesem Beispiel: Die Konkurrenz der Gruppen untereinander begünstigt die Teilnahme an solchen Festivals, selbst unter schlechten Bedingungen. Ein Beweis dafür, daß die Konkurrenz der Musiker das Geschäft nicht hebt sondern gerade senkt — jedenfalls für die Musiker. Der großen Zahl der Musiker steht eine kleinere an Spielmöglichkeiten gegenüber, was kommerzielle Veranstalter in die Lage versetzt, die Gruppen gegeneinander auszuspielen. Für die Organisation der Musiker ergeben sich daraus zwei Konsequenzen: a) sich darum zu kümmern, daß die Spielmöglichkeiten erweitert werden und b) die Schwäche der eigenen Position, die sich aus der Konkurrenz ergibt, so weit wie möglich aufzuheben. Dies geht nur über eine straffe Organisation und die praktische Solidarität **aller** Musiker. Das ist natürlich leichter gesagt als getan. Jedenfalls sind alle Entscheidungen und Schritte der UDJ daraufhin zu untersuchen, ob sie die Musiker diesem Ziel näher bringen oder nicht.

Die Interessengleichheit der Jazzmusiker ist keine stilistische sondern eine ökonomische Angelegenheit. Viele Musiker müssen, um leben zu können, kommerzielle Gigs machen. Ihre Situation können sie nicht dadurch verbessern, daß sie sich künstlerische Freiheit über solche Gigs erkaufen. Die Einsicht, daß Musiker ihre künstlerische Freiheit nicht mit künstlerischen sondern mit politischen Mitteln verteidigen müssen, führte zur Gründung der UDJ. Die Konsequenz daraus muß die Überführung der Organisation in die Gewerkschaft sein, d. h. in den Zusammenhang der Interessenvertretung aller abhängig Beschäftigten.



Spielte in Marburg: SPEKTRUM mit v. l. n. r.: JOE NAY, VOLKER KRIEGEL, RAINER BRÜNINGHAUS, EBERHARD WEBER
Foto: Ralph Quinke

Die Notwendigkeit der UDJ ist nicht etwa abzuleiten aus dem Kunstanspruch des Jazz, sondern wie gesagt aus der ökonomischen Lage seiner Musiker. Diese ist bei den Rockmusikern sehr ähnlich, was ein Zusammengehen mit der Rockszene unbedingt notwendig machen wird, und zwar auf allen Gebieten — auch auf dem kulturpolitischen Sektor. Der Vorwurf der Minderwertigkeit gegenüber der Rockmusik kommt nicht von den Musikern sondern von den Funktionären (erinnert sei hier nur an die Hechinger Gesprächsrunde puristischer Kritiker im Dezember 1968). Die Musiker dürfen sich diesen Schuh aber auch dann nicht aus Opportunismus anziehen, wenn es um die kulturpolitische Förderung geht. Es wäre nicht entschuldigbar, wenn die Jazzler, deren Situation doch in den 50er Jahren der der heutigen Rockmusiker durchaus vergleichbar war, die damalige Diskriminierung durch die offizielle Kulturpolitik so gründlich verdrängt hätten, daß sie heute der Diskriminierung junger Rockmusiker tatenlos zusehen können. Die damals stärker als heute getretenen Jazzmusiker sollten diese Tritte nicht an Rockmusiker weitergeben, denn das sind die falschen Leute. Das dünne Rinnsal offizieller Jazzförderung darf die Jazzler nicht von der Solidarität mit den Rockmusikern abbringen. Nur eine gemeinsame Organisation beider wird die einzig vernünftige Perspektive sein. Je mehr Musiker in die Gewerkschaft gehen, desto massiver können sie dort ihre gemeinsamen Interessen vertreten.

Mit dem Beitritt zur Gewerkschaft Kunst sind die Probleme der Musiker natürlich nicht gelöst, sondern erst die Voraussetzungen zu ihrer Lösung geschaffen. Auch die Gewerkschaft ist kein Wohlfahrtsverband. Die entscheidende Frage für die weitere Arbeit wird nicht heißen: Was kann die Gewerkschaft für uns tun? sondern: Was können wir selber mit Hilfe der Gewerkschaft tun? Dies wird den ganzen Einsatz der Musiker verlangen und damit die UDJ als förderativen Verband langfristig überflüssig machen. Die ohnehin nicht gerade ausschweifende organisatorische Aktivität der Musiker sollte sich dann ganz auf die Gewerkschaft konzentrieren und nicht auch noch auf zwei Organisationen verteilen.

Heidelberger Jazztage 1973

Sie haben sich nun wohl durchgesetzt, die Heidelberger Jazztage. Seit 1971 gehen sie alljährlich über die Bühne und hatten in den Holy Hill Jazz Meetings auch schon Vorläufer, aber erst in diesem Jahr fand sich die erhoffte Zuhörerzahl. Jedenfalls war die leider wenig imposante Stadthalle noch nie so gut besucht. Für den Verkehrsverein als Veranstalter gewiß von entscheidender Bedeutung für die Beibehaltung der Konzerte, da damit schon Anfang Juni, also vor der Hauptreisesaison u. a. ein Anreiz für den Besuch der Stadt gegeben werden soll. Nils Kroesen, der gemeinsam mit Fred Stöhrer die drei Konzerte organisierte, fand für jedes ein Motto.

Mit „Jazz Guitar“ fing es an, denn Attila Zoller und Volker Kriegel waren gewonnen worden. Zoller war enttäuscht, nicht die mit dem Pianisten Don Friedman entwickelte Konzeption vorstellen zu können, da der wegen anderer Verpflichtungen in New York blieb. Von dem Quartett, mit dem er eigentlich auftreten wollte, war nur der Bassist Peter Warren gekommen, doch waren Adelhard Roidinger als weiterer Bassist und Oliver Johnson als Schlagzeuger doch so gute Partner, daß Zollers Auftritt weit mehr war als eine x-beliebige Session. Zollers enorme Vielseitigkeit, seine Übersicht und Ausstrahlung führte immer wieder zu einem Kollektivspiel von spannender Intensität, wobei ihm Peter Warren mit seinen erregenden Arco- und Pizzicato-Einsätzen eine wesentliche Stütze war. „Spektrum“ brachte im 2. Konzertteil zwar keinen klanglichen Kontrast, aber doch eine andere Themengestaltung ins Spiel. Volker Kriegel folgt weiter dem Weg der Verbindung

zwischen Jazz und Rock, so daß bei Spektrum sowohl im rhythmischen Bereich als auch nach Tongebung, elektroakustischen bzw. elektronischen Effekten viel geschieht, was einem großen Publikum geläufig ist. Viele feine melodischen Verflechtungen wollen freilich nicht so recht zu der gewählten Lautstärke passen, die mehr auf die Nehmerqualitäten der Besucher von Open Air Rock-Veranstaltungen abgestimmt zu sein scheint. Gerade bei so dynamischen Musikern wünscht man sich ein breiteres, vielfältigeres Spektrum.

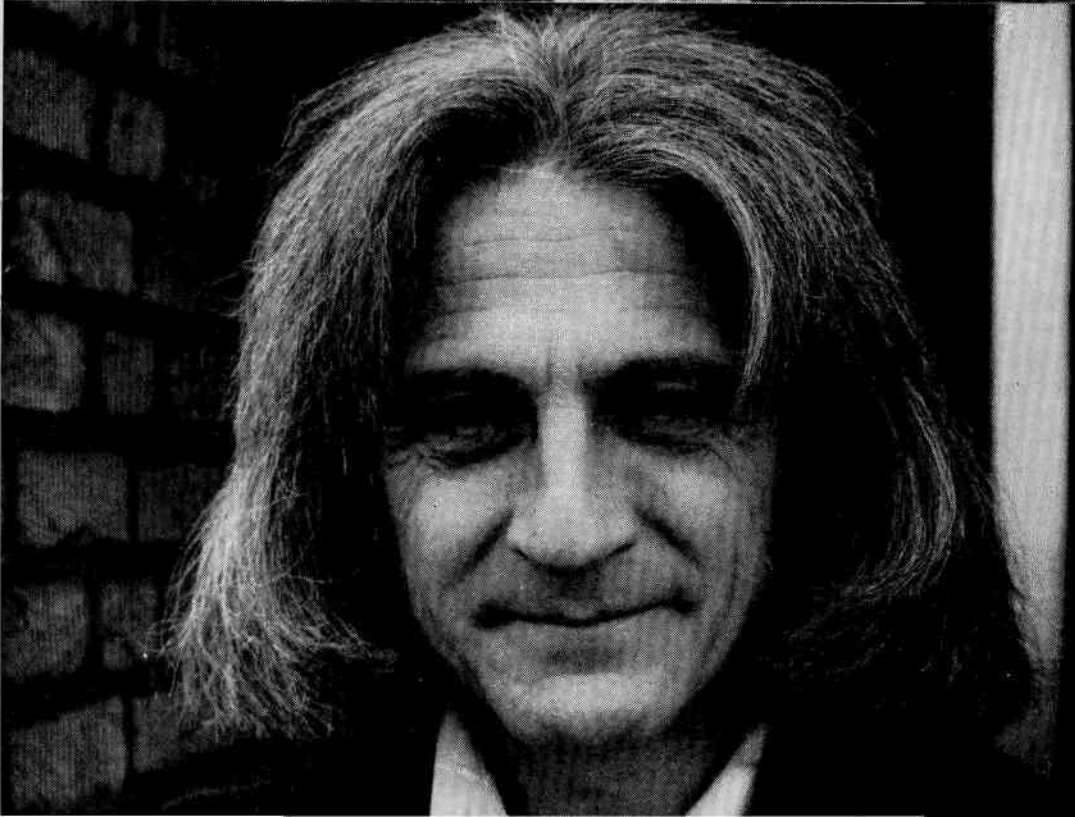
Der zweite Abend brachte „Keyboard Jazz“, worunter Klavier und Vibraphon zu verstehen waren. Paul Bley stand mit einem Solo-Auftritt am Anfang, der offenbarte, wie feinfühlig er als Pianist die Mittel seines Instrumentes für zarteste Stimmungen und reizvollste Strukturen auszunutzen weiß. Bley ist ein Meister des logischen Aufbaus, des konstruktiven Gestaltens, der im melodischen Spiel den Einfluß von Carla und Annette erkennen läßt. Wenn er Maskulines und Feminines zu mischen, auszubalancieren sucht, dann ist ihm das spürbar gelungen. Den Synthesizer dürften wohl nur wenige vermißt haben. Auch Gary Burton kam solo und bewies erneut seine enorme Instrumentbeherrschung und Musikalität. Wie er mehrere Melodielinien nebeneinander zu schlagen versteht, die Töne dabei oft noch verändernd, ist erstaunlich und faszinierend. Freilich droht bei aller Raffinesse der Spieltechnik vom Klang her doch die Gefahr der „Eintönigkeit“ und man wird sich einen solchen Soloauftritt nur — wie in diesem Fall — als Teil eines abwechslungsreichen Gesamtprogramms gestatten. Das Fritz Pauer Trio setzte dann auch auf Vielfalt des Musizierens. Bei Pauer erkannte man im Verlauf seines Auftritts seine diversen Ambitionen als improvisationsfreudiger Pianist, dessen Spiel immer wieder an Vorbilder erinnert, als talentierter Komponist, der geschickt aufzubauen versteht, und als mitteilbarer Lehrer, der Gestaltungsmöglichkeiten aufzeigt. Der viel zu wenig beachtete Schlagzeuger Erich Bachträgl erwies sich erneut als ebenso versierter wie improvisationsbegabter und doch gleichzeitig anpassungsfähiger Musiker. Wenig eindrucksvoll war der merklich indisponierte Jimmy Woode am Baß.

Eine etwas gewagte Zusammenstellung hatte sich am letzten Abend ergeben, den man dann auch kurzerhand „Mixed Jazz“ überschrieben hatte. Flötist Jeremy Steig und die Associa-

tion P. C. sind eine Ehe auf Zeit eingegangen, die man zwar nicht als Mesalliance bezeichnen kann, die aber auch nicht als restlos glücklich anzusehen ist. Joachim Kühn, Toto Blanke, Siggie Busch und Pierre Courbois fordern mit ihrem Elektro-betonten, auf starkes Klangvolumen ausgerichteten, Rock und Free Jazz durchsetzten Konzept nicht unbedingt die Flötenstimme heraus — weder als Ergänzung, noch als Kontrast. Jeremy Steig hatte sich der Association anzupassen, die sich durch den Gast nicht zu einer Abweichung vom gewohnten Rezept anregen ließ. Aus dem auf seine Art bemerkenswerten und populären Quartett und dem brillanten Solisten wurde nur zahlenmäßig ein Quintett, musikalisch kam es zu keinem in sich geschlossenen Ensemble. Mit Summit kamen dann all jene auf ihre Kosten, die Freude am Naturton der Instrumente und einer von Blues und Soul geprägten, zum Hardbop-Ideal tendierenden Spielpraxis haben. Dusko Goykovich, Bobby Jones, Horace Parian, Günter Lenz und Todd Canady haben sich zu einer Art All Stars zusammengefunden, die sich von einem Thema ausgehend in Soloimprovisationen entfalten und nicht nur das dazu notwendige Talent mitbringen, sondern auch ihr Instrument entsprechend beherrschen. Nach ihren musikalischen Vorstellungen sind sich die Fünf spürbar einig. Unebenheiten hie und da waren der augenblicklichen Form des einen oder anderen Solisten zuzuschreiben. Mit Dixieland ein Festival abzuschließen dürfte außergewöhnlich sein, doch erwies es sich in diesem Fall als glücklichste Lösung. Jedenfalls vermochte der Posaunist Turk Murphy mit seiner Frisco Band die Zuhörer trotz der späten Stunde so gut zu unterhalten, daß es zu keiner vielleicht befürchteten Massenabwanderung kam. Mit Vergnügen ließ man sich von der fröhlich beswingten Musik in Stimmung bringen, die die vier jungen Musiker mit den altbewährten Frisco-Bandlern Bob Helm, der in seiner ganzen Art an Pee Wee Russell denken ließ, und Turk Murphy, dessen kraftvolle Posaunenstimme nichts an Glanz verloren hat, um Mitternacht boten. So wurde man am Schluß der Jazztage mit versöhnlichem Old Dixieland ins nächtliche Alt Heidelberg entlassen. W. D.

Hans Harzheim fotografierte bei den Heidelberger Jazztagen:

PAUL BLEY, DUSKO GOYKOVICH,,
BOBBY JONES und TURK MURPHY



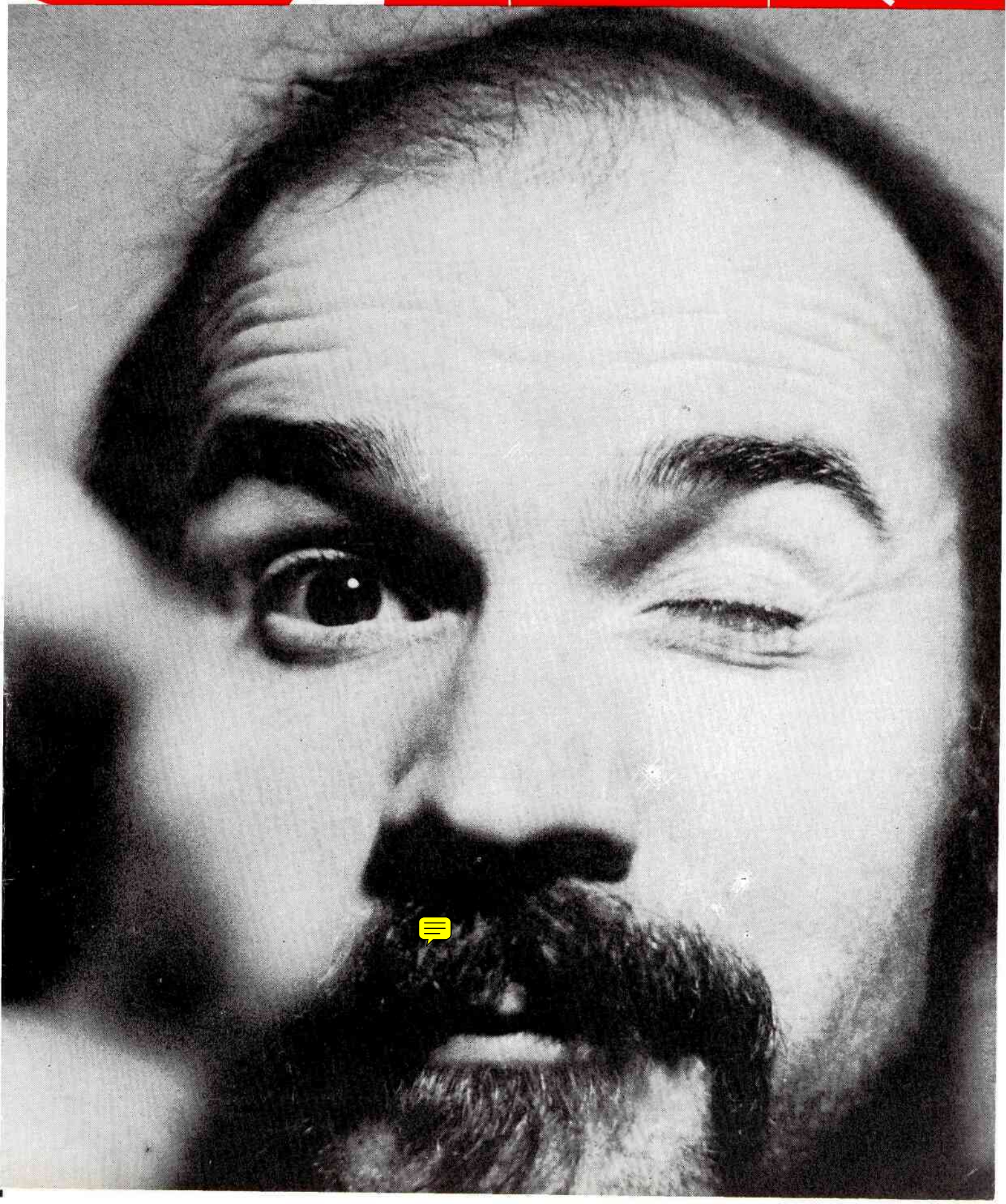
Nr. 9/XXII
September 1973
DM 2,50
sfr. 3,-
öS. 15,-

B 21320 E

LAZZ

PODIUM

September 1973
Nr. 09/1973



JAZZ NEWS

Eddie Condon t

Im Alter von 68 Jahren starb der für die Popularisierung des Jazz unermüdl-lich tätige Eddie Condon. Am 16. No- vember 1904 in Goodland, Indiana, ge- boren, lernte Condon in jungen Jahren autodidaktisch Ukulele und Banjo spie- len und wirkte bereits als Teenager in Chicago in Jazzbands mit. Bald schloß er sich eng mit anderen jungen, beson- ders talentierten Jazzmusikern wie Jimmy McPartland, Bud Freeman, Joe Sullivan oder Gene Krupa zusammen und wurde als sehr aktiver, organisa- torisch begabter Mitstreiter zu einer gewichtigen Figur eines Musikerkrei- ses, dessen Spielideal als „Chicago Stil“ in die Jazzgeschichte einging. Als Condon Ende der 20er Jahre nach New York übersiedelte, wurde er auch dort rasch Mittelpunkt einer Schar von Bo- hemiens, die im Jazz die Entsprechung ihrer freiheitlichen Lebenshaltung und die Erfüllung ihrer künstlerischen Am- bitionen sahen. Und wie zuvor in Chi- cago war Condon nun auch in New York der rührige Organisator von Jobs aller Art: er sorgte für Plattenaufnah- men, Rundfunkproduktionen, Clubgast- spiele, Konzertauftritte. So konnte er auch stets Gruppen zusammenstellen, in denen die bekanntesten und pro- filiertesten Musiker mitwirkten. Jahr- zehntelang konnte man solchen All Stars um Eddie Condon begegnen. Condon saß auch in den Bands von Red McKenzie, Miff Mole, Frank Te- schemacher, Bud Freeman, Red Nich- ols, Bunny Berigan, Muggsy Spanier, Sharkey Bonano, Wingy Manone u. a., spielte mit Louis Armstrong, Henry Red Allen, Hot Lips Page, Fats Waller, Put- ney Dandridge und Billy Banks, Als In- strumentalist hat er sich nie hervorge- tan, sondern sich stets als Banjospieler oder Gitarrist mit einem Platz in der Rhythmusgruppe begnügt. 1946 eröff- nete er im New Yorker Künstlerviertel Greenwich Village ein eigenes Jazz- lokal, das zu einem beliebten Treff- punkt der dem traditionellen Jazz ver- bundenen Musiker wurde. 1947 er- schien Eddie Condons Buch „We cal- led it music“, in dem durch viele amü- sante Erlebnisberichte auf höchst ver- gnügli- che Art in das trotz Prohibition recht promillereiche Dasein der Jazz- musiker hineingeleuchtet wird. Es er- schien 1960 auch bei uns in deutscher Übersetzung. Condon durfte aber auch nicht fehlen, als 1954 das erste New-



New Delta nennt sich ein Duo, das aus Leo Smith, Trompete, Sopransaxophon, Percussion, und Leonard Jones, Baß, Banjo, Zither, Gitarre, besteht. Das Duo, das sich auch als „Creative Music Unit“ bezeichnet, hält sich derzeit in Europa auf und kann über Michel Salou, 6 bis, Rue Ravignan, 75018 Paris, Frankreich, ge- bucht werden. New Delta ist eine Formation, die aus der Association For The Ad- vancement of Creative Musicians, der AACM, der Vereinigung der Chicagoer Free Jazz Musiker, hervorging.

port Jazz Festival veranstaltet wurde. Mitte der 60er Jahre erkrankte Condon schwer, erholte sich aber wieder völlig und kehrte mit der ihm eigenen Aktivi- tät auf die Jazzszene zurück, die er nun für immer verlassen hat. Er wird uns unvergessen bleiben, denn Condon hat enorm viel zur Verbreitung des Jazz beigetragen, hat eine lange Reihe ta- lenterter Musiker gefördert und viele musikalische Dokumente von bleiben- dem Wert hinterlassen.

Chet Bakers Comeback

Vor kurzem tauchte der schon fast legendäre Trompeter Chet Baker erst- mals wieder in der Öffentlichkeit auf. Mit dem Saxophonisten Phil Urso spielte er im New Yorker Half Note Club. Dizzy Gillespie war der Vermitt- ler dieses Engagements, nachdem er den talentierten Kollegen nachhaltig ermutigt hatte, sich doch wieder aktiv als Trompeter zu betätigen. Bei einer Schlägerei im Jahre 1970 an der ame- rikanischen Westküste hatte Baker fast alle Zähne verloren und sich daraufhin von der Musikszene zurückgezogen. Er lebte mit seiner Frau und seinen

drei Kindern von der Wallfahrtsunter- stützung in San Jose in Californien. Vor ca. vier Monaten begann er erst- mals wieder Trompete zu spielen, was ihm anfänglich durch sein künstliches Gebiß ziemliche Schwierigkeiten berei- tete. Bisher hat er noch immer nicht die von früher gewohnten Höhen er- reicht. Wie es heißt, soll sich Baker auch mit Erfolg einer Entwöhnungskur unterzogen haben. Jedenfalls spielt und singt er wieder mit Begeisterung und sieht recht optimistisch in die Zu- kunft.

Jazz, Folklore, Protest Wettbewerb ImHR

Ein Wettbewerb für junge Leute auf den Gebieten Jazz, Folklore, Chanson und Protestsong wird im Hörfunk des Hessischen Rundfunks mit der Sende- reihe „Junge Talente stellen sich vor“ eingerichtet. Als erster Preis winkt je- weils eine Musikproduktion, die dann in einer repräsentativen Unterhaltungs- sendung des HR ausgestrahlt wird. Außerdem erhält der erste Gewinner DM 750,-, der zweite DM 500,- und der dritte DM 250,-. Teilnahmeberech-

tigt sind Solisten bis zum Höchstalter von 26 Jahren sowie Gruppen, deren Mitglieder in der Mehrzahl höchstens 26 Jahre alt sind. Die Teilnehmer dürfen nicht mehr als eine kommerzielle Schallplatte auf dem Markt haben. Die von einer Jury nach eingesandten Tonbändern ausgewählten Wettbewerbsteilnehmer werden den Hörern innerhalb der neuen Sendereihe präsentiert, die mit Beginn des Winterprogramms (Mitte Oktober) an jedem vierten Samstag um 14.30 Uhr im 1. Hörfunkprogramm ausgestrahlt wird. Die Hörer können per Postkarte nach einem Zehnpunktesystem ihre Bewertung abgeben. Derjenige Hörer, der der jeweiligen Durchschnittsbewertung am nächsten kommt, wird zur Abschlußsendung als Gast ins Frankfurter Funkhaus eingeladen. Das Schlußergebnis resultiert zur Hälfte aus der Bewertung seitens der Hörer, und zur anderen Hälfte aus der einer Jury unter Vorsitz des HR-Musikredakteurs Ulrich Olshausen. Wer sich an diesem Wettbewerb beteiligen möchte, wird gebeten, bis zum 15. September eine Tonbandprobe seines Könnens auf den Gebieten Jazz, Folklore, Chanson oder Protestsong einzusenden an den Hessischen Rundfunk, Redaktion „Jugend-Journal“, 6 Frankfurt am Main, Bertramstraße 8.

Flute Summit auf den Donaueschinger Musiktagen 1973

Ein Gipfeltreffen der Jazz-Flötisten ist der diesjährige Jazz-Beitrag zu den Donaueschinger Musiktagen. Der Flute Summit wird am 20. Oktober in der Donaueschinger Stadthalle durchgeführt werden und einen Tag später, am 21. Oktober, im Rahmen eines Jugendkonzertes der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingers wiederholt werden. Zu diesem Treffen wurden James Moody, Sahib Shihab, Jeremy Steig und Chris Hinze verpflichtet. Die vier Flötisten werden in den verschiedensten Kombinationen — vom Quartett über das Trio und Duo zum unbegleiteten Solo — spielen. Der Flute Summit wird nach den gleichen Prinzipien produziert wie die anderen erfolgreichen „Summits“ Joachim Ernst Berendts — die Violinen- und Alto-Summits, die Piano- und Gitarren-Workshops. WEA-Atlantic wird den Flute Summit auf Platten herausbringen.

Ramsey Lewis, Stan Kenton, Ray Charles, Oscar Peterson und Count Basie in Europa

Das Concert Büro Lippmann und Bau in Frankfurt führt im September drei Tourneen mit Jazzgruppen durch. Unter dem Motto „Funky Serenity“ ga-

stiert das Lewis-Trio im September in folgenden deutschen Städten: 7. 9. Hamburg, Musikhalle; 8. 9. Düsseldorf, Schumannsaal; 9. 9. Berlin, Hochschule für Musik; 11. 9. München, Sheraton-Ballsaal; 12. 9. Frankfurt, Volksbildungsheim; 13. 9. Köln, Gürzenich. The Creative World of Stan Kenton & his Orchestra in Concert wird gastieren am: 17. 9. Kamen, Konzertaula; 18. 9. Köln; 19. 9. Hamburg, Musikhalle; 20. 9. Hannover, Stadthalle; 21. 9. Bremen, Glocke; 22. 9. Frankfurt, Jahrhunderthalle; 24. 9. Wien, Konzerthaus; 25. 9. München, Sheraton-Ballsaal; 26. 9. Wuppertal, Stadthalle. Norman Granz präsentiert ein gewichtiges Jazzpaket, das aus dem Oscar Peterson Trio mit Niels-Henning Ørsted-Pedersen und Joe Pass, dem Count Basie Orchester und Ray Charles und seinem Orchester sowie den Raelets besteht. Folgende Termine liegen fest: 25. 9. Stuttgart, Liederhalle, 19 u. 22 h; 27. 9. München, Circus Krone, 19 u. 21.45 h; 29. 9. Düsseldorf, Philipshalle; 30. 9. Berlin, Deutschlandhalle, 21. 10. Frankfurt, Jahrhunderthalle, 16 u. 19.30 h; 23. 10. Köln, Sporthalle.

Außerdem nimmt das Ray Charles Orchester mit den Raelets noch folgende Termine wahr: 19. 10. Saarbrücken, Saarlandhalle, 20. 10. Freiburg, Stadthalle, 22. 10. Münster, Halle Münsterland, 25. 10. Siegen, Halle Siegerland.

Jazz-Paket „Rhythm and Sounds“ auf Herbsttournee

Unter dem Titel „Rhythm and Sounds“ veranstaltet die MPS in Verbindung mit der BASF im Herbst eine Deutschlandtournee, die vom Concertbüro Lippmann+Rau, Frankfurt, durchgeführt wird, und in der die beliebtesten Stars des Jazz-Kataloges auf Volker Kriegel mit seiner Gruppe Spectrum, zu der Rainer Brüninghaus, Elektro-Piano, Eberhard Weber, Baß, und Joe Nay, Schlagzeug, gehören, Albert Mangelsdorff als Solo-Posaunist, der Geiger Sugar Cane Harris, der von Dewey Terry, Keyboards, Günter Lenz, Baß, und Todd Canady, Schlagzeug, begleitet wird, und die Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass. MPS äußert zu der geplanten Tournee: „Sie wird demonstrieren, was es auf sich hat mit der neuen Musik. Begleitet von einer Reihe gezielter Werbemaßnahmen soll dem Publikum bewiesen werden, daß es nicht weiter auf die sterile Beschwörung durch die Phonkünstler der vergangenen Jahre angewiesen ist, daß es sich nicht weiterhin im Jazz-Club unter Fanatikern frustrieren lassen muß. Etwas Neues, Besseres, Differenzierteres wird die Szene beleben.“ Elf Konzerte sind

geplant: 1. Oktober Stuttgart, Liederhalle, 2. 10. Kassel, Stadthalle, 3. 10. Hamburg, Musikhalle, 4. 10. Köln, Gürzenich, 5. 10. Hannover Aegi, 6. 10. Düsseldorf, Rheinhalle, 7.10. Dortmund, Kleine Westfalenhalle, 8. 10. Bremen, Glocke, 9. 10. Frankfurt, Jahrhunderthalle, 10. 10. Aschaffenburg, Stadttheater und 11. 10. München, Deutsches Museum.

Jazz Fiddlers, Papa Bue, New Orleans Joymakers kommen

Die Konzertdirektion Karsten Jahnke in Hamburg führt in nächster Zeit drei Tourneen mit Oldtime Jazzbands durch. Die **Jazz Fiddlers** aus Prag, die im klassischen Stil der 20er Jahre spielen, gastieren in folgenden Städten: 7. 9. Hildesheim, Haus der Jugend, 8. 9. Braunschweig, FBZ Bürgerpark, 9. 9. Hamburg, Jazz-Frühshoppen im Schauspielhaus und Neumünster, Hotel Stadt Rendsburg (18 Uhr), 11. 9. Bad Mergentheim, 12. 9. Kiel, Contraste-Music-Center, 13. 9. Hamburg-Harburg, Top Ten, 14. 9. Lüneburg, 15. bis 16. 9. Lübeck, Jazz Festival. **Papa Bue's Viking Jazzband** aus Kopenhagen nimmt folgende Termine wahr: 7.9. Neunkirchen-Vlyn, Aula der Julius Sturberg Schule, 8. 9. Dinslaken, Tribünenhaus der Trabrennbahn, 9. 9. Hamburg, Jazz-Frühshoppen im Schauspielhaus, 12. 9. Lübeck, Jazz Festival und 13. 9. Bersenbrück, Aula. Direkt aus New Orleans kommen die sogenannten New Orleans Joymakers nach Deutschland. Zu ihnen gehören: Percy Humphrey, Trompete, Jim Robinson, Posaune, Orange Kellin, Klarinette, „Father Al“ Lewis, Banjo, Lars Edegran, Piano, Chester Zardis, Baß, und Louis Barbarin, Schlagzeug. Sie stellen sich in folgenden Städten vor: 3. 10. Lübeck, Riverboat, 4.10. Hamburg, Malersaal, 5.10. Hannover, Jazzclub, 6.10. Kiel, Contraste-Music-Center, 7. 10. Frankfurt, Volksbildungsheim, 8.10. Erkelenz, Stadthalle, 10.10. Bad Mergentheim, 11. 10. Schwenningen, Tonhalle.

American Folk Blues Stars in Deutschland

ZIGGI Music in Koblenz teilt folgende Tourneen von amerikanischen Folk Blues Stars mit: John Jackson wird im September und Oktober in der BRD gastieren. Blind John Davis, der im April dieses Jahres eine äußerst erfolgreiche Tournee absolvierte, wird nochmals vom 19. Oktober bis zum 30. November in Europa sein. Zu dieser Tournee soll seine im April für die Hamburger Firma Happy Bird aufgenommene Platte vorliegen, die live-Mitschnitte aus dem Deutschen Schauspielhaus in

Hamburg enthält. Im Oktober produziert Ziggi Music zusammen mit Big Bear Birmingham das 1973 Chicago Blues Festival mit Homesick James, Snooky Pryor, Erwin Helfer, One-Arm John Wrencher, Hubert Sumlin, Johnny Mars und der Sunflower Boogie Band. Das Festival wird vom 16. Oktober bis 2. November über die Bühnen gehen. Und schließlich wird Ende November Eddie „Guitar“ Burns zu einer kleinen Deutschlandtournee erwartet.

Bestselling Jazz LPs sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins 1. Quincy Jones „You've Got It Bad Girl“, 2. Weather Report „Sweetnighter“, 3. Herbie Hancock Sextant, 4. Donald Byrd „Black Byrd“, 5. Crusaders „Second Crusade“, 6. Les McCann „Live At Montreux“, 7. Hubert Laws „Carnegie Hall“, 8. Herbie Mann „Hold On, I'm Coming“, 9. Maynard Ferguson „M. F. Horn II“ und 10. Milt Jackson „Sunflower“.

Die GFN, Gesellschaft zur Förderung des New Orleans Jazz e. V. in Offenbach am Main, kündigt für die nächste Zeit folgende Jazz-Ereignisse an: am 1. 9. um 15.00 Uhr ein Jazzfest unter dem Motto „Jazz in einer alten Stadt“ auf dem Frankfurter Schloßplatz, am 8. 9. um 15.00 Uhr „Jazz in einer Sommernacht“ auf dem Isenburger Schloßplatz. Beide Veranstaltungen kosten keinen Eintritt, es spielen außer verschiedenen Jazzbands und Jam Session Gruppen die Hot Swingers, die Sidewalk Jazzband, die Red Hot Hotentots und die Riverside Stompers. Die Kontaktadresse der GFN ist: 605 Offenbach am Main, Austraße 43, Telefon 82211.

Die Aufnahmeprüfungen für das Wintersemester 1973/74 der Abteilung Jazz der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz finden vom 26.—28. September statt. Anmeldungen sind zu richten an die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, z. Hd. Herrn Dr. Dieter Glawischnig, Leonhardstr. 15, A-8010 Graz, Österreich, Telefon 32053 oder 32054.

Eine **John Coltrane Biographie** will der Amerikaner J. C. Thomas schreiben. Alle Jazzfreunde, die besonders gelungene Fotos oder persönliche Erlebnisse mit diesem 1967 verstorbenen Saxophon-Giant hatten, bittet er um Mitarbeit. Seine Anschrift ist: J.C. Thomas, 122 W. 81st., New York, N. Y. 10024, USA.

CODA, die kanadische Jazz-Zeitschrift, feierte im August ihr 15jähriges Bestehen mit einer Ausgabe, die Louis Armstrong gewidmet ist. Der Herausgeber von Coda, John Norris, schrieb im Vorwort: „Louis Armstrong symbolisiert die Freude der Jazz-Musik“. Neben seltenen Fotos und interessanten



DOLLAR BRAND

Artikeln über alle Perioden von Louis Armstrongs Laufbahn enthält die Jubiläumsnummer auch eine Diskografie von Armstrong-Aufnahmen, die privat bei Filmen, Konzerten und Rundfunksendungen mitgeschnitten wurden. Das Sonderheft von CODA ist zum Preis von 1 Dollar zu beziehen von Coda Publications, Box 87, Station J, Toronto 6, Ontario, Kanada.

Black and White, die französische RCA-Victor-Serie mit Wiederveröffentlichungen aus der Jazz-Geschichte, die inzwischen ungefähr 100 Alben umfaßt, wird von der Teldec Hamburg importiert und in Deutschland vertrieben. Die historischen Reissues erreichen Rekordverkaufszahlen: Der Produzent der Plattenserie, der Franzose Jean-Paul Guiter, teilte mit, allein von Ellington- oder Jelly-Roll Morton-Alben jeweils mehr als 5000 Exemplare abgesetzt zu haben.

Free Music 73 nannte sich ein Festival, das vom 14. bis 18. August auf dem Melkmarkt in Antwerpen von der Werkgroep Improvisierende Musikanten veranstaltet wurde. Mitwirkende waren u. a. das Nicole van den Plas Quintett, die Kees Hazevoet Gruppe, das Leo Keuten Duo, die Hans Dulfer Gruppe, das Willem Breuker Septett, das Cel Overberghe-Fred van Hove Duo, das Kris Wanders Quintett, der Gitarrensolist Hans Reichel sowie das Brötzmann-Kowald-Lovens Trio.

Band Clinic I ist der Titel des Heftes 6 der „reihe jazz“, die von der Universal Edition in Wien herausgegeben wird. Für die „Band Clinic I“ haben Pavel Blatny, Otto Karl Mathe, Manfred Schoof und Joe Viera Stücke für verschiedene Besetzungen in verschiedenen Schwierigkeitsgraden geschrieben.

ben. Das Heft ist zum Preis von DM 7,50 von Joe Viera, 8 München 40, Klementinenstraße 17, oder im Fachhandel zu beziehen.

Jazz in der CSSR — heute war das Thema eines Vertrages, den Dr. Lubomir Doruzka aus Prag am Institut für Jazzforschung an der Grazer Musikhochschule hielt.

Jazz-Tourneen mit Dollar Brand, der Karl Berger Company, dem Tomasz Stanko Quintett, der Eje Thelin Group, der Gunter Hampel Galaxie Dream Band und der Zbigniew Namyslowski Gruppe führt die Concert-Management-Promotion Beat Burri, CH-9000 St. Gallen, Vonwilstr. 51, Tel. 275835, in der kommenden Saison durch. Der südafrikanische Pianist Dollar Brand kann als Solist oder mit seinem African Space Programm gebucht werden, zu dem Enrico Rava und Tomasz Stanko, Trompete, Morris Goldberg, Carlos Ward, Richie Grando und Harold Jafta, Saxophone, Kiane Zawadi, Posaune, Johnny Dyani und Jimmy Woode, Baß, und Chuck White, Schlagzeug, gehören. Der polnische Altsaxophonist und Flötist Zbigniew Namyslowski spielt anstelle von Michal Ur-



ZBIGNIEW NAMYSLOWSKI

baniak, der am Berklee College of Music in Boston ein Studium beginnt, im Trio mit dessen Partnern Wojtek Karolak, Orgel, und Czeslaw Bartkowski, Schlagzeug. Die Gruppe steht für Club- und Konzertgastspiele im Herbst zur Verfügung.

New York Jazz Repertory Company nennt sich eine Vereinigung von 45 Musikern, die alte und neue Jazzkompositionen und Arrangements spielen. Finanziert wird die Company vom New York State Council on the Arts, der Carnegie Hall Corporation und dem

Newport Jazz Festival. Anfang 1974 soll die Company erstmals Konzerte in der Carnegie Hall in New York geben. Zu musikalischen Leitern der Company wurden Gil Evans, Sy Oliver, Stanley Cowell und Billy Taylor gewählt.

Das **Art Ensemble of Chicago**, **James Moody**, **Mal Waldron**, **Young-Holt Unlimited** und **Sonny Stitt** gehören zu den Solisten und Ensembles, die für die neue Plattenfirma **Paula Records** in **Shreveport, Louisiana**, Aufnahmen gemacht haben. **Stan Lewis**, der Präsident der Firma, plant eine gesamte Jazz-LP-Serie aufzuziehen.

Chris Barber kann in diesem Jahr sein 25jähriges Jubiläum als Bandleader feiern. Aus diesem Anlaß stellte der Posaunist Aufnahmen für eine vier Platten umfassende Kasette zusammen, die im Herbst bei **Intercord** erscheinen wird. Es werden alle großen Erfolge des Posaunisten enthalten sein. Dazu kommentierte Barber: „Die Menschen brauchen immer wieder etwas Fröhlich-Unbeschwertes. Nach der andauernden Behämmerung mit heavy Rock sind wir Dixielander wieder an der Reihe!“

Allen Blairman hat im Juni eine Gruppe aufgestellt, in der neben dem amerikanischen Schlagzeuger noch **Gunter Zankel** Elektro-Piano und **Arnold Berta** Gitarre spielen. Das Trio sucht jetzt Spielmöglichkeiten in Jazz Clubs und bei Konzerten. Die Kontaktadresse ist **Allen Blairman**, 7501 Frauenalb, Herrenalberstraße 3.

Barney Bigard ist der Star des Konzertes, das am 8. September im **Wilshire Ebell Theatre** in **Los Angeles** unter dem Titel „**A Night In New Orleans**“ stattfindet. Neben Bigard treten **Louis Nelson** mit der **Living Legend Jazz Band** auf, zu der **Alton Purnell**, **Ed Garland**, **Jo Darenbourg** und **Andrew Blakeney** gehören. Der **New Orleanser Posaunist Nelson** stellt seinen Auftritt unter das Motto „**A Jazz Tribute To The Late Kid Ory!**“. Außerdem wurden der englische Schlagzeuger **Barry „Kid“ Martyn** mit der **Eagle Brass Band** of **New Orleans/Los Angeles** und der **Blues und Boogie Pianist Lloyd Glenn** verpflichtet. Als Attraktion wird noch der Posaunist **Trummy Young** mitwirken. Veranstalter dieses Konzertes ist **Crescent Jazz Productions**, P. O. Box 60244, **Los Angeles, Calif. 90054, USA**, eine Vereinigung zur Förderung des Oldtime Jazz, die auch Platten herausgeben wird.

Paul Bley gehört neben **Archie Shepp**, **Michael Smith**, **Steve Lacy**, **Rafael Garrett** und **Suzaan Fasteau** zu den amerikanischen Stars, die sich im Herbst in Deutschland aufhalten. Gemanagt werden sie unter anderem von

den **Han Kuiper Enterprises**, **De Boelelaan 435, Amsterdam, Tel. 429396**. Für das nächste Jahr bietet Kuiper an: Das **Barry Miles Trio** für **Februar, März, April**, wiederum **Paul Bley** für **März, April, Mai**, **Annette Peacock** mit einem Trio für **März, April, Mai**, die **Michael Smith Combination** für **Januar bis Mai**, das **Steve Lacy Quartett** für **Februar bis Mai**, das **Ahmad Jamal Trio** für **März und Juni**, **Sound Circus** — ein Duo mit **Rafael Garrett** und **Suzaan Fasteau** — für **Januar bis April**, das **Marion Brown Duo** für **Juni bis September** und das **Archie Shepp Quartett** für **Juni bis September**.

Billy Cobham, Mitglied des **Mahavishnu Orchestras**, wurde jetzt als Einzelkünstler von **Atlantic Records** unter Vertrag genommen. Der Schlagzeuger wird demnächst mit verschiedenen Kollegen eine Platte aufnehmen.

Larry Coryell hat auf seiner neuen Platte zwei Kompositionen von **Wolfgang Dauner** aufgenommen: „**Yin**“ und „**Tuning spread**“. Beide Stücke spielte Coryell während seines **Deutschlandgastspiels** mit **Dauners Et Cetera**, zu jener Zeit, da auch die **Et Cetera-Platte „Knirsch“** entstand, die diese beiden Dauner Kompositionen enthält.

Champion Jack Dupree gastiert im September im nordwestdeutschen Raum und wird Ende **Oktober/Anfang November** ebenfalls einige Gastspiele in der BRD geben. Im **Januar 1974** wird **Champion Jack** bei einer „**Piano Battle**“ mitwirken, an der noch **Erroll Dixon**, **Willie Mabon** oder **Eddie Boyd** und als **Rhythmusgruppe Mickey Baker**, **Jacky Sampson** und **Wallace Bishop** teilnehmen sollen.

Joe Farrell, ehemaliges Mitglied der **Elvin Jones Gruppe** und von **Chick Corea**s „**Return to Forever**“, hat kürzlich sein neues Quartett im „**Boomer's**“ im **New Yorker Greenwich Village** vorgestellt. Mit dem **Saxophonisten** und **Flötisten** traten noch der **Gitarrist Joe Beck**, der **Bassist Herb Bushler** und der **Schlagzeuger Chip Oyles** auf.

Dizzy Gillespie spielte während seines Aufenthaltes im **Londoner Ronnie Scott Club** auch bei einem **Benefizkonzert**, dessen **Reinerlös** den **Hinterbliebenen von Tubby Hayes** zugute kam. Neben Gillespie traten u. a. **Harry Beckett**, **Ronnie Scott**, **Mike Carr** und **Jeff Clyne** auf. **Dizzy Gillespie** war auch der **Fürsprecher** der **Jazzmusiker**, die am **4. Juli** bei den **Feierlichkeiten** anlässlich der **Umbenennung** der **Singer Bowl** in „**Louis Armstrong Memorial Stadium**“ mitwirkten. In **Queens, Long Island**, hatten sich mehr als **9000 Jazzfreunde** versammelt, um die **ca. 100 Musiker** zu hören, die dort spielten und sangen, unter ihnen **Ella Fitz-**

gerald, **Roy Eldridge**, **Gene Krupa**, **Clark Terry**, **Max Kaminsky**, **Wild Bill Davison**, **Howard McGhee**, **Freddie Hubbard**, **Vic Dickenson**, **Earl Hines**, **Arvell Shaw**, **Helen Humes** und **Jo Jones**.

Dieter Glawischnig, Leiter der **Abteilung Jazz** der **Grazer Musikhochschule**, war **Gastsolist** in einer **Fernseh-Live-Produktion** mit dem **Rock-Jazz-Ensemble** des **Belgrader Rundfunks**. **Glawischnig** spielte hierbei nicht nur **Ventilposaune**, sondern hatte auch eine **Auftragskomposition** unter dem Titel „**Ostinato**“ beigesteuert. Das Ensemble wird von **Milivoj Markovic**, einem ehemaligen Absolventen der **Grazer Musikhochschule**, geleitet.

Globe Unity wird am **21. September** auf dem **Jazz Festival** in **Zürich** spielen. Zuvor wird das aus den führenden deutschen **Avantgardemusikern** bestehende **Orchester** am **13. 9.** in **München** gastieren.

Benny Goodman wird mit seinem **Orchester** Ende **November** bis **Anfang Dezember** für **drei Wochen** auf **Europatournee** gehen.

Gunter Hampel and his **Galaxie Dream Band** wird in der **Besetzung Hampel**, **Vibraphon**, **Piano**, **Flöte**, **Klarinette**, **Mark Whitecage**, **Saxophon**, **Klarinette**, **Flöte**, **Allan Praskin**, **Saxophon**, **Klarinette**, **Flöte**, **David Eyges**, **Cello**, **Jack Gregg**, **Baß**, und **Thomas Keyserling**, **Flöte**, im **September** in folgenden **Städten** gastieren: **8. 9. Wilhelmshaven**, **Blue Note**; **10. 9. Hannover**, **Jazzclub**; **13.-16. 9. Berlin**, **Quartier Latin**; **20. 9. Köln**, **Club Galerie Paff-Art**; **21. 9. Opladen**; **28. 9. Linz**. Im **Oktober** kommen zur **Galaxie Dream Band** noch **Perry Robinson**, **Klarinette**, und **Jeanne Lee**, **Gesang**, dazu. Mit dieser **Besetzung** nimmt **Hampel** folgende **Gastspieltermine** wahr: **3.—14. 10. Graz**, **Festspiele Steirischer Herbst**; **17. 10. Zürich**, **Hinterer Sternen**; **20. 10. Jazzclub Heilbronn**; **21. 10. Münster**, **Museum**; **23. 10. Frankfurt**, **Sinkkasten**; **24. 10. Mannheim**, **Genesis**; **25.-26. 10. Göttingen**, **Junges Theater**; **28. 10. Gelsenkirchen-Buer**, **Jazzclub**; **29. 10. Göttingen**, **Junges Theater**; **30. 10. Kassel**, **Hermann-Schafft-Haus**. **Hampel**, der auf seiner eigenen **Plattenmarke 'birth records'** gerade ein **neues Album** unter dem Titel „**Familie**“ vorlegte, ist zu buchen über seine **Anschrift**: **34 Göttingen**, **Phillip-Reis-Str. 10**, **Tel. 31871**.

Peter Kowald trat zusammen mit **Alexander von Schlippenbach**, **Peter Brötzmann** und **Paul Lovens** im **August** bei einem **Antifestival** in **Antwerpen** auf, das **belgische Free Jazz Musiker** organisierten. Danach reiste die **Gruppe** nach **London**. **Kowald**, der die **Incus Platten** der **neuen, freien englischen Musiker** vertritt, ist **umgezogen**.

Seine neue Anschrift ist 56 Wuppertal, Friedrich-Ebert-Str. 13, Tel. 313434.

Herbie Mann hofft, daß seine neue Platte „Turtle bay“ in die Hitparade unter den Pop-Platten kommt. Der Flötist sagte dazu: „Wir werden unsere Musik nicht mehr wie ein Stiefkind behandeln. Die neue Platte hat elf Songs und nicht mehr wie früher nur vier. Ich habe meine Konzeption nicht geändert, aber habe die Stücke, die sonst 15 Minuten lange musikalische Trips waren, in denen sich jeder solistisch ausspielte, auf vier Minuten konzentriert.“

Passport, Klaus Doldingers progressive Jazz-Rock-Gruppe, hat nun auch im Ausland Erfolg. Die amerikanische Firma Warner Brothers wirbt in ganzseitigen Anzeigen für die deutsche Formation. Auch in England, Frankreich, Australien, Japan und Neuseeland werden Platten von Passport angeboten. Nach einem Gastspiel im Londoner Ronnie Scott Club Anfang August nahm Passport einige Fernsehtermine wahr und reiste nach Japan. Im November tritt die Formation in Mexiko als offizieller Gast der Deutschen Industrie-Ausstellung auf. Danach gastiert die Band im Whisky a Go Go in Los Angeles.

John Pearse, Ragtime-, Blues- und Folk-Gitarrist aus London, wird im September wieder eine kurze Tournee nach Süddeutschland und in die Schweiz unternehmen. Folgende Termine liegen bereits fest: 14. 9. Wiesbaden, Jugendzentrum Pub, 15. 9. Langen/Hessen, Club Voltaire, 19. 9. Würzburg, Omnibus, 21. 9. Heilbronn, Deutschhof Jugendkeller, 22.9. Schwäbisch-Hall, Hospitalkirche, 26. 9. Weinfelden/Schweiz, Kellertheater, 27. 9. Zug/Schweiz, Aula der Schule, 30. 9. Bern, Zähringer-Theater. Anfang Oktober wird Pearse in Berlin gastieren. Sein zwölfteiliger Gitarrenlehrgang wird zu Beginn des nächsten Jahres im 3. Programm des Fernsehens ausgestrahlt. Pearse wird von Andreas Roßmann, 75 Karlsruhe 51, Hänselweg 3, Telefon 36366, gemanagt.

Hans Reichel wird im Herbst ein Quartett aufstellen, das aus Evan Parker, Saxophon, Paul Lytton und Paul Lovens, Schlagzeug, besteht. Der Wuppertaler Gitarrist hat unter dem Titel „Wichlinghauser Blues“ eine Platte produziert, die jetzt vorliegt. Hans Reichel ist zu buchen über 56 Wuppertal 2, Collenbuschstr. 20 a, Telefon 6651 56.

Mike Reinhardt, ein 16jähriger Gitarrist, der aus der Sinte der Zigeuner-Musiker Reinhardt stammt, hat jetzt eine weitere Gruppe mit Musik deutscher Zigeuner neben den Bands von

Schnuckenack Reinhardt und Häns'che Weiss aufgestellt. Mike spielte bereits als elfjähriger in der Swing-Combo von Schnuckenack, der damals auch Mikes Vater Daweli angehörte. Zur Mike Reinhardt Gruppe gehören neben dem Solo-Gitarristen Daweli Reinhardt noch der Geiger Wedeli Köhler, der im Stil eines Stephane Grappelli oder Svend Asmussen spielt, Sascha Reinhardt und Bawi Dischi, Rhythmus-Gitarre, und Bawo Reinhardt, Elektro-Baß. Im September wird die Gruppe ihre erste Platte aufnehmen. Das Management übernahm ZIGGI Music, Siegfried A. Christmann, 54 Koblenz, Hohenzollernstraße 103, Telefon 361 23.

Ken Rhodes, in Augsburg lebender amerikanischer Jazz-Pianist und Arrangeur, hat ein eigenes Trio aufgestellt, mit dem er vor allem in amerikanischen Armee-Clubs auftritt. Rhodes, der an den Städtischen Bühnen in Augsburg arbeitet, wird von der Musikproduktion Heinz Ulm, 8081 Althegnenberg, Sudestenstr. 5, vertreten, die auch die erste Platte von Rhodes, eine Single mit dem Titel „Song for Strayhorn“ und „Das verlassene Mägdelein“ veröffentlicht hat.

Sonny Rollins, dessen neue Platte „Next Album“ auf Milestone einiges Aufsehen erregte, war im Juli wieder im Plattenstudio.

Dieter Schert ist aus der Frankfurter Gruppe Interaction ausgestiegen und hat mit dem türkischen Perkussionisten Bulent Ates ein Trio aufgestellt. Der in Wiesbaden lebende Altsaxophonist gehört auch zur Free Form Experience, einer Gruppe mit Bob Degen, Klavier, Gerhard Bitter, Baß, und Ralf Hübner, Schlagzeug. Interaction hat vor einiger Zeit eine weitere Langspielplatte produziert, die die Musiker wieder auf eigenem Label herausgebracht haben.

Irene Schweizer, die der ‚Vereinigung Modern Jazz Zürich‘ angehört, wurde von den Veranstaltern des Internationalen Jazz Festivals in Zürich beauftragt, anlässlich des fünfjährigen Bestehens der Musikervereinigung einen Konzertabend zu bestreiten. Sie hat dafür drei junge schweizer Formationen ausgewählt: das Züricher Quartett ‚Formation‘, die Luzerner Gruppe ‚OM‘ und die Berner Gruppe ‚Zue‘. Dazu kommt ihr neues Quartett mit dem Tenorsaxophonisten Rüdiger Carl, dem Bassisten Arjen Gorter und dem Schlagzeuger Makaya Ntshoko. Den Abschluß und Höhepunkt dieses „Modern Jazz Zürich“-Abends, der am 12. September durchgeführt wird, bildet das Globe Unity Orchestra. Eine weitere Jubiläumsveranstaltung von Modern Jazz Zürich findet vom 25. bis 29. September im Kunsthaus in Zürich

anlässlich der Aufführung „Ballett und Jazz“ statt. Die Veranstaltung steht unter der Leitung von Remo Rau und kombiniert das Creative Dance Theatre, Kopenhagen-USA, mit einem Jazz Quintett, das aus Charlie Mariano, Radu Malfatti, Irene Schweizer, Harry Miller und Makaya Ntshoko besteht.

Ladislav Simon leitet die Big Band des Nationaltheaters in Prag, die sich mit ihren eigenwilligen Jazzbeiträgen nicht zuletzt bei den Festivals in Olmütz, Prerov und Mlada Boleslav einen guten Namen gemacht. Als Solisten treten Jiri Stivin, Altsaxophon und Flöte, Svatopluk Kosvanec, Posaune, Radek Poboril, Trompete, und Vladimir Zizka, Schlagzeug, auf. Mit diesem Orchester verfügt die tschechoslowakische Jazz-Szene jetzt neben der Gustav Brom Big Band und dem Jazz Orchester des Tschechoslowakischen Rundfunks unter der Leitung von Kamil Hala über drei beachtliche Jazz Big Bands.

Erwin Somer Group, eine holländische Rock-Jazz-Band, kann man im September und Oktober in folgenden deutschen Städten hören: 7. 9. Frankfurt, Sinkkasten, 8. 9. Würzburg, Omnibus, 21.-23. 9. Berlin, Jazzgalerie, 5. bis 6. 10. Bielefeld, Bunker Ulmenwall und 18. 10. Aachen, Malteserkeller. Die Solisten der Band sind Erwin Somer, Vibraphon, und Rudy van Dijk, Tenorsaxophon. In Deutschland wird die Gruppe gemanagt vom Concert Büro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstr. 16, Telefon 41 8526.

Trevor Watts hat in London ein Quartett zusammengestellt, zu dem der amerikanische Trompeter Bobby Bradford, der der Partner Ornette Colemans war bevor Don Cherry zu ihm stieß, und John Stevens, Schlagzeug, gehören. Die Musik für die Gruppe wurde von Bobby Bradford ausgearbeitet und ähnelt - nach den Worten von Watts - in etwa der Musik Ornette Colemans. Die Formation würde gerne in nächster Zeit in Deutschland gastieren. Ihre Kontaktanschrift ist Trevor Watts, 19 Carston Chose, LEE, London SE 12, England.

Michal Urbaniak hat mit der Constellation eine Platte für CBS aufgenommen, die demnächst erscheinen soll. Im August nahm Urbaniak mit Wojtek Karolak, Urszula Dudziak und dem Radio Jazzorchester in Genf eine Suite auf. Im September noch will Urbaniak mit seiner Frau Urszula Dudziak in die USA reisen, wo er ein Studium am Berklee College of Music in Boston aufnehmen wird. Die Constellation wird aber weiterhin bestehen und Urbaniak wird mit ihr gegebenenfalls auf USA-Tournee gehen und auch Gastspiele in Europa wahrnehmen.

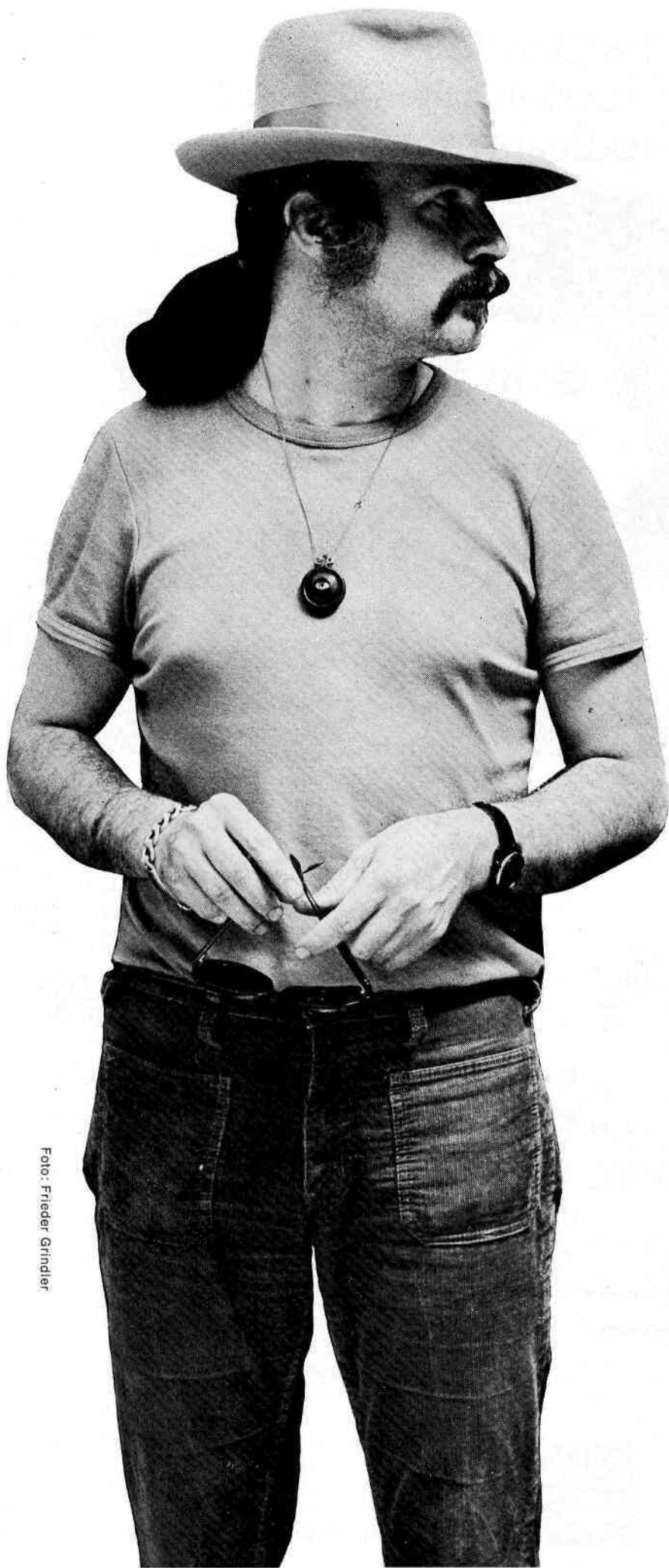


Foto: Frieder Grindler

**Weitgespanntes
musikalisches
Schaffen:**

WOLFGANG DAUNER

Die Stuttgarter Jazzfreunde lernten Wolfgang Dauner Ende der 50er Jahre in den Clubs als swingenden Jazz-Pianisten kennen, erlebten in den 60er Jahren seine Entwicklung zum modernen, ideenreichen Solisten und konnten ihn schließlich als profilierten Avantgarde-Musiker von internationalem Rang feiern. Heute weiß man, daß der jetzt 37jährige Stuttgarter Musiker seine schöpferische Tätigkeit nicht nur auf dem Gebiet des Jazz entfaltet, sondern daß es gerade seine Vielseitigkeit ist, die sein Profil auf dem Musikgebiet markiert. Um ihm gerecht zu werden, muß man Dauner als Komponisten von Film-, Hörspiel- und Kirchenmusik, als Initiator von eigenwilligem Musiktheater und lehrreichen Vorschulprogrammen, als Bandleader und nicht zuletzt als einen der wenigen Meister des Synthesizers kennen.

Hauptmerkmal und Triebfeder für die künstlerische Laufbahn Dauners ist seine beständige Suche nach Neuem. Wesentlich sind hierfür die unendlich variablen Klänge, die er durch die verschiedensten Instrumente, technischen Geräte und elektronischen Möglichkeiten zu schaffen weiß. Sein unerschöpflicher Einfallsreichtum, gepaart mit Sinn für Humor gibt ihm wieder Auftrieb zu neuen, oft mit amüsanten Gags versehenen, überraschenden Gestaltungen, wobei es für Dauner kennzeichnend ist, daß er jeder Idee, die er für sein weiteres Schaffen als wichtig erkennt, mit unendlicher Ausdauer folgt und nicht ruht, bis er sie bis ins kleinste Detail

realisiert hat. Doch bei aller Konzentration auf eine bestimmte Aufgabe vernachlässigt Dauner keineswegs weitere Möglichkeiten musikalischer Aktivitäten, und wenn er gegen Ende der 60er Jahre etwa stark mit dem Musiktheater oder in jüngster Zeit mit der Technik des Synthesizers beschäftigt war, so hat er sich außerdem stets auch mit einer konventionelleren Musik vorgestellt, in die er freilich die Resultate seines Forschens nach Möglichkeit mit einfließen ließ.

Daß er sich nach wie vor in einem solch weiten Raum bewegt, zeigen immer wieder die Produktionen, die Dauner als musikalischer Leiter der seit November 1969 bestehenden Radio Jazz Group Stuttgart macht, von der leider bis heute noch keine einzige Aufnahme auf Platte vorliegt. Die Eigenart der Gruppe, in ständig wechselnder Besetzung zu musizieren, ermöglicht es Dauner, ganz verschiedenartige Musiker heranzuziehen. Sie entsprechen ihm zwar in ihrer Flexibilität, in ihrem Improvisationstalent, haben aber doch ihr persönliches Profil, auf das er mit feinem Gefühl einzugehen weiß. Insofern offenbart sich in der Musik der Radio Jazz Group Stuttgart diese bemerkenswerte Vielseitigkeit Dauners, der in den jetzt fast vier Jahren seit Gründung der Radio Jazz Group eine große Zahl von Solisten dazu eingeladen hat, die im europäischen Jazzgeschehen eine Rolle spielen. Ins Studio nach Stuttgart kamen u. a. Manfred Schoof, Runo Erichsson, Malcolm Griffiths, Peter Herbolzheimer, Albert Mangelsdorff, Peter Brötzmann, Gerd Dudek, Hans Koller, Frank St. Peter, Simeon Shterev, Michal Urbaniak, Karl Berger, Chick Corea, Joe Haider, Albert Mair, Alexander von Schlippenbach, Attila Zoller, Siggi Busch, Isla Eckinger, Peter Kowald, Günter Lenz, Barre Phillips, Adelhard Roidinger, Peter Warren, Allen Blairman, Kurt Bong, Pierre Favre, Heinrich Hock, Tony Inzalaco, Stu Martin, Makayo Ntshoko und Cees See. Trompeter Ack van Rooyen und Saxophonist Joki Freund sind neben Dauner als ständige Mitglieder dieser Radio Jazz Group den Gastsolisten adäquate Partner. Eberhard Weber war lange Bassist der Gruppe, Rolf Ericson, Bob Burgess, Don Beightol und Jörg Gebhardt kommen oft aus dem Erwin Lehn Orchester dazu, Fred Braceful ist immer wieder als Schlagzeuger und Perkussionist dabei. Und entsprechend dem Musizierideal seiner Gäste macht Dauner mehr konventionelle oder - und daran ist er vor allem interessiert - neutönerische, musikalische Neuland anpeilende Produktionen.

Synthesizer — enthüllte Geheimnisse

Da ist der Synthesizer mit den vielen Geheimnissen, die es noch immer zu lüften gilt, besonders verlockend. Den langgehegten Wunsch, ihn zueigen zu haben, hat sich Dauner seit geraumer Zeit erfüllt, und das Gerät — oder Instrument, wenn man so will — nimmt einen respektablen Platz im Arbeitszimmer seiner Stuttgarter Wohnung ein. Nachdem er sich nun schon einige Jahre lang intensiv mit dem Synthesizer beschäftigt hat, kann man Dauner heute zu jenen Musikern zählen, denen es gelungen ist, die Musik damit wirklich zu bereichern, ihr neue Impulse zu geben. Was für ihn der Synthesizer bedeutet, sagt Wolfgang Dauner mit folgenden Worten: „Man kann damit theoretisch jedes Geräusch, jedes Schallereignis hervorbringen. Aber je komplexer ein Geräusch sein soll, desto schwieriger ist es, es synthetisch zu erzeugen. Nehmen wir als Beispiel 40 Geigen, die alle eine bestimmte Bewegung auf drei Tönen machen. Diesen Klang nebst all den Nebengeräuschen, die durch den Strich usw. entstehen, nachzumachen, also synthetisch herzustellen, das ist unheimlich kompliziert. Dafür ist aber der Synthesizer eigentlich auch nicht gedacht. Er soll ja keine Instrumente ersetzen, er hat in sich ganz andere Möglichkeiten, die ein Instrument überhaupt nicht hat. Das gilt es auszunützen: all die elektronischen Klänge, die viel differenzierter sind als die, die man sonst mit einem Instrument hervorbringt. Ich finde eine Mischung aus normalen und elektronischen Instrumenten am idealsten. Es ermüdet genauso, wenn man dauernd Synthesizerklänge spielt, wie wenn man etwa ständig Trompete bläst. Der Synthesizer, vor allem der Große, wie etwa mein EMS Synthi 100, ist ein universelles Instrument. Er dient nicht nur dazu, Klänge zu erzeugen, man kann ihn genausogut als Bearbeitungseinheit anwenden. Man kann Musik, die man im Studio gemacht hat, elektronisch bearbeiten, also mischen, noch etwas dazuspielen. Man kann auch Klänge damit verändern. Ich benütze den Synthesizer heute als selbständiges Instrument, aber auch als Mischeinheit, als Studio.“

Mit schwäbischer Gründlichkeit hat Wolfgang Dauner den Synthesizer bis in alle Einzelheiten durchforscht. Und alles, was er an Klängen und Geräuschen entdeckte, durch verschiedene Schaltungen erzeugen konnte, hielt er karteimäßig mit den notwendigen technischen Daten fest. Auf Anhieb zaubert Wolfgang Dauner Klänge wie Mövengeschrei, Brandung oder Sirenen aus dem Gerät hervor. Nach und nach

lernte er es so zu beherrschen, daß er nun eine gute Übersicht über all seine Einsatzmöglichkeiten gewonnen hat. Die logische Folgerung ist, daß sich immer mehr Produzenten an ihn wenden, wenn es um besondere Klänge für die verschiedensten Schaffensgebiete geht. So setzt er heute den Synthesizer für Akzente bei Hör- und Fernsehspielen ein, für die sich damit weit mehr Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen. Hatte er sich in dieser Richtung zunächst auf den rein musikalischen Beitrag beschränkt, konnte er sich nun dank des Synthesizers tatsächlich in das Gesamtgeschehen mit einschalten. Auch kamen ihm da seine Erfahrungen mit dem von ihm immer wieder aufgegriffenen Musiktheater zugute.

Hörspiel: Mehr erleben

Bei dem Hörspiel „Mehr erleben“, das er zusammen mit Wolfgang Kiewus, Manfred Esser und seinem langjährigen Schlagzeuger Fred Braceful für den Hessischen Rundfunk in Wilhelmsbad produzierte, hat Dauner von den Möglichkeiten des Synthesizers regen Gebrauch gemacht. Dem Titel „Mehr erleben“ entsprechend sollte aufgezeigt werden, welche Rolle die Elektronik im heutigen Leben der Menschen spielt. Völlig neuartig aber war daß das Hörspiel mit allen Mischungen während der Aufführung ganz spontan entstand. Wolfgang Dauner sagt dazu: „Wir gingen von der Überlegung aus, als Autoren die Realisierung des Hörspiels besser in der Hand zu haben, wenn da nicht noch Regisseure, Techniker usw. dazwischengeschaltet sind. Wir machten also die Mischung, die technischen Aufnahmen, die elektronische Gestaltung, den Text selber, fertigten Bänder vor und spielten dann noch live dazu. Die Improvisation und der Zufall hatten somit einen ziemlich großen Spielraum. Doch kamen dann manchmal damit so viele Zufälligkeiten zusammen, daß der Hörer nicht alles mitbekommen hatte, geschweige denn verstand. Wenn wir so etwas noch einmal machen sollten, dann würden wir nach einem strengen Konzept vorgehen. Wir könnten beispielsweise zwei Bänder, die vorprogrammiert sind, also schon ein festes Programm enthalten, abspielen und dann an den verschiedenen, dafür frei gelassenen Stellen ganz spontan gestalten ohne zu verwirren. Das ‚Mehr erleben‘ in Wilhelmsbad war zwar ziemlich frei, wir hatten jedoch genaue Vorstellungen, was wir machen wollten, hatten auch ganz aktuelle Dinge einbezogen. Es war gerade die Zeit der Mondlandung, die wir bewußt mit ins Spiel brachten, d. h. wir hatten

einen Weltempfänger dabei und wußten genau, wann Nachrichten usw. kommen würden, die wir einblenden konnten. Das Problem dabei war nur, Mittel und Wege zu finden, durch die sich die Freude, mit der sich die Mitwirkenden einsetzen, auch auf die Hörer überträgt, daß sie tatsächlich mehr erleben."

Theater, Elektronik, Jazz, Rock — Etcetera

Die größte Popularität — vor allem unter der Jugend — hat Wolfgang Dauner durch seine Etcetera-Gruppen erreicht. Sie bestehen seit 1971 in wechselnder Besetzung und in ihnen sollte sich die Summe der Erfahrungen Wolfgang Dauners manifestieren. Die Konzeption ist eine Essenz aus instrumentalem Theater, Elektronik, Jazz und Pop. Die meisten Stücke der Etcetera weisen einen Rock-Rhythmus auf, der dann aufgelöst, verändert und vielschichtiger gemacht wird, und über dem sich die Jazz-Improvisationen entfalten. Im Klangbereich aber öffnet sich eine unendlich variable Palette, in die Geräuschkollagen hineinspielen. Außerdem wird auch lebhafter Gebrauch von den Möglichkeiten der Quadrophonie gemacht, wobei durch den Einsatz der in allen vier Ecken des jeweiligen Saales installierten Lautsprecher der Eindruck eines totalen Raumklanges entsteht. Hier offenbart sich ein Interesse an technischen Dingen, das bei Dauner, der früher beruflich als Mechaniker tätig war, besonders stark ausgeprägt ist und das auch die Voraussetzung zu jener vollkommenen Beherrschung der technischen Geräte bildet, ohne die ein wirklich freies Musizieren nicht möglich ist. Dauner sagt über die Konzeption von Etcetera: „Die Musik vollzieht sich in einem breiteren Rahmen. Ob es um Pop- oder um Jazz-Elemente geht, wir begrenzen uns weder nach der einen noch nach der anderen Seite. Wir möchten möglichst viel Freiheit auf der Bühne haben, das ist zwar sehr kompliziert, aber wir versuchen es immer wieder. Natürlich haben wir ein bestimmtes Programm. Aber ich sehe die Musik, die von der Bühne herunter verkündet wird, nicht als Evangelium. Die Musik kann sehr lustig sein, viel Humor haben — das sollte man nicht vergessen.“

Es wäre falsch zu behaupten, daß Dauner mit seiner Etcetera-Gruppe Konzessionen macht. Sie ist keinesfalls mit den herkömmlichen Rock-Bands zu vergleichen. Im Gegensatz zu Gruppen wie Pink Floyd, dem Mahavishnu Orchestra oder sogar Volker Kriegeis Spektrum hat sie keinen festgelegten Stil, sie ist offen für die ver-



Die neue ET CETERA mit (v. l. n. r.) LALA KOVACHEV, JÜRGEN SCHMIDT-OEHM, MATTHIAS THUROW und WOLFGANG DAUNER.

Foto: Frieder Grindler

schiedensten Gestaltungsmöglichkeiten im rhythmischen, harmonischen und melodischen Bereich, für Geräuschhaftes, Elektronik etcetera. Und genau das ist es, was Wolfgang Dauner mit diesem Namen „Etcetera“ zum Ausdruck bringen will: daß sich in der Musik dieser Gruppe einfach alles ergeben kann. Zu schaffen macht ihm bei dieser Konzeption allerdings die Suche nach geeigneten Partnern, die ihm auf diesem Weg zu folgen vermögen und mit denen er die Fülle seiner Ideen verwirklichen kann. Adäquate Musiker seines Schlages sind nun mal sehr selten und so ist es ihm bisher auch noch nicht gelungen, die ideale ständige Besetzung zu finden. Dies ist auch umso schwieriger, als sich seine musikalische Tätigkeit nicht mit Etcetera erschöpft, er also Musiker benötigt, die es sich zudem leisten können, sporadisch zu den jeweils angesetzten Terminen verfügbar zu sein. So experimentiert Wolfgang Dauner auch in personeller Beziehung mit Etcetera. Im Frühjahr 1972 konnte er kurzfristig mit dem Gitarristen Larry Coryell und dem Schlagzeuger Jon Hiseman arbeiten, wodurch die Musik von Etcetera deren Musizierideal entsprechend mehr zum Rock tendierte. Dokumentiert wird diese Phase von Etcetera auf der MPS-Platte „Knirsch“.

Der wohlpräparierte Pianist

Das Jazz-Piano war der Ausgangspunkt, von dem die weiteren musikalischen Aktivitäten Wolfgang Dauners

erfolgten. Seine Laufbahn begann nicht etwa erst mit dem modernen Jazz, sondern Dauner hat sich zunächst im traditionellen Jazz, im Swingstil, betätigt, bevor er sich in einem logischen Entwicklungsprozeß mit neueren Spielpraktiken beschäftigte. Die Entfaltungsmöglichkeiten, die sich ihm hier eröffneten, ergriff er förmlich mit beiden Händen, ja man hatte den Eindruck, daß sich hier lange angesammelte Energien spontan entluden. Das ging im Lauf der Zeit allerdings so weit, daß er sich fast ausschließlich auf das Experimentieren konzentrierte und man ihn kaum mehr als Pianisten erleben konnte. Er umgab sich mit Tasteninstrumenten aller Art, mit der Melodica, dem Clavinet, dem Elektropiano und schließlich dem Synthesizer, schuf raffiniert übereinandergeschichtete Klangbilder durch das Playback-Verfahren, spielte zu vorpräparierten Bändern und drängte damit auch aus dem engeren Rahmen des Jazz hinaus. Man sprach von dem eigenwilligen Komponisten, dem einfallsreichen Schöpfer so mancher ungewöhnlichen Musikschau und vom kompromißlosen Experimentator — aber kaum mehr vom Pianisten Dauner. Nicht zuletzt war es dann sein neues Aufgabengebiet als Leiter der RadioJazzGroup Stuttgart, die ihn zwangsläufig zum Klavier zurückführte. Nicht, daß er sich dabei ausschließlich darauf beschränkt, Klavier zu spielen, er setzt sich auch hier mit den verschiedensten Tasteninstrumenten ein, aber schon durch

die Auswahl seiner Partner tritt das normale Klavier, der Flügel, wieder merklich in Erscheinung. Als er beispielsweise Pianisten wie Chick Corea, Joe Haider oder Alexander von Schlippenbach zur Radio Jazz Group Stuttgart ins Studio lud, ergab es sich regelmäßig, daß er jeweils mit diesen Kollegen an zwei Flügeln improvisierte. Dabei zeigte sich, daß er an diesem Instrument nichts verlernt hat, sondern daß er durch seine vielseitige Tätigkeit sogar die instrumentalen Mittel im rein pianistischen Einsatz noch weiterreichend auszunützen versteht. Es wäre nun gewiß falsch, darin eine Rückkehr Dauners zum Klavier unter gleichzeitiger Einschränkung seiner anderen Interessen zu sehen. Nach wie vor liebt er es, sich in vielen Richtungen einzusetzen, zu experimentieren, jetzt allerdings nach einem fortwährenden Reifeprozess in ausbalancierter Dosierung. Und natürlich baut er auch weiter auf den Erkenntnissen und Erfahrungen auf, die er auf dem Gebiet des instrumentalen Theaters während der letzten fünf Jahre gesammelt hat.

Regisseur & Organisator

1968 hatte Dauner das Publikum erstmals beim Deutschen Jazz-Festival mit seinem Stück „Vision“ schockiert. Der Einsatz von Lichteffekten, Tonkollagen, Sprachfetzen bewies, wie stark Dauner mit dem Überraschungsmoment arbeitet. Er führte zu einer Art Happening, durch das er die Kommunikation mit dem Publikum vertiefen wollte. Dauner selbst sagt heute darüber: „Das Stück ‚Vision‘ hatte schon einen politischen Akzent, aber der ist vielleicht nicht von jedem bemerkt worden. Es hat auf jeden Fall gezeigt, daß man auf der Bühne die verschiedensten Dinge tun kann und nicht nur immer an seinem Instrument sitzen und spielen muß. Die Ausdrucksmöglichkeiten der reinen Musik sind beschränkt. Der optische Eindruck ist doch unheimlich wichtig, sonst könnten die Leute ja zu Hause bleiben und dort Stereoplatten hören, da können sie die Musik viel transparenter wahrnehmen als in den meisten Konzertsälen. Manchmal ist der optische Eindruck fast noch wichtiger als der musikalische. Diejenigen, die eine wahnsinnige Show vor dem Mikrofon abziehen, die haben meist mehr Erfolg als Leute, die das nicht machen, obwohl ihre Musik ebenso gut, vielleicht sogar viel besser ist.“

Nach dem ersten Versuch Wolfgang Dauners auf dem Gebiet des instrumentalen Theaters im Jahr 1968 folgten weitere derartige Aufführungen in

Frankfurt und in Donaueschingen bei den Musiktagen. Es mag charakteristisch für Dauners Einstellung sein, wenn er sich in diesem Fall nach seinen Worten „nicht als Komponist, sondern als Vermittler, Regisseur oder Organisator“ versteht. Als Titel stand über seinem in Donaueschingen uraufgeführten Werk: „Fünf Musiker, ein Chor, drei Verstärker, sechs Boxen, drei Hallgeräte, drei drahtlose und andere Mikrophone, zwei Pontentiometer, Plattenspieler, Tonband, optische Geräte, verschiedene Instrumente.“ Kein Hinweis auf ein Thema also, sondern auf Mitwirkende oder Gestaltungsmitel, die damit von vornherein dominierend in Erscheinung treten. In den Programm-Notizen der Donaueschinger Musiktage schrieb Dauner über dieses Stück: „Der Regieplan, die Verbalpartitur liegt ungefähr fest, wann und wo, nicht aber was gespielt wird.“

Den sogenannten Chor allerdings habe ich bei seinen phonetischen Aktionen bewußt konventionell behandelt. Die musikalischen und optischen Zusammenhänge werden sich erst im Lauf der Aufführung ergeben: sie sind nicht wiederholbar. Wir spielen mit, in und zwischen den Medien. Uns interessiert das Risiko, die Spontaneität, das kreative Moment.“

Es versteht sich, daß Wolfgang Dauner mit derart ungewohnten Aufführungen heiße Diskussionen auslöst und im Kreuzfeuer von Für und Wider steht. Eins aber ist ebenso gewiß: daß er nämlich damit Mut beweist und ein Risiko auf sich nimmt. Künstlerisch wirkt er auf alle aktiv Beteiligten enorm anregend und er zeigt zweifellos auch neue Wege der Mixed Media auf. Denn Dauner schafft nicht ohne deutlich erkennbare Intentionen, sondern tatsächlich aus seinen Erfahrungen heraus: „In Donaueschingen hat sich auch wieder gezeigt, daß ein Chor, der auf einmal völlige Freiheit hat, der nicht mehr an Noten gebunden ist, an keinen Dirigenten, und ganz spontan selbst etwas Kreatives entwickeln soll, daß der unheimlich abgeblockt wird dadurch, daß er nur gelernt hat, auf einen Dirigenten zu schauen, von einem Notenblatt abzulesen, daß er noch nie dazu angehalten worden ist, aus sich heraus etwas zu schaffen. Das kreative Moment wird auch in den Musikhochschulen, ja in der Musikerziehung ganz allgemein, abgeblockt.“

Als wir in Donaueschingen versucht haben, den Chor zu kreativer Betätigung anzuleiten, brachte das sehr viele Schwierigkeiten mit sich, weil die Leute eigentlich gar nicht wußten, was sie da machen sollten und konnten.“

Erziehung zum freien Schaffen — früh geübt

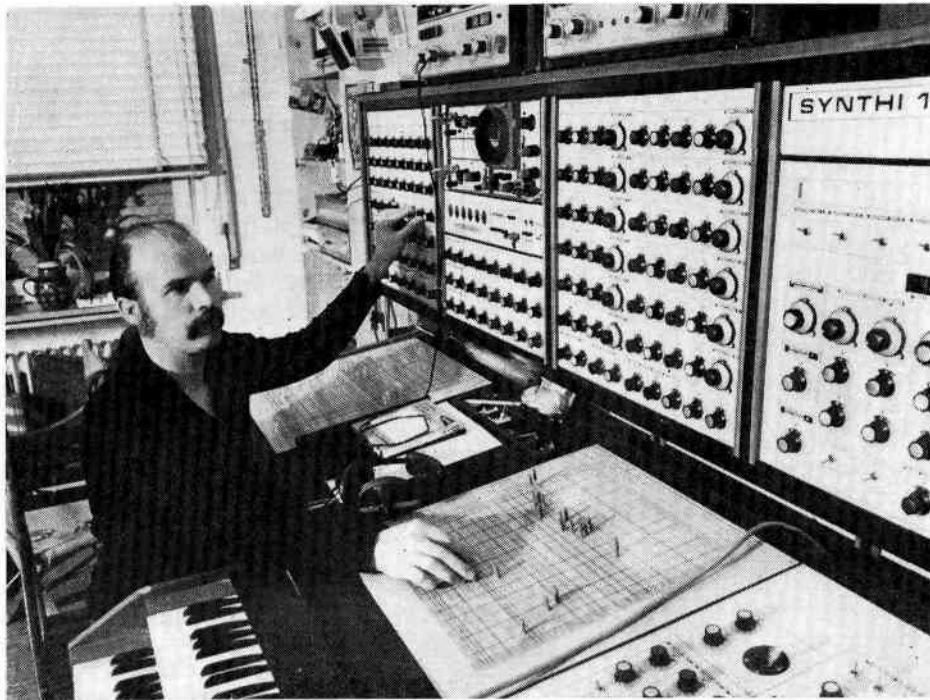
Wolfgang Dauner beläßt es jedoch nicht bei kritischen Bemerkungen, sondern er setzt sich auch aktiv dort ein, wo seiner Meinung nach wesentliche Lücken bestehen. So nicht zuletzt bei der Musikerziehung. An Schulen, im Rundfunk und Fernsehen hat Dauner schon Kinder jeglichen Alters an die Musik heranzuführen versucht. Dazu kommentiert er: „Die Kinder reagieren so, wie man das erwartet. Sie werden ja überall abgeblockt, in der Schule wird ihnen immer nur eine Blockflöte in die Hand gedrückt, auf der sie dann spielen sollen. Sie können selbst nichts von sich aus am Instrument entwickeln.“

Es wird ihnen die Spielfreude genommen, wenn immer verlangt wird, dieses oder jenes so oder so zu spielen.“

Die Kinder sind wahnsinnig vorbelastet, schon durch die Musik, die tagtäglich aus dem Radio kommt. Wenn man sie fragt, was sie hören wollen, dann antworten sie prompt: ‚Spiel mal Popcorn!‘ Dagegen müßte man angehen, und zwar muß das ganz früh passieren. Man muß ihre Umgebung verändern, verhindern, daß sie den ganzen Tag von einer bestimmten Art von Musik berieselt werden. Es ist völlig falsch, wenn Leute, die extra für ihre Kinder einen Plattenspieler oder ein Tonband anschaffen, nicht erlauben, damit richtig zu spielen, also selbst einmal mit dem Finger daran herumzudrehen usw. Am besten haben die Kinder immer auf Schlaginstrumente reagiert. Damit läßt sich verhältnismäßig einfach etwas machen; mit der Gitarre und ähnlichem ist das schon schwieriger. Auf die Trommel schlagen sie sofort drauf, und wir haben schon erlebt, daß sie das eine halbe Stunde lang wie die Verrückten getan haben und nicht mehr zu bremsen waren. Es war wie ein Ventil für diese Kinder, die nie richtig Krach machen, nie einen Rhythmus schlagen dürfen. Für manche war es sicher auch schon ein musikalisches Bedürfnis.“

Aus der vielfältigen Tätigkeit Wolfgang Dauners auf dem Gebiet der Musikerziehung war das Stück, das er unter dem Titel „Reflexe“ für das Schelztor-Gymnasium in Eßlingen konzipierte, das wohl interessanteste.

Auch hier wurde wieder sein Hauptanliegen offenbar: nämlich zum aktiven Mitgestalten anzuregen. Er sagt dazu: „Ich bin davon ausgegangen, daß man für ein Schulorchester ein Stück vorbereiten sollte, das die Schüler anregt, sich mit der Musik intensiv



Ein universelles Instrument und auch ein Studio im kleinen: WOLFGANG DAUNER mit seinem SYNTHESIZER.
Foto: Jörg Becker

zu beschäftigen. Ich habe es daher so konzipiert, daß die verschiedensten Notationen darin enthalten sind — also konventionelle und grafische. Es hat damit angefangen, daß das halbe Orchester im Foyer spielte und daß die Streicher dann mit einer Phrase, die sich permanent veränderte, in den Saal und schließlich auf die Bühne gingen. Somit war dieser erste Teil auf Bewegung abgestimmt. Der zweite Teil war konventioneller. Es gab einen Klaviersolisten und das Orchester hatte dazu praktisch die Begleitfunktion zu übernehmen. Der dritte Teil vollzog sich anhand grafischer Notationen und der vierte sollte vom Orchester selbst entwickelt werden. Wir hatten uns zuvor zusammengesetzt und darüber diskutiert, was die Schüler — sie waren im Alter von acht bis fünfzehn Jahren — in diesem letzten Part machen wollten. Es hat ihnen allen sehr viel Spaß gemacht, einmal selbst etwas zu gestalten, und es ist ein ganz gutes Stück dabei herausgekommen. Ich habe wohl gemerkt zu diesem Teil nichts beigesteuert, es entstand auf Initiative des Schulorchesters."

Limitiert: Kirchenmusik

Wenn man die Vielfalt der Tätigkeitsbereiche von Wolfgang Dauner kennenlernt, wird man erstaunt fragen, wie er das alles bewältigt. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich doch ein roter Faden, der sich durch sein

gesamtes Schaffen zieht. Das heißt, auf allen Gebieten wendet er dieselben Mittel an, die er freilich gerade durch die Verschiedenartigkeit der jeweiligen Thematik und Aufführungspraktiken ständig ausweitet, ergänzt und erneuert. So erinnert beispielsweise vieles, was er an Kirchenmusik schrieb, nach Klangstruktur, Stimmbehandlung, Tongebung, Integration der verschiedenen stimmlichen, instrumentalen und geräuschhaften Einsätze etwa an sein instrumentales Theater, an seine Free-Jazz-Produktionen oder sogar an seine Etcetera-Gruppe.

Auffallend ist heute jedoch, daß Dauner als Ensembleleiter, Filmkomponist und Exponent des instrumentalen Theaters zwar ständig Neues schafft, daß man aber hinsichtlich seiner Kirchenmusik schon in die Vergangenheit zurückgehen muß, um etwas von ihm auf diesem Gebiet zu hören. Ganz bewußt hat sich Wolfgang Dauner auf diesem Gebiet einer gewissen Zurückhaltung unterworfen. Nach seinen Worten fühlt er sich gerade im Bereich der Kirchenmusik etwas eingeengt und diese Beschränkung in seiner Entfaltungsfreiheit nimmt ihm etwas von dem Elan, den er zum Schaffen braucht. Trotzdem sind seine entsprechenden Beiträge keineswegs unwesentlich und gehören zweifellos nicht nur zur Profilierung des Komponisten Dauners, sondern auch — nicht zu vergessen — zum Gesamtbild der Musica sacra nova. Wenn man

Dauners 1968 entstandenen „Psalmus spei“, der auf einer MPS-Platte veröffentlicht wurde, mit den „Beobachtungen“ — auf Schwann-AMS-Studio vorgelegt — aus dem Jahr 1969 vergleicht, zeigt sich auch dort eine deutliche Weiterentwicklung, die die Progressivität Wolfgang Dauners unterstreicht.

Das wesentliche Merkmal des Stuttgarter Pianisten, Komponisten und Ensembleleiters Wolfgang Dauners ist — wie diese Darlegungen deutlich zeigen — ständig Neues zu schaffen. Damit gehören auch die Beiträge, die er in den letzten Jahren lieferte, und die teilweise auf Platten dokumentiert wurden, heute bereits wieder der Vergangenheit an. Und so darf man gespannt sein, was Wolfgang Dauner in nächster Zukunft zu bieten hat — sei es als Pianist, Komponist, Ensembleleiter oder Regisseur. Gudrun Endress

PLATTENTIPS

Wolfgang Dauner: „Music Sounds“ MPS 2 120 729
Wolfgang Dauner Trio: Wolfgang Dauner p, Eberhard Weber b, Roland Wittich dm, aufgenommen Februar 1970, Villingen.

Wolfgang Dauner: „Free Action“ MPS 2120624
Wolfgang Dauner p, Gerd Dudek ts, cl, Jean-Luc Ponty v, Eberhard Weber cello, Jürgen Karg b, Mani Neumeier dm, tabla, Fred Braceful dm, aufgenommen 2. Mai 1967, Villingen.

Wolfgang Dauner: „The Oimels“ MPS 2 120710
Wolfgang Dauner p, org, voc, Pierre Cavalli g, Siegfried Schwab, g, sitar, Roland Wittich dm, voc, Eberhard Weber b, voc, cello.

Wolfgang Dauner: „Output“ ECM 1006
Wolfgang Dauner p, ringmodulator, Clavinet, Eberhard Weber b, cello, g, Fred Braceful perc, voice, aufgenommen 15. 9. und 1. 10. 1970, Ludwigsburg.

Wolfgang Dauner: „Für...“ Calig CAL 30 603
Wolfgang Dauner p, präpariertes p, org, v, melodica, tb, perc, voc, Eberhard Weber cello, b, voc, Jürgen Karg b, voc, Fred Braceful dm, perc, voc, aufgenommen 3. 4. und 29. 4. 1969, Ludwigsburg.

Wolfgang Dauners Et Cetera: „Knirsch“ MPS 2 121 432-2
Wolfgang Dauner keyboards, electronics, voc, Larry Coryell g, voc, Günter Lenz b, voc, Jon Hiseman dm, perc, Fred Braceful dm, perc, Richard Ketterer sounds, voice, aufgenommen März 1972, Villingen.

Wolfgang Dauner: „Psalmus Spei“ MPS 2 120 681
Wolfgang Dauner org, melodica, Manfred Schoof tp, Gerd Dudek ts, Eberhard Weber cello, Jürgen Karg b, Fred Braceful dm, Kantorei an St. Martin in Kassel conducted by Klaus Martin Ziegler, aufgenommen 10. 11. 1968, Kirche am Südsterne, Berlin (Rückseite: Fred van Hove: „Requiem for Che Guevara“).

Wolfgang Dauner: „Beobachtungen“ Schwann ams studio 602
Wolfgang Dauner p, electronics, Albert Mangelsdorff tb, Eberhard Weber b, cello, Fred Braceful dm, Vocal-Ensemble Kassel, Leitung: Klaus Martin Ziegler (Rückseite: Reinhold Finkbeiner: „Epiphanie“ — Musica sacra nova II).

Wolfgang Dauners Et Cetera: „Live“ MPS Doppelalbum
Wolfgang Dauner p, electronics, voc, Jürgen Schmidt-Oehm g, Matthias Thurov el.-b, Lala Kovachev perc, aufgenommen 1973 in Sielmingen bei Stuttgart.

5. Internationales Musik-Forum

Vom 4. bis 18. Juli fand im Stift Viktring bei Klagenfurt das 5. Internationale Musikforum statt. Nachdem in der gesamten europäischen Kulturpresse über die Mißklänge bei der Eröffnung berichtet wurde, scheint es angebracht, nach Abschluß der Veranstaltung Bilanz zu ziehen. Es ist klar, daß eine Veranstaltung, die als Alternative zu den üblichen Musikfestivals unter dem Motto „In Richtung Weltmusik“ die verschiedensten Musikarten gegenüberstellt, und die versucht, alle Teilnehmer zu aktivieren, viele musikbegeisterte Jugendliche anzieht. Leider erweckt der Anblick „Langhaariger“ bei manchen „bürgerlichen“ Leuten die Vorstellung von Laster und Rauschgift. Darum wurden diese Themen in den Zeitungen immer wieder hochgespielt, um dem Forum die Existenzberechtigung zu entziehen.

Der Gulda-„Skandal“

Laut Programm sollte der Pianist Friedrich Gulda das Musikforum 1973 mit dem 1. Teil des Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach eröffnen. Bei Konzertbeginn ertönten jedoch Laute vom Podium, die mit Bach nicht das geringste zu tun hatten. Dem Publikum, das gekommen war, um die unvergängliche Musik des Meisters zu hören, wurde ein Konglomerat aus verschiedensten Musikrichtungen dargeboten. Urheber dieser Geräusche — Musik kann man das wohl kaum nennen — war die Gruppe „Anima“, die versucht, mittels totaler Improvisation auch die Hörer in die Darbietung einzubeziehen. Bis zur Pause ließ sich das Publikum diesen „Anima-Sound“ als originellen Einfall zunächst gefallen. Als jedoch im zweiten Teil wiederum nur undefinierbare Geräusche von der Bühne erklangen, machte sich eine gewisse Unruhe bemerkbar. Rufe aus dem Publikum nach Bach wurden vom Podium mit „Bach ist gesucht, bitte melden ...“ und „Aufhören“ kurz mit „Gehen“ beantwortet. Es entwickelten sich erregte Diskussionen, Zuhörer stiegen auf die Bühne, und ein erheblicher Teil verließ verärgert den Viktringer Stiftshof. Erst um 23 Uhr spielte Gulda dann vor stark gelichteten Zuschauerreihen Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier, so daß zu-

guterletzt die Geduldigen doch noch in den Genuß des Klassikers kamen.

Auffallend ruhig verhielten sich die Verantwortlichen, da sie genau wußten, daß rechtlich nichts gegen den Pianisten unternommen werden konnte. Dieser war vertraglich nur verpflichtet, im Laufe des gesamten Forums das Wohltemperierte Klavier zu spielen, ohne jedoch auf fixe Zeiten festgelegt zu sein ... Es zeichneten sich also bereits bei der Eröffnung Organisationsmängel ab, welche sich im Laufe der Veranstaltung noch vergrößerten. In einer Stellungnahme am folgenden Tag erklärte Friedrich Gulda, daß er die Programmänderung bewußt vollzogen habe, um das anwesende, festlich gekleidete „Snob-Bach-Publikum“ zu aktivieren und es entsprechend dem Ziel des Forums in dieses einzubeziehen, was ihm auch gelang.

Nun, Friedrich Gulda spielte während des Musikforums tatsächlich das gesamte Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach, wobei allerdings größtenteils nur noch Jugendliche anwesend waren, welche nicht unbedingt den Eindruck erweckten, Bach-Liebhaber zu sein. Um so eindrucksvoller war dann aber die ergreifende Stille während aller Bach-Konzerte. Bei den Klavierwerken des Meisters besteht der ewige Streit, wie und auf welchem Instrument man die Werke interpretieren soll. Gulda löste dieses Problem auf seine Weise, indem er am ersten Abend ausgewählte Stücke spielte, welche der Konzeption nach von der Orgel kommen und deshalb eher dem dichten Klang des Konzertflügels entsprechen. In den folgenden Konzerten spielte er dann abwechselungsweise auf einem elektrisch verstärkten Clavichord und auf dem Flügel.

Zur Interpretation kann gesagt werden, daß es Gulda versteht, als Künstler und Könnner zu faszinieren. So bewies er mit Bachs Präludien und Fugen, daß — was an sich gar nicht bewiesen werden mußte — in einer Minute solcher Musik mehr steckt als in Stunden faden Lärmens mit seiner Gruppe Anima. Die Darbietungen auf dem intimen, mehr für den Hausgebrauch geeigneten Clavichord hinterließen gemischte Gefühle. Wenn der Pianist auch erklärte, daß durch die

verwendete Verstärkeranlage der Originalklang nicht verändert, sondern nur verstärkt werde, so wirkten die hörbaren Verzerrungen bei Fortissimostellen doch sehr unangenehm. Erstaunlich jedoch die Farben und Bewegungen, welche aus diesem Instrument herauszuholen sind.

Jazz-Stars...

Die Jazzmusik war in diesem Jahr durch Ornette Coleman, Dollar Brand, Karl Berger und die junge Schweizer Gruppe OM vertreten. Gespannt war man vor allem auf den Auftritt des Ornette Coleman Quartetts. Bis es jedoch soweit war, gab es wiederum einige Aufregung, wobei erneut die schwerwiegenden Mängel der zersplitterten Organisation hervortraten. Die Stimmung zwischen Forumsteilnehmern und Verantwortlichen war zu diesem Zeitpunkt äußerst gespannt, da nach den Gulda-Schwierigkeiten auch der mit Spannung erwartete Auftritt tibetischer Mönche wegen angeblichen Ausreiseschwierigkeiten abgesagt werden mußte. Es begann damit, daß Ornette Coleman einen Tag verspätet in Viktring eintraf. Zudem entstieg dem Flugzeug lediglich ein Trio, da der Schlagzeuger Billy Higgins anscheinend keine Lust verspürt hatte, nach Europa zu kommen. Auch der Konzertabend begann mit Warten, da Coleman den Abzug der bereitstehenden Fernseh- und Rundfunkteams verlangte, weil sein Auftritt ohne rhythmische Bindung durch den Schlagzeuger in seinem Stil problematisch sei. Mit einstündiger Verspätung begann das Konzert. Der runde Saxophonklang von Dewey Redman, der akzentuierte rauhe Ton von Ornette Coleman sowie das eigenständige und individuelle Baßspiel von Charlie Haden ergaben im freien Zusammenspiel ein einfallreiches und ausdrucksstarkes Improvisationsspiel, das zu einem der Höhepunkte des diesjährigen Forums wurde.

Der in der Schweiz lebende und dadurch hier bestbekannte südafrikanische Pianist Dollar Brand möchte mit seiner Musik — laut Programmheft — eine Erweiterung des Bewußtseins erreichen. Sein Spiel enthält solide Musik, eine Mischung aus europäischen sakralen Klängen und afrikanischen Rhythmen, die wohl Eigenwert beansprucht, indessen jedoch schon längst dagewesen ist.

Unter dem Motto „Jazz International“ sollte neben der Karl Berger Company und der Schweizer Gruppe OM auch das englische Ensemble „Caddillac“ auftreten. Einmal mehr erlebte man eine Absage, denn die Engländer blieben aus. Die Musik der Gruppe

OM kann als Popjazz, durchmischt mit Rock- und Free-Elementen, charakterisiert werden. Nach den dichten Kollektivimprovisationen der Gruppe OM wirkten die melodischen Darbietungen Bergers, seine ruhige und durchsichtige Art, am Vibraphon zu musizieren, wie eine Erlösung, und so fand er auch bei den Zuschauern den entsprechenden Erfolg.

Erstmals wurde in diesem Jahr auch der Tanz in das Forum einbezogen. Das Creative Dance Theatre aus Kopenhagen, versuchte, Themen in Bewegung umzusetzen. Im Programmheft wurde behauptet, daß die vier jungen Leute eine solide choreographische Ausbildung genossen haben. Während der Darbietungen war davon leider nichts zu sehen, denn ihr Auftritt wurde beherrscht durch ständige Wiederholungen und eklatante Bewegungsarmut und wirkte daher etwas peinlich. Weit einfallsreicher und über ein reiches tänzerisches Vokabular verfügt der Tänzer „Vay“, der mit dem Jazzpianisten Fritz Pauer auftrat. Allerdings erregte ihre Darbietung unter dem Titel „Communication“ — eine kultische Szene mit Räucherstäbchen, überzüchteter mimischer Passion und salbungsvollen Worten des meditierenden „Vay“ — beim Publikum Kopfschütteln.

Folklore-Erlebnis

Dem Prinzip des Musikforums getreu, alle Gebiete des musikalischen Bereiches zu erfassen, war ein Abend der Folklore gewidmet. Der Auftritt der „Nuova campagna di canto popolare“

aus Neapel und des rumänischen Ensembles Gheorghe Zamfir war ohne Zweifel der Höhepunkt der diesjährigen Veranstaltung. Die sechs jungen Neapolitaner boten unverfälschte Volksmusik, deren geschwungene Melodien und differenzierte Rhythmen zu begeistern vermochten. Die Gruppe hatte ein Programm, das von Liedern und Tänzen des 12. Jahrhunderts über Renaissance und Barock bis zur Gegenwart reicht. Das große Engagement der jungen Künstler übertrug sich auf die Zuhörer, und es entstand jene kommunikative Begeisterung, die eben den ideellen Erfolg eines solchen Musikfestivals ausmacht. Im zweiten Teil trat der rumänische Panflötist Gheorghe Zamfir mit seinem Ensemble auf. In der Schweiz ist dieser Musiker vor allem durch Auftritte und Schallplatten mit seinem Entdecker Marcel Cellier bekannt. Diejenigen Zuhörer, welche die Faszination der rumänischen Volksmusik kannten, wurden von Gheorghe Zamfir während der ersten Stunde enttäuscht, denn seine Darbietung wirkte verkrampft, unimprovisiert und hinterließ den Eindruck eines Kurorchesters. Erst gegen Schluß konnten die Musiker durch vermehrten persönlichen Einsatz und freie Instrumentalsoli ihr großes Können ausspielen und das Publikum begeistern.

Music Classes — Herz des Forums

Den positivsten Eindruck des gesamten Musikforums hinterließen die Workshops und Music-Classes. Neben den drei Klavier-Classes (Gulda —

Klassisch, Fritz Pauer — Jazz, Dollar Brand — Jazz und Meditation) gab es noch Klassen für Geige, Baß, Schlagzeug, Tanz und Karate, um nur die Wichtigsten zu nennen.

Workshops gab es u. a. für Wirtschaft, Justiz, alternative Lebensformen und freie Improvisation. Der letztgenannte Workshop wurde von Dr. Ekkehard Jost geleitet und ermöglichte sämtlichen Teilnehmern, die Musik machen wollten — ob geübt oder nicht —, sich musikalisch zu betätigen, um sich auf diese Weise mit Gleichgesinnten zu verständigen.

Damit auch Besucher mit Kindern die Möglichkeit hatten, alle Veranstaltungen zu besuchen, war ein ganztägiger antiautoritärer Kindergarten eingerichtet worden. Die Kinder wurden beim Spielen nicht behindert, sondern nur angeregt, wobei sich alle anwesenden Musiker — auch „Stars“ wie Friedrich Gulda — bereit fanden, sie musikalisch zu aktivieren.

Es würde zu weit führen, über die Tätigkeiten in den einzelnen Classes zu berichten. Erwähnenswert ist allerdings die Klasse von Friedrich Gulda, war es doch das erste Mal, daß der Meister einen öffentlichen Klavierkurs gab. Im Gegensatz zu seinen Eskapaden, die durch die erwähnte schlechte Organisation teilweise verständlich erscheinen, erlebte man hier täglich drei Stunden lang einen geduldigen, konzentrierten und unterhaltsamen Lehrer, der dafür sorgte, daß kein Teilnehmer diese Stunden jemals vergessen wird.

Musikforum in Zukunft?

Es bleibt zu hoffen, daß dieses unkonventionelle und einzige Musikfestival, bei dem echte Kommunikation zwischen Ausführenden und Zuhörern möglich ist und nicht auf Applaus beschränkt bleibt, weitergeführt wird. Künftig sollten allerdings Verantwortliche gefunden werden, die eine solche Veranstaltung nicht improvisieren, sondern organisieren können, denn wenn Mängel nur mit der lapidaren Ausrede, das Musikforum sei ein Improvisationsfestival, abgetan werden, wird das Ziel der Verantwortlichen, in möglichst kurzer Zeit viel Geld zu verdienen, zu offensichtlich ... Nach den negativen Berichten in Österreich ist zu befürchten, daß die Verantwortlichen künftig keine Unterstützung mehr finden werden. Um diese ausgezeichnete Idee zu retten, bleibt nur die Hoffnung, daß sich — eventuell in der Schweiz — doch noch geeignete Leute finden, die versuchen, dieses Musikforum weiterzuführen.

Hanspeter Friedli

CHARLIE HADEN

Foto: Jan Persson



Jazz-Festival-Kalender

Ann Arbor

Ann Arbor Blues & Jazz Festival 73, Otis Spann Memorial Field 7.—9. September

Ray Charles mit Band & Raelets, Charles Mingus Ensemble, Ornette Coleman Quartett, Lightnin' Hopkins, Leon Thomas, Roosevelt Sykes, Big Joe Turner, Freddi King, Johnny Otis Show, The Mighty Flea, J. B. Hutto & the Hawks, Three Tons of Joy, The Otisetts, Hound Dog Taylor and Houserockers, Margie Evans, Roy Milton, Luther Alisson, Yusef Lateef, Ray Brown, Sun Ra. Kontaktanschrift: Rainbow/Multi Media, Box 381, Ann Arbor, Michigan 48107, Tel.: 313-761-3670

Dinslaken

Jazz Jamboree 1973, 8. September, Neues Tribünenhaus der Trabrennbahn, Beginn 15 Uhr:

Roger Agerbeek Quintett, Barrelhouse Jazzband, Time in Space, Irvin Rochlin

Kennen Sie die?

Blues Association aus Worms sucht für Herbst und Winter neue Engagements. Die Gruppe besteht aus Gerhard Kreuter, fl, saxes, voc, Alfred König, äs, g, Ede Janson, g, voc, Gong Steiger, e-p, UM Krug, b, tp, Abo Riermeier, dr, perc, und bemüht sich um eine moderne Interpretation des Blues unter Berücksichtigung der Strömungen im neuen Jazz und Rock. Sie kann gebucht werden über Alfred König, 6521 Monsheim/Worms, Ernst-Ludwig-Straße 11, Telefon 06243/7217.

Bop Cats, Modern Jazz Formation aus Hamburg, gab kürzlich das 200. Gastspiel „Jazz im Musikunterricht“. Ort der Handlung war die Realschule in Dannenberg an der Elbe. Das ARD Fernsehen war mit von der Partie. Die Bop Cats werden in nächster Zeit in folgenden Städten auftreten: 2. 9. Steinhuder-See, Ausstellungs-Pavillon; 8. 9. Husum, Nordsee-Halle; 17. 9. Hannover-Linden, Jazzclub; 19. 9. Schneeverdingen, Kursaal. Die Kontaktanschrift der Bop Cats ist Claus Berger, 2 Hamburg 54, Stellingner Chaussee 15.

Free Music Communion heißt eine Free Jazz Gruppe, die 1969 gegründet wurde und das Jahr darauf in vielen nord- und westdeutschen Clubs auftrat. Das Quartett besteht jetzt nach mehreren Umbesetzungen aus Peter Nitz, Posaune, Herbert Janßen, Geige, Udo Bergner, Klavier und Eginhard Oertwig, Gitarre. Das Spielideal der Gruppe, die auch im eigenen Tonstudio

arbeitet, liegt auf der Ebene von New Phonic Art oder Iskra 1903. Ende des Jahres soll eine Schallplatte produziert werden, zuvor denkt die Band aber noch an eine Erweiterung um einen Schlagzeuger, Cellisten oder Bassisten. Die Kontaktadresse ist: U. Bergner, 294 Wilhelmshaven, Oldebrüggestraße 12, Telefon 24464.

Isle of Man

Jazz Man 73, Douglas, Isle of Man, 9.-15. September

Das „Isle of Man“-Festival wurde **abgesagt!**

Zürich

23. Zürich Jazz Festival, Cinema Corso u. Weißer Wind, 10.-15. September

Om, Zue, Formation, Rüdiger Carl-Irene Schweizer Quartett, Globe Unity Orchestra u. a.

Kontaktanschrift: Willy G. Kern, Zürich, Hoeschgasse 66

HCI Swing-Septett ist die derzeitige Stamm-Band des Hot-Clubs Iserlohn, die sich am Swing-Stil orientiert. Durch das Spiel einiger Solisten stößt die Musik zuweilen in den modernen Jazz vor. Das typische Merkmal der acht Mann umfassenden Amateurgruppe ist der strahlende 5er-Bläsersatz, der an eine kleine Big Band erinnert. Die Besetzung ist Klaus Demski, Trompete, Flöte, Karl Göbel, Trompete, Peter Fricke, Altsaxophon, Klarinette, Hartmut Tripp, Tenorsaxophon, Dieter Demski, Posaune, Hermann Menze, Klavier, Willi Hofmann, Baß, und Peter Scheske, Schlagzeug. Die Kontaktadresse ist: Hartmut Tripp, 5868 Letmathe-Grüne, Saatweg 4, Tel. 8846.

Kollektiv, Jazz-Rock Quartett aus Krefeld, hat eine Platte aufgenommen, die in diesen Tagen bei Metronome/Brain unter der Nummer 1034 erscheinen wird. Im September gastiert die Gruppe in folgenden Städten: 1./2. 9. Würzburg, Omnibus, 7. 9. Bonn, Jazzclub Session, 8. 9. Krefeld, Messehalle, 14. 9. Hamburg, Blu 2000, 16. 9. Kempen, Burgplatz, 21. 9. Mettmann, Jugendhof, 22. 9. Frankfurt, Sinkkasten, 27. 9. Bremen, Lila Eule, 28. 9. Nordenham, Festival, 29. 9. Hamburg,

Monterey

16. Monterey Jazz Festival, 21.-23. September

Kontaktanschrift: Monterey Jazz Festival, Jimmy Lyons, P.O. Box, Monterey, California 93940

Berlin

Berliner Jazztage 73, 1.—4. November, 1. Michel Portal, Miles Davis, Karl Berger. 2. 11. Cotton Club Revisited: Duke Ellington, Baby Lawrence, Louis Jordan. 3. 11., 18 Uhr: Ralph Towner, Weather Report, 23 Uhr: Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass feat. George Duke, Woody Herman Orchestra. 4. 11. The Young Giants: Joe Faddis, Joe Henderson, Gary Burton; Richard Abrams Sextett, Rahsaan Roland Kirk, B. B. King, Eddie „Cleanhead“ Vinson, Joe Turner, Odetta.

Kontaktanschrift: Berliner Jazztage, Konzertbüro Ralph Schulte-Bahrenberg, 1 Berlin 15, Kurfürstendamm 234/I, Telefon 03078836355.

Carnegie Hall, und 30. 9. Hamburg, Fabrik. Kollektiv ist zu buchen über Jürgen Karpenkiel, 415 Krefeld, Vennfelderstr. 9, Tel. 39239.

Frederic Rabold hat jetzt seine große Jazzgruppe, die Crew, neu besetzt. Mit dem Stuttgarter Trompeter und Flügelhornisten spielen Herbert Joos, Flügelhorn, Joki Freund, Saxophone, Bernd Konrad, Saxophone, Baßklarinetten, Walter Hüber, Bariton-saxophon, Paul Schwarz, Elektro-Piano, Orgel, Martin Ederer, Gitarre, Jan Jankeje, Baß, und Alex Bally, Schlagzeug. Die Formation, die modernen Jazz mit Pop und Free Elementen spielt: gastiert im September in folgenden Städten: 7. 9. Solothurn, 10. 9. Zürich, Hotel Nova Park, 14. 9. Bern, Zähringerhof und 15. 9. Willisau. Sie ist zu buchen über Frederic Rabold, 7 Stuttgart-Bad Cannstatt, Wildungerstraße 86, Telefon 56 36 06.

Swing Union Karlsruhe nennt sich eine Formation aus sechs Amateurmusikern, die swingenden Jazz spielt. Geleitet wird die Gruppe von dem Posaunisten Wilfried Roessling, außerdem gehören Christian Trautvetter, Trompete, Roland Blume, Altsaxophon, Klarinette, Lothar Schlüter, Gitarre, Christian Weidlich, Baß, und Joe Mahrla, Schlagzeug, zur Swing Union, die bisher in Jazzclubs in Heilbronn, Karlsruhe, Ludwigshafen, Bruchsal, Kirchheim/Teck und Stuttgart aufgetreten ist. Sie würde auch gerne in anderen Städten gastieren und ist zu buchen über Wilfried Roessling, 69 Heidelberg 1, Rathausstr. 66, Tel. 33743.

Nr. 10/XXII
Oktober 1973
DM 2,50
sfr. 3,—
öS. 15,—

B 21032 E

PRODIGUM

Oktober 1973
Nr. 10/1973



Es starben: Albert Nicholas, Brewn Moore, Bill Harris, Josef Blaha, Tiny Brooks

Nach einer Darmoperation starb am 3. September der aus New Orleans stammende Klarinettenist Albert Nicholas im Alter von 73 Jahren in einem Krankenhaus in Basel. Nicholas gehörte neben Sidney Bechet, Barney Bigard, Johnny Doods, Jimmie Noone und Ed Hall zu den großen New Orleans Klarinettenisten, von denen nun nur noch Bigard lebt. Im ersten Weltkrieg spielte Nicholas mit Kid Ory, Buddy Petit und King Oliver, gehörte dann den Bands von Luis Russell, Sam Wooding, Chick Webb, Alex Hill an. Anfang der 40er Jahre zog er sich wegen mangelnder Spielgelegenheiten von der Jazz-Szene zurück und nahm einen Dayjob an, doch schon 1946 glänzte er wieder als Klarinettenist in den Gruppen von Art Hodes, Bunk Johnson und Kid Ory. Von 1953-1960 lebte Nicholas erstmals in Europa, wo er vor allem als Star mit den Gruppen von Claude Luter und Andre Reweliotty auftrat. Später war er für einige Zeit wieder in den USA tätig, kehrte dann aber nach Europa zurück, das damit endgültig zu seinem ständigen Aufenthalt wurde. Nicholas war ein vollendeter Gentleman, ein loyaler Partner und ein zuverlässiger Musiker, so wurde er von allen möglichen Bands und Solisten immer wieder für Engagements und Tourneen geholt. Er spielte in den letzten Jahren u. a. mit Barry Martyn, Oscar Klein, der Dutch Swing College Band und den Harlem Ramblers. Trotz seines hohen Alters war Nicholas bis zuletzt im Vollbesitz seiner schöpferischen Kräfte und so konnten die Jazzfreunde in allen Teilen Europas immer wieder beobachten, daß Nicholas derjenige war, der die meist um zwei Generationen jüngeren Begleitmusiker anspornte und zu Glanzleistungen antrieb. Eine der letzten Aufnahmen, die Nicholas auf Platten machte, ist die beim 21. Internationalen Jazz Festival Zürich 1971, wo er mit den Harlem Ramblers eine Version des „Basin Street Blues“ spielte, die auf MPS veröffentlicht wurde, und mit zum Besten gehört, was es von ihm auf Platten zu hören gibt.

Im Alter von 49 Jahren starb am 19. August in Kopenhagen der Tenorsaxophonist Milton „Brew“ Moore. Seinen ersten professionellen Job hat-

te Moore in der Dixielandband von Fred Ford im Jahre 1942, später entwickelte er seinen von Lester Young beeinflussten Stil in Richtung moderner Jazz und spielte mit Machitos Afro-boppers, Kai Winding, George Wallington, Stan Getz, Claude Thornhill u. a. Teilweise hatte er auch eigene Gruppen. Nach einer schweren Krankheit mußte er 1959 das Musizieren für längere Zeit aufgeben, hatte sich aber wieder erholt, als er 1961 nach Europa übersiedelte, wo er dann auch recht aktiv war. In Paris arbeitete er mit Kenny Clarke, trat später jedoch vorwiegend im skandinavischen Raum auf. Seit 1965 hatte er in Kopenhagen seinen festen Wohnsitz. Dort nahm er u. a. Platten mit Lars Gullin und Sahib Shihab auf.

Der im Woody Herman Orchester weltweit bekannt gewordene Posaunist **Bill Harris** starb am 21. August im Alter von 56 Jahren in seinem Heim in Holindale, Florida. Harris, der aus Philadelphia stammte, arbeitete mit Benny Goodman, Charlie Ventura, reiste mit JATP und trat in den 50er Jahren vor allem mit eigenen Combos auf. Obwohl er sich als hervorragender Posaunist des Woody Herman Orchesters Mitte der 40er Jahre einen international hochgeschätzten Namen gemacht hatte und für viele Posaunisten auch in Europa das große Vorbild war, lebte er in den 50er Jahren relativ zurückgezogen in Florida und betätigte sich zeitweilig als Disc Jockey in Miami. 1956 trat er nochmals in die Woody Herman Band ein, blieb zwei Jahre und ging 1959 mit Benny Goodman auf Europatournee. In letzter Zeit trat er mit Red Norvo vor allem in kleinen Clubs in Las Vegas auf. Viele feierten Bill Harris als den großen Neuerer nach Jack Teagarden und J. C. Higginbotham. U. a. gehört Roswell Rudd zu den Instrumentalisten, die sich von Harris beeinflusst fühlen. Rudd spielte nicht nur die Harris-Komposition „Everywhere“ besonders gerne, er nannte sogar ein Album danach. Auffallend an Harris' Posaunistenstil war sein ungewöhnliches Vibrato, das besonders in langsamen Stücken zum Durchbruch kam, und als Kontrast sein oft rauher, vitaler Ton und sein abgehacktes, rhythmisch sehr akzentuiertes Spiel in schnelleren Stücken.

Tina Brooks, ein verhältnismäßig wenig bekannter Tenorsaxophonist, starb im Alter von 41 Jahren in New

York. Harold Floyd Brooks, wie er richtig hieß, stammte aus Fayetteville, North Carolina, und stieß aus der Ära des Rhythm and Blues zum Jazz. So gehörte Tina in den 40er und 50er Jahren den Rhythm and Blues Bands von Charles Brown, Amos Milburn, Sonny Thompson und Joe Morris an. Später studierte er Harmonielehre bei Herbert Bourne, einem Freund von Sy Oliver. In den 50er Jahren ging er mit Lionel Hampton auf Tournee, spielte mit dem Trompeter Benny Harris in New York, nahm an verschiedenen Plattensitzungen mit Jimmy Smith und Kenny Burrell teil und konnte schließlich für Blue Note eine Platte unter eigenem Namen mit Freddie Hubbard, Duke Jordan, Sam Jones und Art Taylor machen. Der Titel der Platte „True blue“ charakterisiert genau den Stil von Brooks: es kam ihm mehr im Sinne des Blues auf den Ausdruck des Spiels als auf überragende technische Meisterschaft an.

Bei einem Unfall mit dem Bandbus verunglückte der 30jährige, tschechoslowakische Jazzkomponist und Bandleader **Josef Blaha** am 2. September bei Topalcany in der CSSR tödlich. In einer Kurve kam der Bus vermutlich wegen zu hoher Geschwindigkeit ins Schleudern und stürzte um. Alle 18 Musiker wurden verletzt. 7 davon mußten ins Krankenhaus gebracht werden. Für Blaha kam jede Hilfe zu spät.

Bei Redaktionsschluß erreichte uns die Nachricht vom Tod des Tenorsaxophonisten **Ben Webster**. Er erlag am 20. September in Amsterdam im Alter von 64 Jahren einem Gehirnschlag. Er wurde in Kopenhagen, wo er in den letzten Jahren eine Heimat fand, beigesetzt. Mit Ben Webster starb der letzte der ganz Großen der von Hawkins besonders geprägten Tenorsaxophonspielpraxis der Swing-Epoche. Er war einer der Repräsentanten des warmen, voluminösen Saxophontons mit ganz eigener Stimme, die ihn sogleich aus der Masse seiner Kollegen heraushob. In den Bands von Kirk, Carter, Henderson, Galloway und Ellington war er herausragender Solist. Unzähligen kleinen Gruppen gab er sein unnachahmliches Gepräge. Durch viele Plattenaufnahmen wird Ben Websters Saxophonstimme weiterhin die Jazzfreunde begeistern und großes Vorbild bleiben. "

Miriam Klein: Ladylike

Miriam Klein, die seit 15 Jahren latent auf der europäischen Jazz-Szene tätig ist, erlebt in diesem Jahr ihren großen internationalen Durchbruch. Anfang Mai nahm die in Basel lebende Sängerin für die MPS in München ein Album unter eigenem Namen auf, das in Kürze erscheinen soll. Die Platte ist als ein Tribut an die große Billie Holiday gedacht. Als Begleitung konnte eine großartige Gruppe verpflichtet werden, die aus Roy Eldridge, Trompete, Slide Hampton, Posaune, Dexter Gordon, Tenorsaxophon, Vince Benedetti, Klavier, Oscar Klein, Gitarre, Isla Eckinger, Baß und Billy Brooks, Schlagzeug, bestand. Die Tonbandaufnahmen der Platte haben bisher beträchtliches Aufsehen erregt. Als Leonard Feather, der dann auch den Plattentext schrieb, sie erstmals abgehört hatte, war er so begeistert, daß er sie spontan in seine Funksendungen an der amerikanischen Westküste einbaute. Auch George Wein, der Organisator des Newport Jazz Festivals, war stark beeindruckt und lud daraufhin Miriam zum nächsten Festival nach New York ein. Im Oktober wird Miriam im Ronnie Scott Club in London gastieren. Inzwischen trat sie bei einer Fernsehshow in Rom auf, bei der erstmals Ausschnitte aus dem Billie Holiday Film „Lady sings the blues“ als Gegenüberstellung zu ihren Billie Holiday Interpretationen gezeigt wurden. Auch beim Jazz Festival in Zürich wirkte sie mit. Nicht nur von Kritikerseite wird Miriam Klein überall großes Lob gezollt, auch die Musiker sind begeistert. So kommentierte Roy Eldridge kurz nach den Plattenaufnahmen in München: „Miriam hätte im Billie Holiday Film die Hauptrolle übernehmen sollen!“

Bestselling Jazz LPs sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins „Billboard“ derzeit folgende Jazz-Platten: 1. Quincy Jones „You've got it bad girl“, 2. Weather Report „Sweetnighter“, 3. Donald Byrd „Black Byrd“, 4. Crusaders „2nd crusade“, 5. Herbie Hancock „Sextant“, 6. Grover Washington „Soul box“, 7. Les McCann „Live at Montreux“, 8. Herbie Mann „Hold on, I'm coming“, 9. Hubert Laws „Carnegie Hall“, 10. Maynard Ferguson „M. F. Horn 3“, 11. Deodato „Deodato 2“, 12. Milt Jackson „Sunflower“, 13. Freddie Hubbard „Sky dive“, 14. Kenny Burrell „Both feet on the ground“ und 15. Brian Auger „Close to it“.

Jazz — The American Invention, das ist das Motto einer Stelligen Konzert- und Lecture-Serie, die im Oktober von



MIRIAM KLEIN

der New Yorker Universität durchgeführt wird. Neben einer Geschichte des Jazz wird es zahlreiche Auftritte der verschiedensten Solisten und Bands geben. Auf dem Programm stehen Eubie Blake, Dizzy Gillespie, Max Roach und das Thad Jones — Mel Lewis Orchester. Außerdem werden Diskussionen durchgeführt.

Das New York Jazz Museum hat seine 4. Ausstellung unter dem Titel „The Bebop Era: Bird & Diz“ eröffnet. Die Ausstellung, die bis November gezeigt werden soll, besteht aus seltenen Fotos, Skulpturen, Bändern und Filmen.

Das **3. Internationale New Jazz Festival** im Schloßhof der Stadt Moers soll vom 31. Mai - 2. Juni 1974 stattfinden.

Jazz & Rock 74 heißt der neue Kalender, den Joachim Ernst Berendt zusammenstellte und der bei der Nymphenburger Verlagshandlung erschienen ist. Er umfaßt 27 Blatt, hat ein Deckblatt mit dem Bild von John McLaughlin und kostet mit Spiralheftung DM 14,80. Das Hauptthema des Kalenders sind „Die großen Sänger“ und so gibt es teilweise hervorragende Fotos von Louis Armstrong, Jimmy Rushing, Muddy Waters, Chuck Berry, Ray Charles, Otis Redding, Leon Thomas, John Mayall u. a. Es sind aber auch Fotos von Carla Bley, Eric Dolphy, Keith Jarrett, Jerry Goodman, Albert Mangelsdorff, Frank Zappa, Lennie Tristano, John Coltrane, dem New Violin Summit u. a. enthalten. Die Fotos stammen von Sepp Werkmeister, Anno Wilms, Giuseppe Pino und anderen Fotografen aus aller Welt.

Ivie Anderson gewidmet ist ein neues Doppelalbum, das bei Columbia unter dem Titel „Duke Ellington presents Ivie Anderson“ veröffentlicht wurde. Es handelt sich um Wiederveröffentlichungen von Aufnahmen, die die Sängerin in den Jahren 1932-1939 mit dem Duke Ellington Orchester für die Plattenfirmen Brunswick und Columbia gemacht hat. Ivie Anderson, die sich kurz nach diesen Aufnahmen aufgrund ihres Asthmaleidens von der Jazz-Szene zurückzog und in Californien im Hotelfach arbeitete, ist 1949 gestorben.

Leonard Bechet, der 46jährige, aus New Orleans stammende Neffe des großen Sopransaxophonisten Sidney Bechet, spielt in Los Angeles ganz im Stile seines 1959 verstorbenen Onkels. Bechet, der hauptberuflich als Maler tätig ist, hofft als Sopransaxophonist in Kürze auf eine Europatournee gehen zu können.

Teresa Brewer hat kürzlich mit dem Duke Ellington Orchester Aufnahmen für die Plattenfirma „Flying Dutchman“ gemacht. U. a. sang Teresa Ellington-Classics wie „It don't mean a thing“ und „Satin doll“, aber auch ein neues Stück, das Ellington speziell für die Sängerin schrieb: „Poco mucho“. „Das war das größte musikalische Erlebnis meines Lebens“ urteilte die Brewer über die gemeinsamen Plattenaufnahmen, die 14 Tage nach einem zufälligen Treffen mit Duke Ellington im New Yorker „Rainbow Grill“ zustande gekommen waren. Im „Rainbow Grill“ war Ellington an den Tisch zu Teresa gekommen und hatte sie lächelnd gefragt: „Wann kommen wir denn einmal zusammen? Wann machen wir einmal ein Album zusammen?“ 2 Wochen später war es dann soweit.

Brötzmann — van Hove — Bennink haben für die Berliner „Free Music Production“ eine Single-Platte eingespielt, die Hanns Eislers „Einheitsfrontlied“ in jazzgerechter Bearbeitung enthält, und die kürzlich erschienen ist. Es ist nicht das erste Mal, daß dieses Arbeiterlied von Jazzmusikern aufgegriffen wurde: der amerikanische Bassist Charlie Haden hat das Thema schon vor Jahren unter dem Titel „Song of the United Front“ mit seinem Liberation Music Orchestra verarbeitet und das Resultat auf einer Impulse-Schallplatte herausgebracht. Diese Übernahmen vollziehen sich vor einem ideologischen Hintergrund, d. h. viele Free Jazz Musiker fühlen sich in ihrer sozialistischen Zielsetzung mit Komponisten wie Eisler, Weill oder Dramatikern wie Brecht eng verbunden.

Die Single-Platte, die -wie Brötzmann sagte — „praktisch aus Abfällen früherer Aufnahmen“ zustande kam, wurde ein Juke-Box-Hit in den Polit-Kneipen Westberlins.

Larry Coryell kam im September auf eine kurze Europatournee, die ihn auch nach Schweningen, Frankfurt, Hamburg und Stuttgart führte. Der amerikanische Jazz- und Pop-Gitarrist hat vor einem Monat eine neue Gruppe aufgestellt, die er „The Eleventh House featuring Larry Coryell“ nennt. Zu ihr gehören Randy Brecker, Trompete, Mike Mandel, Klavier, Danny Trifan, Elektro-Baß, und Alphonse Mouzon, Schlagzeug. Coryells vor 5 Jahren aufgenommene Platte „Out Of Sight And Sound“, die er mit seiner Gruppe, den Free Spirits, produzierte, wurde jetzt wieder neu vorgelegt.

Christmann-Schönenberg, in Wuppertal ansässiges New Jazz Duo, plant nach seinem Verkaufserfolg der FMP Platte „We Play“ für 1974 eine weitere Produktion, die aber ein Live-Album sein wird, das aus Aufnahmen bestehen soll, die im Laufe des Jahres bei Konzerten und Clubgastspielen gemacht werden. Somit soll der Zuhörer die Möglichkeit erhalten, die Entwicklung des Duos zu verfolgen. Der Schlagzeuger Detlef Schönenberg bekam von den Wuppertaler Bühnen den Auftrag für das Stück „Die Kipper“ des DDR Schriftstellers Volker Braun 50 Szenen- und Umbaumusiken für Schlagzeug-Solo zu schreiben. Da die vorgesehenen Interpreten erklärten, die Partitur sei nicht spielbar, wurde Schönenberg selbst die Aufführung übertragen. Der Posaunist Günter Christmann hat einen Workshop mit Hilfe der Free Music Production, Berlin, organisiert, der vom 23.—24. November in Langenhagen/Hannover stattfinden wird. Es spielen bei diesem Workshop Peter Brötzmann, Hans Reichel und das Christmann-Schönenberg Duo. Am 25. November bestreitet Schönenberg eine Drum Clinic für Nachwuchsschlagzeuger. Im November findet auch das Debüt des Duos mit der Ballettmeisterin Pina Bausch in Wuppertal in der Reihe „Jazz im Museum“ statt. Bei dieser Zusammenarbeit zwischen Jazz-Duo und Wuppertaler Ballett gibt es keine festgelegte Musik, keine Choreografie, gearbeitet wird im Sinne freier Improvisation. Die Tänzerin ist autonomes Mitglied des Gesamtgeschehens, die Bewegung im Sinne der Beeinflussung des Gesamtgeschehens aktives Element. Neben all diesen Aktivitäten tritt das Christmann-Schönenberg Duo aber auch in verschiedenen Jazzkellern in Deutschland auf.

Maynard Ferguson wurde kürzlich in Todesangst versetzt. Als er nach einem Auftritt seiner Band nachts aus dem Fahrstuhl stieg, um sein Zimmer im New Yorker Croydon Hotel aufzusuchen, wurde er plötzlich von zwei Dieben überfallen, die zuvor schon verschiedene Hotelgäste beraubt hatten. Er und seine beiden Begleiter, Ernest und Donald Garside, wurden geknebelt und ausgeraubt. Ungefähr 2000 Dollar wurden gestohlen. Doch in dem Gedränge hatten die Diebe übersehen, daß Ferguson ein Köfferchen in der Hand gehalten hatte, das er bei dem Überfall wegwarf. Es enthielt die gesamte Gage für seine Band in Höhe von 6000 Dollar in Geldrollen! Nachdem die Diebe das Weiße gesucht hatten, sagte Ferguson: „Wenn ich nicht solche Angst gehabt hätte, wäre ich wohl vor Lachen gestorben, denn als der eine Gangster mich zu Boden warf, fiel ich mit dem Gesicht genau auf mein Geldköfferchen und das entging dadurch der Aufmerksamkeit der beiden Strolche!“

Mr. Felix Brass Band, beliebtes Amateur-Dixieland-Sextett aus Mönchengladbach, das im letzten Jahr anlässlich des Newport Jazz Festivals 10 Tage in New York verbrachte, gastierte im September in Japan.

Dizzy Gillespie bekam kürzlich ein Angebot von Dartmouth College, dort als Musikprofessor zu unterrichten. Dizzy äußerte dazu: „Jetzt endlich hat der Jazz die Anerkennung gefunden, die er verdient. Es änderte sich sehr viel, seit ich zu spielen anfang. Ein Jazzmusiker kann zwar nicht mit Sinfonieorchestern arbeiten, aber es sieht so aus, als ob der Jazz die klassische Musik der Zukunft werden würde.“

Al Grey leitet zur Zeit die Hausband im „Twin Lounge Jazz Room“, der vor einiger Zeit in Philadelphia eröffnet wurde. Zuvor stellte sich der Posaunist bei einem Gastspiel im Half Note in New York vor.

Benny Goodman traf kürzlich seine alten Partner Lionel Hampton, Teddy Wilson und Gene Krupa nun schon zum dritten Mal in diesem Jahr zu gemeinsamem Musizieren. Das klassische Goodman Quartett absolvierte ein Gastspiel im Saratoga Center For The Performing Arts in Saratoga, New York. Es heißt, daß das Quartett in diesem Jahr wieder eine Platte aufnehmen wird.

Quincy Jones hat nach seinen drei Jazz-Bestsellern „Walkin' in space“, „Gula Matari“ und „Smackwater Jack“ nun unter dem Titel „You've got it bad girl“ eine weitere Hit-Platte auf A & M vorgelegt.

Clifford Jordan tritt im „Two Saints“ im Greenwich Village in New York mit einem neuen Quartett auf, das aus Stanley Cowell, Klavier, Bill Lee, Baß, und Billy Higgins, Schlagzeug, besteht.

Chris McGregor ließ vor einiger Zeit verlauten, daß er England verlassen und nach Frankreich auswandern wolle. Kürzlich gab er mit seiner Brotherhood of Breath noch ein Konzert im Victoria und Albert Museum in South Kensington.

Stan Kenton und sein Orchester, das im September auf einer ausgedehnten Europatournee war, hat folgende Besetzung: Dennis Noday, Paul Adamson, Mike Barrowman, Mike Snustead, Gary Pack, Trompeten, Dick Shearer, Lloyd Spoon, Dale Devoe, Bill Hartman, Mike Wallace, Posaunen, John Park, Richard Torres, Mary Fettig, Kim Park, Roy Reynolds, Saxophone, Stan Kenton, Klavier, Kerby Stewart, Baß, Peter Erskine, Schlagzeug, Ramon Lopez, Percussion. Eine besondere Attraktion ist die erst 20jährige Saxophonistin Mary Fettig, eine der wenigen Frauen, die bisher in einer Jazz Big Band saßen. Mary fiel erstmals im Jahre 1971 beim Monterey Jazz Festival auf, als sie mit der Ignatius Valley High School Band ihr Können auf dem Alt- und Tenorsaxophon sowie auf der Flöte und Klarinette zeigte.

Steve Lacy trat kürzlich mit einer neugegründeten Gruppe in Glasgow in den McLellan Galerien auf. Zu seinen amerikanischen Partnern Steve Potts, Altsaxophon, und Kent Carter, Baß, kamen noch die Engländer Derek Bailey, Gitarre, und John Stevens, Schlagzeug.

George Maycock, aus Panama stammender, seit Jahrzehnten in Deutschland lebender Jazz-Pianist, nahm am 2. Oktober eine Platte auf, die noch in diesem Jahr erscheinen soll.

Glenn Miller gewidmet ist eine Ausstellung mit Fotos und Dokumenten aus der Karriere des swingenden Bandleaders, die im Obergeschoß des St. Regis Hotel in New York gezeigt wird. Die Ausstellung wurde mit einem Gastspiel des heute von Buddy de Franco geleiteten Glenn Miller Orchesters eröffnet.

Ann-Richards-Aufnahmen aus dem Jahre 1960 mit dem Stan Kenton Orchester sind jetzt wieder auf Creative World erhältlich. Unter dem Titel „Two much“ erschien die Platte bei Stan Kentons eigener Plattenfirma.

Tom Scott und seine Gruppe „Los Angeles Express“, die aus Joe Sample, Klavier, Larry Carlton, Gitarre, Max Bennet, Baß, und John Guerin, Schlagzeug, besteht, nahm eine Platte für Ode Records auf, die in Kürze erscheinen soll.

Monty Sunshine hat vor einiger Zeit eine Platte aufgenommen, die jetzt auf dem Plattenetikett „Happy Bird“ im Vertrieb des Phonogram Importdienstes in Frankfurt vorgelegt wurde.

Lars Stiigvads Jazzorkester, die bekannte dänische Hotband, wird vom 5.—15. Oktober wieder in der BRD auf Gastspielreise sein. Die Band hat kürzlich eine Platte aufgenommen, bei der auch der ehemalige Sänger der Papa Bue Viking Jazzband, Bjarne „Liller“ Petersen, mitwirkt und die noch in diesem Monat auf den Markt kommen soll. Das Jazzorkester ist zu buchen über den Banjospieler und Sänger der Band, Henrik Stiigvad, Lybaekgade 1.2., DK-2300, Kopenhagen S, Tel. SU 1880.

Cecil Taylor hat eine erste Platte auf eigenem Label unter dem Titel „Indent“ vorgelegt. Sie wird in Europa über verschiedene Importgeschäfte erhältlich sein. In den USA vertreibt sie vor allem Mary Lou Webb, Disques, P. O. Box 272, North Hollywood, California 91603, ein Jazz-Platten-Spezial-Versandgeschäft. Das vor allem seltene Free Jazz Platten europäischer sowie amerikanischer Musiker anbietet. In seinem ausführlichen Katalog sind die Platten der Firmen Birth, Enja, ECM Japo, Incus, Futura, FMP, Calig, Shandar, Delmark und ESP aufgeführt.

Clark Terry gehörte zu den 45 Musikern, die Anfang September zu der 11. Jazz Party des Großindustriellen und Jazz-Mäzen Dick Gibson in das Broadmoor Hotel in Colorado Springs eingeladen wurden. Außerdem waren zugegen: die Trompeter Billy Butterfield, Bobby Hackett, Pee Wee Erwin, Joe Newman und Joe Wilder, die Posaunisten Trummy Young, Urbie Green, Vic Dickenson, Carl Fontana, Frank Rosolino, Tyree Glenn, die Klarinettenisten Barney Bigard, Peanuts Hucko und Johnny Mince, die Saxophonisten Zoot Sims, Benny Carter, Flip Phillips, Budd Johnson, Phil Woods, Buddy Täte und Kenny Davern, die Pianisten Teddy Wilson, Dick Hyman, Roger Kellaway, Ross Tompkins, Hank Jones, Dick Wellstood und Ralph Sutton, die Gitarristen Bucky Pizzarelli, Joe Pass und Herb Ellis, die Bassisten Ray Brown, Slam Stewart, Lyn Christie und Major Holley sowie die Schlagzeuger Cliff Leeman, Alan Dawson, Oliver Jackson, Bobby Rosengarden, Barrett Deems und Gus Johnson. Wie heiß es gewöhnlich bei diesen Jazz Sessions hergeht, kann man auf dem kürzlich veröffentlichten MPS Album „USA Jazz Live - Colorado Jazz Party“ nacherleben.

Globe Unity 73 soll bald auf Platten erhältlich sein. Die Free Music Production in Berlin hat den Free Jazz Workshop in Wuppertal mitgeschnitten und wird davon ein Album auf den Markt bringen.

Karel Velebny gab in der letzten Zeit mit seinem SHQ eine Reihe von Jazzkonzerten, bei denen die Gruppe um zwei weitere Saxophonisten erweitert wurde.

Gerhard Vohwinkel, in München lebender Trompeter und Leiter der Allotria Jazzband, hat mit einigen „Gentlemen“, die sich immer wieder sporadisch zu einer Dixielandband zusammenfinden, eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Hallo Mr. Dixieland“ erschien. Produziert wurde das Album von Darnok-Film, 8600 Bamberg, Postfach 3301.

Jimmy Witherspoon, der kürzlich mit Eric Burdon auf Deutschlandtournee war, hat in Los Angeles ein regelmäßiges Bluesprogramm bei der Radiostation KMET. Jeden Morgen von 10-12 Uhr spielt der Disc-Jockey Witherspoon Blues-Platten von Lightnin' Hopkins, Lowell Fulson, Lloyd Glenn, Charles Brown, Roy Milton, Amos Milburn, Junior Parker u. a.

Jazz Festivalkalender

Frankfurt

9. Europäisches Hot Jazz Festival 1973, 5.-7. Oktober.

5. 10. Trevor Richards New Orleans Jazz Trio, London; Swing Studio Quartett, Prag; Blue Roseland Orch., Göttingen; New Orleans Jazz Babies, Original Union Brassband.

6. 10. Jazzbandball: Jeggpap New Orleans Band, Belgien, Revival Jazzband, Hamburg, White Eagle Jazzband, Berlin, Barrelhouse Jazzband mit Angi Domdey, The Hot Swingers, Red Hot Hottentots.

7. 10. The New Orleans Joymakers aus New Orleans.

Warschau

International Jazz Jamboree Warschau 1973, 25.-28. Oktober.

Sarah Vaughan, Weather Report, B. B. King, Odetta, Young Giants of Jazz, Ronnie Scott, Michael Naura, Jan Garbarek, diverse einheimische Gruppen.

Donaueschinger

Donaueschinger Musiktage 1973, 19.-21. Oktober.

20. Oktober, 21.00 Uhr, Stadthalle, Saal B: Flute Summit mit Chris Hinze, James Moody, Sahib Shihab, Jeremy Steig.

21. Oktober, 20.00 Uhr, Stadthalle, Saal A: Wiederholung des Flute Summit.

Kontaktanschrift: Städtisches Kultur- und Verkehrsamt, 7710 Donaueschingen, Tel. 077 71-38 34.

Berlin

Berliner Jazztage 1973, 1.—4. November.

1. 11. 19.00 Uhr: Jazz Carriers aus Warschau, Miles Davis, Karl Berger Music Universe mit Carlos Ward, Garrett List, Peter Kowald, Frederic Rzewski, David Izenson, Bobby Moses, Makaya Ntshoko, Klaus Hagl, Sam Rivers; Peter Brötzmann Quartett.

2. 11. 19.00 Uhr: Cotton Club Revisited: Duke Ellington Sextett, Baby Laurence, Duke Ellington Trio, Louis Jordan Tympany Five.

3. 11. 19.00 Uhr: Keith Jarrett Quartett mit Dewey Redman, Charlie Haden, Paul Motian, Ralph Towner, Joe Farrell—Joe Beck Quartett.

3. 11. 23.00 Uhr: Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass mit Jon Faddis, Woody Herman Orchestra.

4. 11. 15.00 Uhr: Second Generation: Freddie Hubbard, Joe Henderson,

Gary Burton, Cedar Walton, Larry Ridley, Roy Haynes; Muhai Richard Abrams Sextett, Rahsaan Roland Kirk and the Vibration Society.

4. 11. 20.00 Uhr: B. B. King hosts an evening of the blues: Eddie „Cleanhead“ Vinson, Junior Wells, B. B. King and his Orchestra, Odetta.

Kontaktanschrift: Ralf Schulte-Bahrenberg, 1 Berlin 15, Kurfürstendamm 234, Tel. 8 83 63 55.

Nancy

Jazz Pulsations 73, 9.—14. Oktober.

Ray Charles Orchestra, Bill Coleman, Frank Wright—Alan Silva, Perception, Seelow, Siegfried Kessler Trio, Memphis Slim, Oscar Peterson, Chris McGregor, Chris Woods, Slide Hampton, Terry Riley, Eddie Louiss, Ivan Jullien, Dollar Brand, Stars of Faith, Jef Gilson, John Surman, Stu Martin, Sun Ra.

Kontaktanschrift: Hotel de Ville, F-8400 Nancy, Tel. 28 91 44, Frankreich.

Slany

Amateur-Jazz-Festival Slany, CSSR, 23.-28. November.

Oldtime- und Swinggruppen, Profibands aus der CSSR.

Photo- und Dokumentarerausstellung „Die frühen Jahrzehnte des Negerjazz in Europa“, Vorträge, Jazzfilme.

Kennen Sie die ?

The Acoustic Band nennt sich ein Trio, das sich in Bern aus Urs Eigenmann, Klavier, Virginio Zambelli, Gitarre, und Manuel Bürgi, Percussion, gebildet hat. Alle drei Musiker spielen auch in der Jazzgruppe „Off & Out“.

Die Acoustic Band versucht eine eigene Musik zu machen, indem sie einen möglichst großen Bereich der Musik in ihr Spiel miteinbezieht, so z. B. spanische, südamerikanische, afrikanische, klassische Musik und Jazz. Zu buchen ist das Trio über Urs Eigenmann, CH 3001 Bern, Postfach 1713.

Finnegans Wake heißt ein Free Jazz Duo, das sich kürzlich im Rheinland formierte und das aus dem Trompeter Jochen Kussmann und dem Schlagzeuger und Percussionisten Michael Elsässer besteht. Kussmann, 21, studierte klassische Musik und stieß 1972 zum Free Jazz vor, Elsässer, 31, betätigt sich seit 1958 in verschiedenen Jazz- und Popgruppen und beschäftigt sich seit 3 Jahren mit dem Free Jazz.

Zu buchen ist das Duo über Jochen Kussmann, 414 Rheinhausen, Dorotheenstraße 15.

New Interaction nennt sich die neu besetzte, ehemalige Frankfurter Free Jazz Gruppe „Interaction“ seit dem Ausscheiden des Altsaxophonisten Dieter Scherf. Das Ensemble spielt jetzt in der Besetzung Joe Flinger, Klavier, Elektro-Piano, Gerhard Bitter, Baß, Mano Weiss, Schlagzeug. Dazu kommt als Gastsoüst der Trompeter und Geiger Joachim Romeis. Das Quartett tritt in nächster Zeit in folgenden Städten auf: 7. 10. Frankfurt, Sinkkasten, 14. 10. Frankfurt, Jazzkeller, 20. 10. Wiesbaden, Wartburg, 10. 11. Frankenthal, 11. 11. Mannheim, 15. 11. Aalen, 17. 11. Heidenheim. New Interaction kann für Gastspiele gebucht werden über Gerhard Bitter, 6 Frankfurt/Main, Felix-Dahn-Str. 4, Tel. 527049.

Off & Out, Jazzgruppe aus Bern, spielt jetzt in der Besetzung Stanislaus Elmer, Trompete, Virginio Zambelli, Gitarre, Urs Eigenmann, Klavier, Willy Bischof, Orgel, Synthesizer, Isla Eckinger, Baß, Kurt Schaufelberger, Schlagzeug und Manuel Bürgi, Percussion. Urs Eigenmann, der zusammen mit Virginio Zambelli die Jazz-Formation gründete, sagt über die Konzeption:

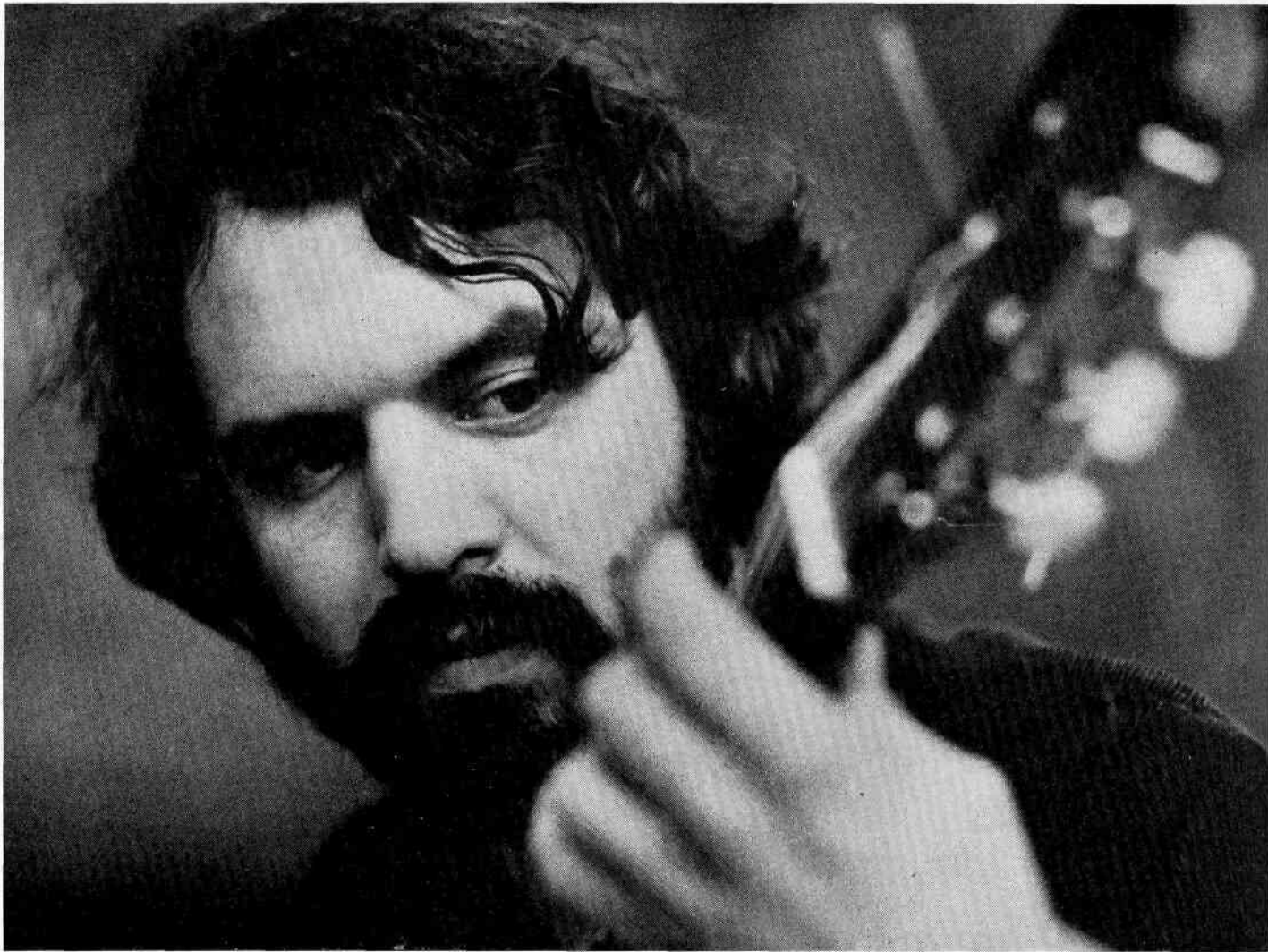
„Die Musik ist für uns vor allem eine Sache der Töne und der Rhythmik. Wir lieben die Einfachheit, in der sich — wie wir glauben — die Menschen viel besser verstehen können. Deshalb legen wir in unserer Musik das Hauptgewicht auf den Ausdruck und auf das Gefühl.“

Musik zu machen, bedeutet für uns vor allem, Freude bereiten. Liebe und Freude sind unsere Hauptanliegen.“

Off & Out ist zu buchen über: CH 3001 Bern, Postfach 1713.

The New Savoy Jazzmen nennt sich eine Band, die bereits in den 50er Jahren während der großen Dixieland Revival Welle gegründet, im Lauf der Jahre aber mehrmals umbesetzt wurde. Vor gut einem Jahr nahmen die Jazzmen ein Elektro-Piano dazu, mit dem ein interessanter Akzent zum Dixieland-Sound gesetzt wurde. Die Band, die aus dem Ruhrgebiet stammt und bisher hauptsächlich in Jazzkellern auftrat, setzt sich zusammen aus:

Peter Stipinski, Trompete, Uwe Brehm, Posaune, Rolf Sendt, Klarinette, Jimmy Jacobs, Elektro-Piano, Georg Norek, Banjo, Gitarre, Peter Anders, Baß, und Peter Di Val, Schlagzeug. Die Gruppe ist zu buchen über Peter Di Val, 469 Herne, Lange Straße 227, Tel. 61665.



Jochen Mönch

Spielt wie ein Jazz-Trio:

Der Solo-Gitarrist Ralph Towner

Energie ohne Elektrizität

Zu einer Zeit, da die elektronisch manipulierte Musik einen Höhepunkt erreicht hat, macht sich eine Gegenströmung bemerkbar, die von Musikern ausgelöst wurde, die neben den elektronischen Klangeffekten mehr und mehr wieder den ursprünglichen, unveränderten Ton konventioneller Instrumente ins Spiel bringen. Auffallend ist dabei, daß sich diese Wandlung vor allem bei solistischen Alleingängen dieser Musiker vollzieht. Angefangen hat es mit dem Solo-Gitarristen John McLaughlin, weitergeführt haben es die Solo-Pianisten Chick Corea, Keith Jarrett und Paul Bley. Am konsequentesten aber verfolgt diesen Weg der 33-jährige amerikanische Gitarrist Ralph Towner, auf dessen überragendes Talent man erst jetzt aufmerksam wurde.

Besonders deutlich zeigte es sich in der Aufnahme, die Towner mit Weather Report für die Platte „I sing the body electric“ gemacht hat. In Wayne Shorters Komposition „The moors“, die vom Hüllentexter als „eine ästhetische Reise durch tonale Labyrinth“ bezeichnet wird, steht Towner mit einem Solo auf der 12saitigen Gitarre im Vordergrund und leitet das bewegende musikalische Geschehen ein. Endlich waren einmal wieder feinere Töne unter all den elektronischen Geräuscheffekten zu hören. Für den inneren Kreis der Jazzfreunde war Ralph Towner seit dieser Zeit gewissermaßen ein Geheimtip. Nach diesem ersten Jazzversuch Ralph Towners auf Platte wartete man gespannt auf weitere.

Seiner unendlichen Vielseitigkeit, seinem gepflegten und technisch versierten Gitarrenspiel wurde dann die

Platte gerecht, die ECM vor einigen „Wochen unter Ralph Towners Namen vorlegte. Hier und in seinen Solo-Auftritten im Juli beim Jazz-Festival in Molde sowie bei Konzerten für Radio Bremen und in Bregenz erweist sich Towner als einer der wenigen Meister der akustischen Gitarre. Im Jazzbereich ist er nur mit John McLaughlin vergleichbar. Dem Hörer wird zunächst die technische Meisterschaft Towners gar nicht bewußt, so fließend und leicht, so transparent und spontan klingt seine Musik. „Das ist eben das Problem bei der akustischen Gitarre: die Musik so schwerelos erscheinen zu lassen“, meint Towner. „Das Instrument erfordert viel mehr Technik als die elektrische Gitarre, vor allem diffizile Bewegungen der Hände und Finger. Man muß die Töne aushallen und simultan dazu die sich bewegenden Stimmen darunter und darüber spielen

können. Das kommt natürlich nicht alles spontan, viel davon ist reflektiert, vorher festgelegt und genau ausgearbeitet. Mit Hilfe der Elektrizität machen dagegen all die verblüffenden Effekte, das Töneaushalten usw. keine Schwierigkeiten. Ich habe zwar selbst noch nie eine elektrische Gitarre gespielt und werde das wohl auch nie tun, aber ich bin daran interessiert, zu erfahren, was andere damit zuwege bringen."

Wegweisend für die elektrische Gitarre ist heute zweifellos John McLaughlin. Ralph Towner kennt seinen englischen Kollegen schon aus der Zeit, da dieser erstmals nach New York kam. Beide spielten zusammen Gitarrenduos auf konventionellen Instrumenten, und McLaughlin verwandte zu jener Zeit noch lediglich einen Pick-up zur Verstärkung des Originaltones. Auf die Frage, was er heute von der Musik des Mahavishnu Orchesters hatte, gibt Towner eine ausweichende Antwort: „Überzeugend ist Johns Musik insofern, als er es fertig brachten, vielen junge Menschen, die bislang nur Rock 'n' Roll liebten, den Weg zur neuen Musik zu zeigen. Sie gingen zu den Auftritten des Mahavishnu Orchesters und fanden Zugang zu dieser Musik, die eine Brücke zum Jazz bildet. Das ist sehr erfreulich, und ich muß sagen, alle Mitglieder des Mahavishnu Orchesters sind auch wirklich ausgezeichnete Musiker."

Towner ist Vollblutmusiker. Er haßt Konzessionen, ist sehr engagiert, sehr ehrlich. Beim wirklich musikverbundenen Publikum wird ihm das sicher großen Erfolg bringen. Er macht Musik um der Musik willen, jeglicher andere Beweggrund liegt ihm fern. Seine Motive sind weder religiöser noch philosophischer Natur. „Ich muß immer wieder betonen, daß ich Musiker bin", meint er, „und daß die Musik für mich alles beinhaltet. Ich möchte auch nicht darüber urteilen, welche Religion die richtige ist, sie stehen meiner Ansicht nach nicht in Konkurrenz zueinander. Doch werden heutzutage Religionen wie eine Ware angeboten, jeden Monat gilt ein neuer Guru als der Messias. Den Gurus selbst kann man wohl Aufrichtigkeit bescheinigen, aber deren Anhänger, die führen manchmal die Menschen irre; um des Verkaufs, der Publicity willen verfälschen sie den wirklichen Sinn der Religion. Genauso ist's mit der Musik."

Verbindet sich mit Towners Musik eine Botschaft oder ist sie für ihn Selbstzweck? „Ich spiele nur das, was ich gerne spielen möchte", bekennt er freimütig. „Ich habe aber natürlich im-

mer die Hoffnung, daß die Hörer das auch lieben. Ich spüre die Energie, die mir zuströmt, wenn ich vor Publikum spiele. Wenn ich übe, für mich spiele, dann vermisse ich manchmal diesen kräftigenden Impuls, diesen erregenden Moment. Ich möchte es ganz einfach sagen: Spielen ist für mich so wie sprechen. Es hat ebenso eine Syntax, unterliegt gleichfalls bestimmten Gesetzen."

Als Reaktion auf seine Musik hat Towner schon recht merkwürdige Dinge erlebt. Immer wieder sagen ihm zum Beispiel Zuhörer, daß seine Musik in ihnen starke Assoziationen von irgendwelchen Bildern und Stimmungen hervorrufe. Er stellt dagegen fest, daß es in seiner Musik in erster Linie um Energie geht: „Sie ist vergleichbar mit ständig wechselnden Energiefeldern." Towner weiß, daß er als Musiker eine gewisse Verantwortung trägt, aber manchmal entgleitet ihm die Musik, erreicht eine Verbindung mit dem Transzendentalen, und in diesen Momenten spürt er ihren spirituellen Charakter. „Wenn die Musik hie und da wie ein Wunder ganz von selbst entsteht, dann kommt es mir vor, als ob eine andere Kraft außerhalb von mir alles vorantreibt und meine eigene Energie zurückdrängt. Dann bin nicht ich das Universum, das Musik macht, dann fühle ich mich wie ein kleines Rädchen eines sehr viel mächtigeren Räderwerkes."

Von 88 Tasten zu 12 Saiten

Ralph Towner fing eigentlich mit der Jazzmusik erst vor 10 Jahren an. Er spielte ursprünglich Tasteninstrumente. Gleichzeitig mit seinem Jazzkontakt begann aber auch sein Interesse an der Gitarre. Er absolvierte hierauf eine klassische Ausbildung und studierte bei Professor Karl Scheldt in Wien. Doch der Sprung von der Interpretation im klassischen Sinne zum freien Improvisieren im Jazz machte ihm zu schaffen. „Das einzige Improvisieren, was ich auf der Gitarre zuwege brachte, war das im Sinne der brasilianischen Musik. Ich fand daran großen Gefallen und arbeitete viel mit Astrud Gilberto und Airto Moreira zusammen. Hier fand ich ein Forum für meine Gitarrenkunst. Dann fing ich an, selbst Musik zu schreiben. Und das war der eigentliche Wendepunkt. Das Komponieren führte mich schnell weg von der brasilianischen Musik. Wichtig war auch meine Begegnung mit dem Tablaspieler Collin Walcott, der bei

Ravi Shankar und Alia Rakha studiert hat."

Jahrelang trat Towner als Jazz-Pianist mit einem Trio auf, zu dem Glen Moore gehört, der auch auf Towners erster Platte unter eigenem Namen zu hören ist. Noch heute spielt Towner Klavier, aber er meint, daß sein Publikum in Europa jetzt in erster Linie von ihm Gitarren-Soli erwartet, und so konzentriert er sich zur Zeit ganz auf dieses Instrument. Ursprünglich vollzog sich sein Piano-Stil ganz im Sinne der Spielweise eines Bill Evans. Aber durch die intensive Beschäftigung mit der Gitarre hat sich sein Klavierstil für ihn fast unmerklich geändert. „Die Gitarre beeinflusste das Klavier und umgekehrt, es klingt heute beides bei mir ziemlich ähnlich", sagt er. „Ich behandle die Gitarre nämlich wie ein Tasteninstrument und habe das Empfinden, daß ich darauf ebenso mit beiden Händen spiele wie auf dem Klavier. Ich schlage die Saiten ja auch kaum an, ich spiele zumeist einzelne Noten, lasse verschiedene Stimmen sich bewegen, eine untere, eine mittlere und eine obere. Es ist praktisch wie eine Jazz-Trio-Konzeption — aber alles auf einem Instrument, eben der Gitarre, gespielt."

Inspirationsquellen für sein Spiel — auch für das auf der Gitarre — sind immer Pianisten geblieben: Bill Evans und ihm artverwandte. „Ganz neu ist da Paul Bley zu nennen", sagt Towner. „Er beeinflusste mich allerdings indirekt schon seit langem durch andere Pianisten, von denen Inspirationen auf mich ausgingen. Aber erst als ich Paul persönlich kennenlernte, entdeckte ich, daß vieles von dem, was ich von diesen anderen Pianisten gehört hatte, auf ihn zurückzuführen ist."

Seine Wesensverwandtschaft mit Bill Evans führte Towner dazu, daß er einige seiner Themen im Repertoire hat. So etwa *Re:person I knew* und *„Nardis"*. Früher hielt er sich auf dem Klavier viel an die Musik von anderen Solisten, auch an Standards, aber heute spielt er fast ausschließlich eigene Stücke. „Es ist leichter, das zu spielen, was man selbst schuf", sagt er, „als das, was man von anderen transkribiert, wenngleich das natürlich eine gute Übung ist." Ähnlich wie mit dem indirekten Einfluß von Paul Bley auf Towners Spiel verhält es sich auch mit dem Niederschlag, den der Bebop auf seine Musik hatte: Sein Wissen um den Bebop bezog er ebenfalls von Musikern, die ihrerseits Inspirationen von den Initiatoren des Bop bekommen hatten.

Erst seit ein paar Jahren verwendet Towner neben seiner Konzertgitarre auch ein 12saitiges Instrument, das eigentlich in der Folklore zuhause ist. Er befaßte sich damit zunächst praktisch wider Willen. „Als ich zu Paul Winters Consort gehörte“, erinnert sich Towner, „redete mir Paul immer zu, ich solle doch eine 12saitige Gitarre spielen lernen. Ich sagte aber strikt nein, weil ich mir nicht die Fingernägel daran abbrechen wollte. Dann versuchte es Paul hintenherum, indem er mich Musik für eine 12saitige Gitarre schreiben ließ. Und diese Methode hatte Erfolg: Plötzlich spürte ich, daß mir dieses Instrument Freude macht. Es kam, wie es kommen mußte: bald besaß ich sie, die 12saitige Gitarre und muß sagen, daß nicht zuletzt sie mich befähigte, heute als Gitarrensolist in Europa aufzutreten. Ich übe zwar nur ganz selten darauf, denn ich breche mir sonst zu leicht meine sorgsam gehüteten Fingernägel ab, und manchmal ist es geradezu schmerzhaft, darauf zu spielen.“

Die Tage, da Towner regelmäßig übte, sind aber überhaupt vorbei. Jetzt steht das Komponieren im Vordergrund. Derzeit arbeitet er an einem großen Werk für Solo-Instrumente, denen er viel mehr Raum für freie Improvisationen freigelassen hat, und für großes Orchester, dessen Parts festgelegt und komplett ausgeschrieben sind. Er möchte es gerne mit einem 70-Mann-Orchester, Tabla, Solo-Gitarre und Solo-Cello aufführen. Außerdem schreibt er an einem Concerto für Solo-Gitarre und Streicher, bei dem wiederum die Parts für die Streicher total ausgeschrieben, bei der Gitarrenstimme dagegen einige Teile für die Improvisation offen sind. Gerne würde Towner als Gitarrensolist Aufnahmen mit einem Orchesterhintergrund machen, wie ihn etwa Gil Evans so meisterhaft zu schaffen weiß. Aber noch lieber würde er es selbst schreiben. Und er ist prädestiniert dafür, hat er doch in Oregon Komposition und Arrangement studiert.

Eigenständig — nicht elektronisch

Trotz seiner enormen Vielseitigkeit will sich Towner bewußt auf eine Richtung konzentrieren. Er beherrscht die klassische und brasilianische Musik, er spielt Blues auf der Gitarre und auf dem Klavier, und er ist im Jazz zuhause. „Aber“, so sagt er, „wenn ich alles spielen würde, was ich kann, dann würde eine Variete-Show daraus. Auch möchte ich nicht Interpret sein,

sondern fühle mich als Musiker, der spielt, was aus ihm selbst erwächst. Ich möchte nicht, daß man in erster Linie meine technischen Fähigkeiten bewundert, sondern daß man die Musik empfindet.“

Er hat nichts dagegen, wenn man seine Musik als Jazz bezeichnet, und kommentiert: „Ich weiß kein besseres Wort für meine Musik. Natürlich gibt es verschiedene Einflüsse, aber es ist alles verarbeitet. Wenn man sagen könnte, in meinem Spiel käme dies von dem und das von jenem her, würde das bedeuten, daß ich keine eigenständige Musik mache. Wenn man jahrelang gelernt und verschiedene Inspirationen verarbeitet hat, wird man normalerweise in der Musik nichts mehr entdecken, was allzusehr an andere erinnert. Man ist sich zwar bewußt, daß vieles zur eigenen Entwicklung beigetragen hat, weiß aber auch, wann der Zeitpunkt erreicht ist, seine ureigene Musik zu spielen. Und es ist eine ganz schöne Leistung, Musik zu machen, mit der man identifiziert wird.“

Towner merkte schon ziemlich bald, daß die Begeisterung für die elektronische Musik nicht lange anhalten würde. „Die Leute sind müde geworden, diese unheimlichen Phonstärken zu hören“, meint er mit Recht. Auch er hatte sich mit der Ausnutzung von Elektrizität in der Musik befaßt; allerdings nur als Pianist, denn eine elektrische Gitarre sieht er geradezu als Verrat an. „Wir meinten alle einmal, daß die elektronische Musik die neue Richtung im Jazz wäre“, sagte er, „aber ich glaube nicht mehr daran. Für mich war immer die wirklich gute Musik die akustische.“

Heute arbeitet Ralph Towner in den USA hauptsächlich mit einer Gruppe, die er nach seiner Heimatstadt „Oregon“ genannt hat. Sie ist mit Oboe, Gitarren, Sitar, Tabla und Baß besetzt — spielt also ohne elektrische Instrumente. Hauptsächlich tritt Oregon bei College-Veranstaltungen auf, gab aber auch schon Konzerte in der New Yorker Carnegie Hall. Einige Mitglieder kennen sich schon aus der Zeit, da sie bei Paul Winters Consort spielten. Als diese Formation auseinander ging, formierte sich Oregon. Eine Platte liegt bereits vor, die zweite soll demnächst auf Vanguard erscheinen. Die erste Plattenaufnahme, die Towner gerecht wurde, ist „The moors“ mit Weather Report. „Der Kontakt zu Weather Report“, so berichtet er, „kam durch Wayne Shorter zustande, den ich schon ein Jahr bevor wir gemeinsam

ins Aufnahmestudio gingen kannte. Wayne hatte speziell für diese Session ein Stück geschrieben, änderte es aber nach Rücksprache mit mir ab. Mein langes Solo ergab sich eigentlich ganz von selbst, nachdem das, was Wayne und ich unisono spielen wollten, uns allen nicht so recht gefallen hatte. Ich kam bei diesem Termin mit dem Instrument nicht zurecht, es war eine geliehene Gitarre, da mir kurz zuvor meine beiden eigenen Instrumente gestohlen worden waren. Mit Weather Report habe ich nur dieses eine Mal Musik gemacht, wir hätten auch nicht zusammen öffentlich auftreten können, denn nur im Studio lassen sich akustische und elektronische Instrumente musikalisch wirklich zufriedenstellend zusammenkoppeln.“

Über seinen Kontakt mit ECM ist Towner sehr glücklich. Er kam praktisch durch den Bassisten Dave Holland zustande, der schon mehrfach für diese Münchner Plattenfirma aufgenommen hat — zuletzt die Platte „Conference of the birds“ mit Sam Rivers, Anthony Braxton und Barry Altschul. Als Ralph Towner mit Dave, den Brüdern Mike und Randy Brecker in New York ein Konzert gab, war Manfred Eicher unter den Besuchern und fragte ihn anschließend, ob er nicht Lust hätte, für ECM eine Platte zu machen. Towner sagte zu und lernte Manfred Eicher, der schon immer ein besonderes Fingerspitzengefühl für Talente mit großer Zukunft bewies, bald sehr schätzen: „Er braucht niemanden, der ihm sagt, dieser oder jener Musiker ist phantastisch. Er spürt das sofort.“ Außer der bisher vorliegenden Platte „Trios, Solos“ hat Towner noch ein Solo-Gitarren-Album für ECM aufgenommen, das Anfang nächsten Jahres erscheinen wird.

Europa: Erfolge — New York: Impulse

Erstaunlicherweise hat Towner in Europa bisher sehr viel mehr Erfolg gehabt als in den USA. Auch er selbst hat keine Erklärung dafür. Über seine Erfahrungen in Europa sagt er: „Ich habe hier ein sehr gutes Publikum kennengelernt, das außerordentlich aufmerksam und sachverständig ist. Mit Genugtuung habe ich erfahren, daß Pianisten wie Keith Jarrett, Chick Corea oder Paul Bley in Europa als Solisten stürmisch gefeiert wurden. Sicher werden die USA irgendwann nachziehen, aber ob Erfolge in Europa auch Auswirkungen auf die dortige Situation haben, läßt sich derzeit noch nicht mit Sicherheit sagen.“

Altena: Jazz-Meeting kein Star-Treffen

Daß Altena das deutsche New-Jazz Ereignis schlechthin ist, hat sich mittlerweile herumgesprochen. Denn nur so kann man sich erklären, daß bei minimaler Werbung die Burg auch in diesem Jahr wieder an beiden Tagen ausverkauft war. Große Namen hatten in Altena das augenfällig junge Publikum nicht herbeigerufen. Sieht man ab von Don Ellis, der aber schon frühzeitig aus den Programmen gestrichen war, so war es in Altena eher das von den Besuchern erkannte Bemühen der Veranstalter, das breite Spektrum des europäischen New Jazz zu präsentieren, das die Kenner dieser Szene zwischen Würzburg und Braunschweig ins Sauerland kommen läßt. Zwei Tage mit insgesamt 12 Gruppen hatte der Hörer zu verkraften. Ein bißchen viel vielleicht, aber man war ja auch gekommen sich zu informieren.

Bevor es „ernst“ wurde, eröffnete den Reigen die lokale Gruppe Nickelcoin. 2 Gitarristen bestimmen hier den Sound mit langen abwechselnden Passagen. Durchaus hörens Wert und nicht nur ein Zugeständnis an die Altenaer.

Amateure solcher Güte hatte man hier am Lenneufer nicht erwartet. Programmpunkt Nr. 1 war aber dann schon keine Hausmannskost mehr: der Baßklarinettenworkshop mit Gunter Hampel, Willem Breuker, Michel Pilz und dem Franzosen Jef Sicard. War man auch spontan zusammengekommen, so fand man doch nach spätestens 10 Minuten zum gemeinsamen Musizieren, in dem natürlich das Solo überwog. Willem Breuker und Michel Pilz hatten, so schien mir, den reifsten Vortrag und auch das beste Verhältnis zu ihren Instrumenten. Insgesamt ein begeisternder Programmpunkt, der zeitlich vielleicht etwas zu früh angesetzt war.

Die Reform Art Unit hatte die weite Reise aus Wien nicht gescheut, um hierzulande zu zeigen, was man bei ihnen unter neuem Jazz versteht. Liegt es nun daran, daß sie sich dort in einer gewissen Isolation befinden und auch relativ wenig spielen: Ihr Konzept wirkte verkrampft und auch der Versuch, Volksmusik ironisch zu verfremden, war nur in der Idee humorvoll.

Der Inder Ram Chandra mit seiner Sitar konnte da auch nichts hinzufügen

und wirkte eher wie ein Fremdkörper, lediglich die Trompeter Franz Koglmann und Sepp Mitterbauer konnten dem New-Jazz Fan gefallen. Stimmung, wie sie wohl keiner in dieser Massierung erwartete, brachte dagegen die Soloeinlage von Alexander von Schlippenbach mit Ragtime und Monkthemen. Ein Vollblutpianist, der das Publikum packte. Doch sieht man davon ab, daß diese Mischung Pianojazz zu diesem Zeitpunkt gerade das Richtige, gewissermaßen ein Erlösungsmoment war, so muß man sich doch fragen, ob das wirklich Schlippenbachs Musik war, oder ob ihn der daraufhin sichere Applaus bewog, immer wieder und wieder Boogie-Woogie Rhythmen mit einfließen zu lassen. Mit einer Rückkehr zur Tradition des Jazz hatte das wohl wenig zu tun.

Applaus für diesen lange zu wenig beachteten Free Jazzer Gunter Hampel. Die Zugaben waren dann allerdings nicht mehr sehr geschmackssicher und wären besser unterblieben. Impulsiven Jazz gab es dann mit dem Theo Lovendie Consort aus Amsterdam. Allesamt sind sie seit Jahren Profis, die Herren Dulfer, van Manen und Lovendie, und man merkt ihnen dieses Musikantentum an, wenn sie z. B. urplötzlich aus einem Free-Sound in Samba-Rhythmen verfallen. Vier Bläser vorn in dieser nur 7köpfigen Gruppe sorgten für eine Klangfarbe, die an Chris McGregor erinnerte und sogar noch einen Schuß musikalischer war. Dulfers wilde Eruptionen auf dem Tenor zeigten, wie sehr man sich auch im Tulpenland freispielt. Einen Namen, den man bisher noch nicht kannte: Leo Cuypers am Klavier. Wo kann man ihn hierzulande bald wieder hören?

Den Abschluß des ersten Tages bildete das Tomasz Stanko Quintett. Wo gibt es weit und breit eine Gruppe, die dieses Format erreicht? Gewiß, Stankos weitgetragene und dann wieder aggressive Töne überstrahlen zeit-



ALEXANDER VON SCHLIPPENBACH

Daß es wirklich zur Zeit im New Jazz weitergeht, bewies die von Gunter Hampel mit amerikanischen Kollegen aufgebaute Galaxie Dream Band. Die Melodielinien sind so ineinander verflochten, in keiner Weise auf Solistik angelegt, daß diese Musik wirklich etwas Sphärisches an sich hat. Es ist ein Klangteppich, in dem die Stimme von Jeanne Lee herrlich verwoben ist. Es gab langanhaltenden, echten

weise das Können seiner Gruppe, aber dann kommt das ruhige, sichere Spiel des Baßisten Suchanek, Muniak am Sopransax spielt alles aus sich heraus, der Schlagzeuger Stefanski ist versiert wie kaum ein anderer und nur Geiger Seifert gebraucht beim Meeting zu oft das Wah-Wah-Pedal. Dieser Jazz erzählt Geschichten von beruhigender Einfachheit mit allen musikalischen Reizen.

Der Schrei nach Freiheit für die unterdrückten Völker und lateinamerikanische Spielfreude waren das Motto der Matchi Oul Bigband, einem Nationalitäten-Schmelztiegel unter der Leitung des Chilenen Manuel Villarroel.

Die Heimat der Band, die das Programm am zweiten Tag begann, ist Paris, aber hier saßen neben Franzosen, auch ein Vietnameser, Ungar, Afrikaner, Österreicher und last not least — der Amerikaner Peter Warren am Baß. Die Band begann furios, Bigband-Free-Jazz mit rhythmischer Rückhalt — dann kam ein Regenschauer und fast gleichzeitig Musik mit latein-amerikanischem Kolorit, eine Jazz-Mischung die das Publikum irrwolkenbruch auf den Plätzen fesselte. Nahezu 2 Stunden brillierte diese Band mit ihrer Spiellaune, die Sonne ließ sich auch wieder blicken, und der erste Auftritt in Deutschland war ein perfekter Erfolg für Manuel Villarroel und seine sympathischen Musiker der Matchi Oul Big Band.

Das Duo Christmann-Schönenberg zeigte dann die Grenzen des Zusammenspiels auf, wenn man sich auf solch spröde Instrumente wie Schlagzeug und Posaune allein verläßt. Anders dagegen bei den Tschechen Stivin-Dasek, die zwar ebenfalls nur zu zweit, aber von der Instrumentierung her besser dran waren. So hielt sich denn Rudolf Dasek mit der Gitarre mehr im Hintergrund, während Jiri Stivin sein ganzes solistisches Können an Sopran-, Altsax und Querflöte bewies. Und besonders die humorvoll-vocalvermischte Überblasttechnik, die Stivin bei der Flöte anwandte, ließen bei diesem Duo keinen weiteren Mitspieler vermissen. Gespannt war man auf den Auftritt von Friedrich Gulda innerhalb der Anima. Kurz gesagt: in Altena war es reinweg die Musik der Füchse, Paul an seiner „Harfe“, auf der er baßähnliche Klänge zupft, und Limpe, die diverse Geräte aus Haus und Garten „zweckentfremdet betrommelt“. Mit ihrer Stimme jedoch, die sie über diese Klänge legt, gibt sie dieser Musik etwas Mystisches, ganz und gar Fremdartiges. Aber wo war Gulda, der dabei der Antipode hätte sein können? Er nahm mal dieses Instrument mal jenes, mal E-Piano, mal Blockflöte, aber echte Kommunikation war das beileibe nicht. So blieb denn dieser Versuch als solcher auf der Strecke und nur wenige Hörer wußten mit dieser Musik etwas anzufangen. In diesem Zusammenhang ist jedoch festzustellen, daß ein Teil des Publikums Toleranz erst noch üben muß, darunter gerade auch die, die sich über mangelnde Toleranz gegenüber ihrer Musik beklagen.

Albert Mangelsdorff spielte zwar in Altena mit seinem kompletten Quintett, doch war es — vielleicht auf Grund der Strapazen seiner Südamerika-



TOMASZ STANKO (oben)
und JANUSZ MUNIAK

Fotos: Karlheinz Klüter

Reise? — an diesem Abend nicht in gewohnter Form. Wenngleich sich Mangelsdorff von mal zu mal freier spielt und Themen nur noch hauchdünn anklingen läßt, so macht sich doch die gleiche instrumentale Besetzung wie sein früheres Quintett bemerkbar. Ein bißchen Frische fehlt. Terumasa Hino aus Japan servierte dann mit seinem Quintett die richtige Abschlußkost. Seinen frühen Idealen des Hard Bop noch etwas verpflichtet, bietet Hino Artistisches auf der Trompete. Das Gruppenspiel tritt in den Hintergrund und gerade von dem jungen talentierten Pianisten Mikio Masuda hätte man gern Ausführlicheres gehört. Terumasas Bruder Motohiko ist ein außergewöhnlicher Trommler, der — und das ist selten zur Zeit — mit einem Minimum an Schlaggeräten auskommt. Hatte die Terumasa Hino Gruppe auch nicht aufzeigen können, was sich derzeit Neues in Japan tut, so zeugte ihr Vortrag insgesamt gesehen doch von großer Musikalität und beendete glanzvoll dieses 2tägige Festival, das alles in allem zweifellos eine Reise wert war.

Nachdem sich dieses schon zur Institution gewordene Free Jazz Meeting positiv für das Image der Stadt Altena ausgewirkt hat — Funk und Fernsehen waren wieder dabei und ein Seminar für Musiklehrer lief parallel —, ist es unverständlich, wenn die Stadtväter im nächsten Jahr kein Festival mehr auf der Burg durchführen wollen, sondern allenfalls ein Musikergespräch mit Kritikern und Vertretern des öffentlichen Lebens erwägen. Hatte schon im letzten Jahr der Initiator Heinz Bönasack die Fahnen gestrichen, und in diesem Jahr Karlheinz Klüter die Arbeit allein getan, so muß man fast annehmen, daß da auf der Burg Altena ein die Initiative ausmerzender Schwellbrand um sich greift. Schade — denn es wäre schön, jedes Jahr dort Jazz zu hören.

Peter Rudolph

Lernwut und Dozentenmangel:

12. Remscheider Sommerkurs

Verglichen mit anderen Musiken sind im Jazz die Unterrichtsmöglichkeiten denkbar unzureichend. Das ist die Meinung einschlägiger Lehrkräfte und interessierter Schüler. Verschiedenenorts spricht man sogar von einem ernststen Notstand. Dabei ist doch der Jazz die Wurzel der heute populären Musiken. Sehr beliebt und von unschätzbarem Nutzen sind darum sogenannte Intensiv-Kurse. Am bekanntesten und einzigartig in Europa sind hier die Internationalen Sommerkurse für Jazz, Blues und Pop an der Akademie Remscheld.

Veranstalter ist die „Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung“, wie ihr voller Name lautet. Sie wird gefördert vom Bundesminister für Jugend, Familie und Gesundheit und vom Nordrhein-Westfälischen Minister für Arbeit, Gesundheit und Soziales. Hauptziel ist die berufsbegleitende Fortbildung in Methoden der Freizeit- und Kommunikationsberatung, rhythmische Erziehung, Medienpädagogik, Spielpädagogik und so fort. Die Jazzkurse sind also nur ein kleiner, aber sehr populärer Programm-Ausschnitt.

Vom 9. bis 22. Juli ging dieses Jahr bereits der zwölfte Kurs über die Runden. Die Kursgebühren betragen für Teilnehmer aus Nordrhein-Westfalen 290 DM, aus anderen Bundesländern 310 DM - der Unterschied wird in der vom Land NRW speziell für diesen Kurs geleisteten Unterstützung begründet.

93 Teilnehmer verzeichnete man, das ist gleichzeitig die mögliche Höchstzahl, 23 davon waren schon früher dabei, das Durchschnittsalter liegt bei 19 Jahren — eine deutliche Verjüngung gegenüber der Vorjahre. Man ist während der zwei Wochen in ansprechenden Ein- und Zweibettzimmern internatsähnlich untergebracht. Die reizvolle Lage am Stadtrand von Remscheid läßt die Teilnehmer sich wie in einer Ferienpension fühlen. Ein TV-Reporter kommentierte diese Mischung aus Urlaub und Schule neidisch: „Ein billiges Vergnügen!“ Ein vorhandenes Hausschwimmbad wird fleißig frequentiert, besonders nach Saufabenden, die in Remscheid schon sprichwörtlich sind und einen ganz schön mitnehmen.

Aber vor allem wird natürlich gearbeitet. Was nicht heißt, daß nach strengem Lehrplan verfahren wird: „Bloß keine Verschulung“. Niveau und Stoff sind abhängig vom Standard der Teilnehmer, denn deren Niveau ist oft unausgeglichen, von beispielsweise einem Geiger, der schon 18 Jahre

Unterricht genossen hatte und auch schon Teilnehmer an den Darmstädter Kursen war, bis zu einem Schlagzeuger, der sich seit erst dreiviertel Jahren als Autodidakt durchwuschelt. Aber hier wird jeder versorgt, vom Musiklehrer bis zum Anfänger. Wenn es auch eigentlich Aufgabe des Kurses ist, fortgeschrittene Amateure und angehende Leiter für Gruppen und Schülerbands in Theorie und Praxis zu unterweisen und ihnen methodische Hilfen zu geben. Daher wird erwartet, daß die Teilnehmer über entsprechende Kenntnisse und Fähigkeiten verfügen. In Arbeitsgemeinschaften werden theoretische Kenntnisse (Harmonielehre, Arrangement, Komposition) und praktische Fertigkeiten (instrumentelle, rhythmische und improvisatorische Übungen) vermittelt, die sich als Formen demokratischen Lernens verstehen. Es werden Ensembles gebildet, die den Teilnehmern die Realisation eigener Gestaltungsvorstellungen ermöglichen sollen.

Dozenten waren dieses Jahr: Manfred Schoof und Wolf Escher für Trompete, Karlheinz Wiberry und Joe Viera für Saxophon, Irvin Rochlin für Piano, Siegfried Schwab und Houschäng Nejadepour für Gitarre, Peter Trunk für Baß, Cees See und Tony Inzalaco für Schlagzeug, Glen Buschmann (der auch die Leitung besorgte) für Klarinette, und für Gruppenimprovisation noch Harald Klemm. Dr. Dietrich Schulz-Köhn hielt in einer Art Nachtprogramm zwei Vorträge: 1. Die GEMA und der Jazz, 2. Der Wandel des Publikums in den letzten Jahren; Viera, Trunk und Schoof referierten gemeinsam über die Arbeit der Union Deutscher Jazzmusiker (siehe JP Nr. 7/8, 73). Dem letzten Vortrag von Dr. Schulz-Köhn ist noch anzufügen, daß sich die Remscheider Kurse bereits vor einigen Jahren auch für Pop geöffnet haben. Richtig auswirken konnte sich diese Öffnung allerdings erst dieses Jahr, vor allem wohl, weil mit einer Anhebung des musikalischen Niveaus in der Popmusik qualitative Mängel der Musiker erst deutlich wurden.

Die instrumentelle Besetzung der Schüler sah folgendermaßen aus: Je fünf Trompeten, 20 Schlagzeuger, 21 Gitarristen, 14 Pianisten, acht Bassisten, zwölf Saxophonisten, vier Posaunisten, fünf Flötisten, je zwei Geiger und Klarinettenisten. Eine sehr unausgeglichene Unterteilung, wollte man versuchen, alle in einer Gruppe unterzubringen. Bei den Gitarristen war das Problem noch zu bewältigen, bei den Schlagzeugern nicht mehr. Dies wurde von den Teilnehmern im „Plenum“, einer Art Meckerstunde,

denn auch energisch kritisiert. Direktor Bruno Tetzner legte dar, daß dies ja von den Anmeldungen abhänge. Eine besser ausgeglichene Besetzung könne nur erreicht werden, wenn die Teilnehmer nach Instrumenten kontingentiert würden, was man nächstes Jahr versuchen wolle.

Schlimmer als in der Gruppenbildung offenbarte sich das Mißverhältnis aber im Unterricht. Für 14 Klavierschüler stand nur eine Lehrperson bereit, bei nur sechs zur Verfügung stehenden Instrumenten. Das Problem der fehlenden Klaviere könnte nach einem Vorschlag von Peter Trunk beseitigt werden, wenn ein Hersteller von Elektro-Pianos einige Instrumente leihweise aufstellen würde. Die Gitarristen waren nicht viel besser dran. 21 Schüler hatten zunächst nur einen Dozenten. Kurzfristig konnte noch Nejadepour gewonnen werden. Dabei war man froh, für Gitarre überhaupt schon eine Lehrkraft bekommen zu haben.

Mehr Dozenten bedeuten höhere Ausgaben, gibt Direktor Tetzner zu bedenken. Ob die Teilnehmer einen Beitrag von 500 (statt jetzt 300) DM akzeptieren würden, darf bezweifelt werden. Mit den bisherigen Gebühren werden lediglich Unterkunft und Verpflegung finanziert, die Dozentenhonoreare werden vom Land NRW bestritten, und von dort noch mehr zu erwarten, erscheint illusorisch.

Erkenntnisse aus der Gruppendynamik zeigen, daß mehr als zwölf Teilnehmer pädagogisch kaum noch faßbar sind. Dementsprechend ging die Gruppenbildung dieses Jahr drunter und drüber, einige tanzten auf zu vielen Hochzeiten und kollabierten terminlich, Orientierungslosigkeit war die Folge. Für nächstes Jahr sind darum Beschränkungen gedacht: je 8 Schüler für Trompete und Posaune, 20 für Saxophone, 4 für Flöte und je 12 für Klavier, Gitarre, Baß und Schlagzeug. Außerdem aber soll bei der Anmeldung nun auch Haupt- und Nebeninstrument angegeben werden, damit man notfalls variieren kann.

Ein Vorschlag aus dem Teilnehmerkreis war, das im Haus installierte Studio auszunutzen. Damit würden die Schüler erstens Studioerfahrung erlangen, was schon ein Stück Berufserfahrung bedeutet, zweitens wären Erfolgskontrollen möglich, drittens könnten Erinnerungs- oder Demonstrationenbänder mitgeschnitten werden in einer Tonqualität, die dem Teilnehmerkreis sonst nicht möglich ist. Das Studio hat zwar nur eine zweispurige Ausrüstung, ist aber ansonsten mit professionellen Maschinen durchaus vergleichbar.

Ab nächstes Jahr will Viera durch Vorträge mit zwölf Beispielen für jedes Instrument mangelnde Kenntnisse in Jazzgeschichte beheben. Ein gleichfalls nützlicher Rat kam wieder von einem der Teilnehmer: den Kurs zu teilen für Anfänger und Fortgeschrittene, wenngleich die Kriterien dafür nach Meinung einiger Dozenten zu „haarig“ sind. Nach der scherzhaften Erläuterung von Buschmann werden dazu Musiker erwartet, die „gerade noch eine Spur schlechter sind als die Dozenten selber“ - Musiker also, die entweder schon volle oder doch wenigstens halbe Profis sind.

Ein zu denken gebendes Symptom verdeutlichte sich dieses Jahr merklich. In früheren Jahren hatte es häftig harte Diskussionen gegeben. So verlangte vor drei Jahren eine Gruppe von großen Zweiflern noch vor der ersten Unterrichtsstunde, doch bitte erst mal die soziologischen Voraussetzungen klären zu wollen. Allerdings war die Luft halb heraus, als man bei der Leitung in offene Arme lief. Derartige ideologische Auseinandersetzungen haben sich völlig zerstreut.

Statt dessen griff kaum zu bändigende Lernwut um sich. Das liegt zum Teil sicherlich an der Umschichtung der Teilnehmer -wie gesagt waren dieses Jahr Vertreter der Popmusik in der Überzahl. Klar ist aber auch, daß ideologische Fragen hinter handwerklichen zurücktreten. Und in Einzelbefragungen war gar nur Zufriedenheit zu erfahren.

In Remscheid fanden sich von jeher Teilnehmer in Bands zusammen, die später erfolgreich wurden und teilweise sogar große Namen bekamen. Prominentestes Beispiel ist die „Association P.C.“, die dieses Jahr sogar im „down beat critics poll“ auftaucht.

Längst wird die Teilnahme an den Remscheider Kursen als Qualitätsmerkmal gewertet: Jazzer und Rockmusiker führen in ihren Promotion-Papieren gern und mit Stolz an, daß sie der Remscheider Schule entstammen.

Stargäste am letzten Tag waren Charlie Mariano, Stu Martin und Jasper van't Hoff (ebenfalls ehemaliger Remscheid-Schüler), die als Gruppe „Ambush“ ein beachtliches Konzert gaben. Ja, ein öffentliches Abschlußkonzert gab's auch noch, zu dem 18 Gruppen aufgebeten wurden. Die Bandbreite reichte von (halb ernsthaftem, halb parodistischem) Dixieland, über Bebop und Cool Jazz bis zu verwickeltesten Bigband-Arrangements.

Werner Panke

Chateaufallon

(Forts, v. S. 25)

Man verspürte Parallelen zu asiatischen und afrikanischen Ausdrucksformen des Theaters. Akustisch wurde neben Sprache in ihrer phonetischen und semantischen Bedeutung auch Perkussives (auf Congas und Röhrenglocken) eingesetzt. Anschließend machte der Pianist Cecil Taylor „normale“ Musik, hier wurde er ebenfalls von seinen langjährigen Partnern Jimmy Lyons (Altsaxophon) und Andrew Cyrille (Schlagzeug) unterstützt. Ein Musizieren in höchster Intensität ohne gliedernde oder sich entwickelnde Form und einer zu gleichartigen Strukturierung des von den drei Instrumentalisten erzeugten musikalischen Materials.

Archie Shepp spielte zusammen mit dem Bassisten Rafael Garrett, dem Schlagzeuger Muhammed Ali und dem kurzfristig eingesprungenen Pianisten Jasper van't Hof, der sich erstaunlich rasch in die Gruppenkonzeption einfühlen und -fügen konnte. Überzeugend war Shepp nicht, wenn er alkoholisiert hinter dem Flügel nervös Zigaretten rauchte und dann öfters ans Mikrofon hastete, um seine „zornige Lyrik“ hineinzuschreien. Das, was Archie Shepp (Sopran- und Tenorsaxophon) in Chateaufallon brachte, bezeichnete der Kritiker Laurent Goddet in einer Tageszeitung recht hart als von „erbärmlicher Qualität“.

Anthony Braxton, zur Gruppe der Chicago-Musiker in Paris gehörend, war eines der Glanzlichter des Festivals. In unbegleiteten Soli auf dem Altsaxophon wußte er expressive Tonsprache mit intellektuell kontrolliertem Form- und Klangsinn eindrucksvoll zu verschmelzen. Mit seiner Gruppe (Braxton, Alt- und Sopransaxophon, Flöte, Klarinette und Kontrabaßklarinette; Kenny Wheeler, Trompete; J. F. Jenny Clarke, Baß; Charles Bobo Shaw Jr., Perkussion) schuf er ebenfalls Abwechslungsreiches und klanglich Reizvolles.

Das Abschlußkonzert fand am 26. August statt. Die zur Zeit in Paris ansässige „Black Artists Group from St. Louis“ ist genauso wie die Michel Portal Unit und das Anthony Braxton Quartett vom Sound der Neuen Musik inspiriert, spielt auch akustischen Free Jazz, läßt aber das wünschenswerte Maß an Souveränität vermissen. Dann die größte Enttäuschung des Festivals in Chateaufallon: Weather Report. Ein langanhaltendes Tief! Das Zusammenspiel klappte nicht und die Einzelleistungen wirkten mit Ausnahme der von Wayne Shorter hilflos und keineswegs überwältigend. Hans Kumpf

Ralph Towner

(Forts, v. S. 16)

Die Tatsache, daß es heute einer europäischen Firma bedarf, um neue amerikanische Talente zu entdecken und zu fördern, ist recht absurd. Man kann daraus schließen, daß in den USA einiges versäumt wird. Ralph Towner meint: „Das Problem in den USA ist, daß alles zu groß ist. In solchen Dimensionen kann man einfach nicht mehr alles kontrollieren. Man muß doch z. B. für eine Platte auch Publicity machen, muß sie dort vertreiben, wo der Künstler auftritt. Wenn man, wie es bei den Riesenkonzerten der FalNst, mit zu vielen Leuten über all diese Dinge verhandeln muß, wird das Ganze viel zu kompliziert und im Endeffekt fühlt sich niemand mehr so richtig verantwortlich. Bei einer kleinen Firma wird man meist weit mehr unterstützt, wogegen die Großen einen vergessen, es sei denn, man hat einen absoluten Hit.“

Die Firma Vanguard macht nach Ansicht Ralph Towners eine Ausnahme. Für sie hat Towner selbst Bänder mit der Musik produziert, die wirklich repräsentativ für seine Gruppe Oregon sind. „Was mich und andere in New York, wo um uns herum eigentlich alles schrecklich ist, hält, ist die große Zahl von hervorragenden Musikern. Es haben sich da ein paar Cliques gebildet, d. h. man trifft sich und macht Musik zusammen. Es ist sehr viel kameradschaftlicher geworden, als es noch vor ein paar Jahren war. Ich spielte viel mit Jan Hammer und Miroslav Vitous zusammen und wir haben es einmal bei einem Job erlebt, daß Jan als Drummer, ich als Pianist am elektrischen Klavier, Miroslav als Bassist und Jeremy Steig als Flötist gebucht waren. Natürlich hatten wir einen Riesenspaß. Man empfängt von den verschiedensten New Yorker Musikern unendlich viele Impulse, die von Platten eben nicht in diesem Maße ausgehen. Auch bringen einen persönliche Kontakte, Gespräche mit Kollegen weiter. Wir treffen uns oft in den Lofts, wo wir unsere Musik ausarbeiten. Heute finden nicht mehr wie früher Jam Sessions statt, dafür wird mehr konstruktiv gearbeitet. Die ganze Paranoia unter den Musikern scheint endgültig vorüber zu sein, es hat sich alles normalisiert.“

Auch für Ralph Towner scheint die Zeit der Entbehrungen, Enttäuschungen und Frustrationen vorüber zu sein. Er kann jetzt endlich nach vielen Jahren von seiner Musik recht gut leben. Es hat sich gelohnt, daß er unbestechlich seinen eigenen Weg verfolgte.

Gudrun Endress

Down Beat Kritiker Poll

Beim International Critics Poll der amerikanischen Jazz-Blues-Rock-Zeitschrift „Down Beat“ wurden von den 29 beteiligten internationalen Kritikern erstaunlicherweise eine ganze Reihe der alten, seit Jahrzehnten bewährten Jazz-Größen auf die ersten Plätze gewählt. Neue Stars wie z. B. der Gitarrist Ralph Towner finden nicht einmal Erwähnung. Das Ergebnis der Umfrage sieht im einzelnen folgendermaßen aus (An erster Stelle werden die etablierten Talente aufgeführt, in Klammer folgen die Talente, die mehr Beachtung verdienen):

Hall of Fame: Fletcher Henderson;
Platte des Jahres: McCoy Tyner „Sahara“ und Sonny Stitt „Constellation“;
Wiederveröffentlichung des Jahres: Art Tatum „God Is In The House“; Arrangeur: Duke Ellington (Sy Oliver); **Komponist:** Duke Ellington (Chick Corea); **Band:** Duke Ellington (Gil Evans); **Gruppe:** Mahavishnu Orchestra (Art Ensemble of Chicago); **Blues/R & B Gruppe:** B. B. King (War); **Trompete:** Dizzy Gillespie (Bill Hardman); **Posaune:** Vic Dickenson (Dicky Wells); **Klarinette:** Russell Procope (Bobby Jones); **Sopransaxophon:** Wayne Shorter (Kenny Davern); **Altsaxophon:** Ornette



DUKE ELLINGTON

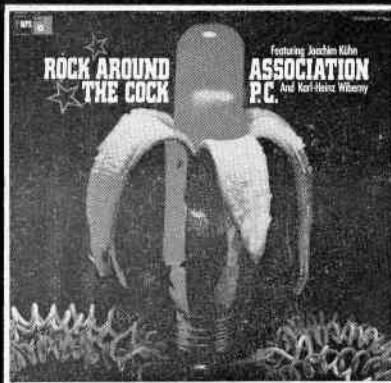
Foto: Ralph B. Quinke

Coleman (Anthony Braxton); **Tenorsaxophon:** Sonny Rollins (John Klemmer); **Baritonsaxophon:** Harry Carney (Howard Johnson); **Flöte:** James Moody (Jeremy Steig); **Piano:** Earl Hines (Jan Hammer); **Orgel:** Jimmy Smith (Eddy Louiss); **Gitarre:** Kenny Burrell (George Benson/Attila Zoller); **Gesge:**

Jean-Luc Ponty (Mike White); **Vibraphon:** Milt Jackson (David Friedman); **Baß:** Richard Davis (Stanley Clarke); **Schlagzeug:** Elvin Jones (Oliver Jackson); **Sängerin:** Sarah Vaughan (Anita O'Day); **Sänger:** Ray Charles (Joe Lee Wilson); **Div. Instrumente:** Rahsaan Roland Kirk (Howard Johnson).



Jazz Selection



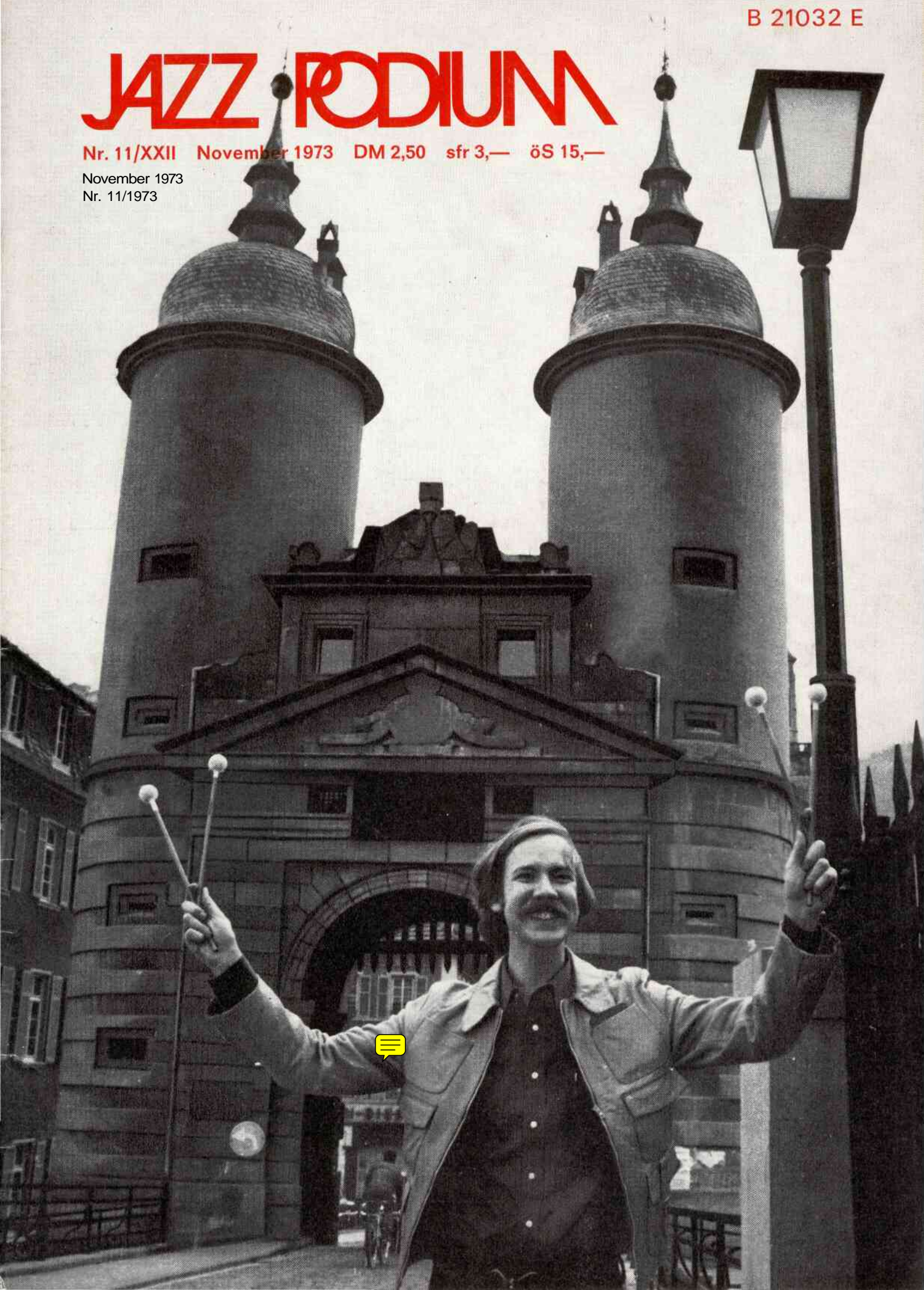
B 21032 E

JAZZ RODIUM

Nr. 11/XXII November 1973 DM 2,50 sfr 3,— öS 15,—

November 1973

Nr. 11/1973



KENNEN SIE DIE?

Bop Cats, diese moderne Jazzgruppe aus Hamburg kann im November *ihr* 10jähriges Bestehen feiern. 1963 wurde das Quintett unter dem Namen Swing Cats gegründet, da es dann aber schnell seine Konzeption änderte, nannte es sich nach 2 Monaten in Bop Cats um. Die Gruppe, die aus Jochen Arp, Saxophone, Baßklarinetten, Flöte, Claus Berger, Klavier, Sten Holger Linneberg, Baß, und Mathias Geck, Schlagzeug, besteht, spielt heute ein Konglomerat aus allen modernen musikalischen Richtungen. In nächster Zeit stellt sich das Quintett in folgenden Städten vor: 15. 11. Winsen, Volkshochschule, 16. 11. Lehrte, Volkshochschule, 17. 11. Fallingb., Realschule, 23. 11. Kiel, Jazzclub, 24. 11. Budelsdorf bei Rendsburg, Realschule, 26. 11. Schloß Varenholz, 30. 11. Lüneburg, Jazzclub Pub, 7. 12. Buchen, Volkshochschule, 14. 12. Clausthal-Zellerfeld, Dom-Aula, 15. 12. Peine, Realschule und 17. 12. Clausthal-Zellerfeld, Robert-Koch-Schule. Die Bop Cats sind zu buchen über: Claus Berger, 2 Hamburg 54, Stelling Chaussee 15.

Cosmic Circus Music ist der Name einer Gruppe, die sich Mitte September um den Schlagzeuger U. Maßhöfer und den Synthesizer-Spieler W. Ebeling gebildet hat. Verwendet werden neben den Synthesizern auch elektronische Rhythmusmaschinen, Hallgeräte und Stereo-Verstärker. Recorder und selbstkonstruierte elektronische Geräte erhöhen die Vielzahl der klanglichen Möglichkeiten. Neben verschiedenen Auftritten bereitet sich die Gruppe auf Aufnahmen vor, die in eigener Produktion mit weiteren Instrumenten wie Sitar, Flöte, Tablas und Piano gemacht werden sollen. Cosmic Circus Music ist auch an intensiver Zusammenarbeit mit Gruppen ähnlicher Konzeption interessiert. Zu buchen ist C. C. M. über 34 Göttingen, Nonnenstieg 32, Telefon 0551/41547.

Dzyan heißt das Trio mit dem Gitarristen Eddy Marron, dem Bassisten Reinhard Karwatky und dem Schlagzeuger Marc Hellman, das Musik macht, die eine Synthese aus Jazz-Rock und der Verarbeitung von Elementen verschiedenster Musikrichtungen ist. Dzyan, die im Mannheimer Raum beheimatet ist, hat schon zwei Platten aufgenommen, eine für Aronda und die zweite für Bazillus unter dem Titel „Dzyan Time Machine“. Zu buchen ist das Trio über Eddy Marron, 6944 Hemsbach, Am Wiesensee, Tel. 0 62 01 / 7 39 69.

Interaction, modernes Jazz-Trio mit Free Jazz Einflüssen aus dem Frankfurter Raum, das aus Joe Flinner, Klavier, Gerhard Bitter, Baß, und Mano Weiss, Schlagzeug, besteht, gastiert in nächster Zeit in folgenden Städten: 10. 11. Wiesbaden, Jazzhouse, 11. 11. Mannheim, Genesis, 15. 11. Aalen, Bottich, 17. 11. Heidenheim, Foyer Gymnasium, 21. 11. Frankfurt, Jazzkeller, 22. 11. Seefeld, Schwarzwald, Jazzhotel, 23. 11. Villingen, Jazzdub, 1. 12. Darmstadt, Landestheater, 7. 12. Frankfurt, Sinkkasten, zusammen mit Slide Hampton, 8. 12. Reutlingen, Galerie Zelle und 9. 12. Göppingen, Club Remise. Interaction ist zu buchen über Gerhard Bitter, 6 Frankfurt am Main, Felix-Dahn-Straße 4, Tel. 527049.

Strinx, eine zu einem Teil in Braunschweig, zum ändern in Dortmund beheimatete Gruppe, hat vor einiger Zeit ihre erste Platte aufgenommen, die in diesen Tagen bei Intercord unter dem Titel „Talking to the wind“ erscheinen wird. Die für Rockmusik, freie Improvisationen und andere Musizierarten aufgeschlossenen Musiker legen Gewicht auf den modernen Jazz. Die Mitglieder sind Wolfgang Kliegel, Geige, Werner Geck, Klavier, Elektro-Piano, Meinhard Puhl, Baß, und Thomas Groß, Schlagzeug. Die Kontaktadresse von Strinx ist: Meinhard Puhl, 46 Dortmund, Plauener Str. 2, Tel. 12 56 33.

Vermilion Sands nennt sich ein Quintett aus Göttingen, das sich im Juli

dieses Jahres formierte. Die Gruppe, deren Mitglieder bislang in verschiedenen anderen Bands gearbeitet haben, bezeichnet ihren Stil als contemporary jazz music. Sie setzt sich zusammen aus: Engelhard Schatz, Sopran- und Tenorsaxophon, Peter Schröder, Gitarre, Percussion, Glenn Walbaum, Keyboards, Gerd Harders, Baß, und Rolf Schmidt, Schlagzeug. Die Kontaktadresse von Vermilion Sands ist: Rolf Schmidt, 34 Göttingen 23, Am Brachfelde 10.

Virgo wurde im Februar dieses Jahres im Darmstädter Jazzkeller „Jam Pott“ gegründet. Das Quartett besteht aus dem amerikanischen Sopran- und Tenorsaxophonisten Bobby Stern, der seit 1970 in Deutschland Jazz- und Soul-Musik spielt, dem Pianisten Henry Darlowski, der derzeit klassische Musik studiert, dem Bassisten Bronislaw Suchanek, der auch Mitglied des Tomasz Stanko Quintetts ist, und dem Schlagzeuger Lothar Scharf, der früher sowohl bei den Berliner Symphonikern als auch bei Harald Eckstein, Michael Naura und Volker Kriege! spielte. Im November stellt sich Virgo in folgenden Städten vor: 10. 11. Uslar/Nieder-sachsen, 11. 11. Göttingen, Centre, 22. 11. Linz/Rhein, 23. 11. Baden-Baden, 24. 11. Hannover, Niedersachsenhalle und 30. 11. Köln. Virgo ist zu buchen über Virgo-Musik, Tommi Rehahn, 6101 Rheinheim 1, Postfach 64, Tel. 061 62 / 2698.



VIRGO

JAZZ NEWS

Gary Burton Quartett auf Tournee

Gary Burton wird mit seinem neuen Quartett im Dezember auf eine kurze Europatournee gehen, die von der Münchner Jazzplattenfirma ECM organisiert wird. Mit dem amerikanischen Vibraphonisten werden spielen: Michael Goodrick, Gitarre, Steve Swallow, Baß, und Ted Seibs, Schlagzeug. Folgende Termine liegen fest: 6. 12. Bern, 7. 12. Bregenz, 8. 12. Lausanne, 15. 12. Hannover, 17. 12. München und 18. 12. Linz.

1. Jazzkurs Burghausen 1974

Vom 1.—4. Januar 1974 findet im Burghausen, einer der schönsten und ruhigsten Städte Oberbayerns, ein Jazzkurs statt, der für Anfänger und Fortgeschrittene — und auch für Musiklehrer — gedacht ist. Unterrichtet wird in den Fächern Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel. Die Kursleitung liegt in den Händen von Joe Viera, Dozenten sind neben ihm noch Ed Kroger, Richard Wiedemann, Reinhard Ölöder, Fritz Hockemeyer und Heinrich Hock. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 50,—, der Anmeldeschluß ist der 10. Dezember. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, 8 München 40, Klementinenstraße. 17.

Jazz 73 in Würzburg

Freaky Concerts, Studentenschaft e. V., veranstaltet am Sonntag, dem 11. November, von 15.00—24.00 Uhr „Jazz 73“ in den Huttensälen in Würzburg. Verpflichtet wurden zu diesem Jazz Festival, die Association P. C. mit Joachim Kühn, Volker Krieger, Spectrum, das Albert Mangelsdorff Quintett, das Alexander von Schlippenbach-Evan Parker Quartett, Jazztrack, Zem Zuck und Neffe Bruno. Eintrittskarten kosten im Vorverkauf DM 10,—, an der Abendkasse DM 12,—.

Int. Dixielandfestival der Stimme der DDR

Im Frühjahr 1974 soll das nächste Dixielandfestival der Stimme der DDR «im Kulturpalast in Dresden stattfinden, nachdem das diesjährige Festival vom 26.—28. April so erfolgreich verlief. Die Initiatoren dieses Meetings der Dixielandbands, Erich Knebel und Karlheinz Drechsel, hatten folgende Gruppen ein-

geladen: Louisiana Hot Seven, Dänemark, Novi Traditional, CSSR, Colin Symons' Jazz Band, England, High Society, Polen, South Jazz Band, Holland, Szeged Oldtimers, Ungarn, Original Storyville Jazz Band, Österreich!, Dixielandgruppe der Dresdner Tanzsinfoniker. Im Anschluß an die Konzerte, die jeweils vor 2500 Zuhörern stattfanden, liefen bis zum frühen Morgen Jam Sessions im Studentenkeller Bärenzwinger.

Michal Urbaniak in New York

Michal Urbaniak hält sich derzeit mit seiner Frau, der Sängerin Ursula Dudziak, in New York auf, wo sie sich auf ihre zweite Platte für CBS vorbereiten, ihr erstes Album für diese Firma, das in Deutschland vor kurzem unter dem Titel „Super Constellation“ vorgelegt wurde, soll nun auch in den USA auf Columbia veröffentlicht werden.

NDR Jazzworkshops 1973

Die zweite Hälfte der NDR Jazzworkshop Produktionen 1973 wurde eingeleitet am 11. Oktober mit dem 94. NDR Jazzworkshop, bei dem das Alexander von Schlippenbach Quartett und das Dollar Brand Duo zu Gast waren, 7 Tage später folgte ein Workshop mit dem Peter Brötzmann Trio und dem Albert Mangelsdorff Quintett. Für November und Dezember hat Michael Naura einen Workshop mit Joachim und Rolf Kühn vorgesehen, der am 20. 11. im Funkhaus Hamburg, Studio 10, abgehalten wird und sowohl für den Hörfunk wie auch fürs Fernsehen produziert wird. Das gleiche gilt für den 96. NDR-Jazzworkshop, der am 11. Dezember stattfinden soll und zu dem Gary Burton und Michael Gibbs eingeladen wurden.

1. Int. Hot Jazz Festival Mönchengladbach

Aus Anlaß ihres 13jährigen Bestehens, veranstaltet die Mr. Felix Brass Band am 3. November das I. Internationale Hot Jazz Festival in Mönchengladbach, das um 20 Uhr in der Kaiser-Friedrich-Halle beginnt. Eingeladen wurden folgende Bands: Chris Barber, The Swiss Dixie Stompers, die Barrelhouse Jazz Band, die Dark Town Strutters, die New Dixie College Band aus Belgien, die Old Market Stompers, die Wool City Stompers aus England und die Cotton Town Jazz Company. Kartenbestellungen sind an den Verkehrsverein in Mönchengladbach zu richten.

5. Karlsruher Jazz Meeting

Zum 5. Mal findet in diesem Jahr in der Stadthalle in Karlsruhe das Jazz Meeting statt. Am 15. Dezember werden anläßlich dieses Jazz-Ereignisses dort gastieren: Oscar's Bluesmen um den Trompeter Oscar Klein, das Quartett Trutnov, die Gruppe Summit mit Dusko Goykovich, Bobby Jones, Horace Parlan, Isla Eckinger und Joe Nay, Miriam Klein mit dem Mal Waldron Trio sowie die Big Band der Staatl. Hochschule für Musik, München, unter der Leitung von Joe Viera.

Zweite Stuttgarter Dixieland-Jazz-Tage

Die Jazz Society Stuttgart führt in diesem Jahr vom 7.—9. November die Zweiten Stuttgarter Dixieland-Jazz-Tage durch. Eingeladen wurden zu diesem Oldtime-Jazz-Ereignis, zu dem die Eintrittskarten pro Abend auf allen Plätzen DM 6,— kosten, die Alex Welsh Jazzband aus London, die Fatty George Band mit dem Trompeter Oscar Klein, die Woodhouse Swing und Blues Stompers, die Allotria Jazzband aus München und die Darktown Jazzband.

Bestverkaufte Jazzplatten

Bestselling Jazz LPs sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins „Billboard“ derzeit folgende Alben: Deodato: Deodato 2, Grover Washington Jr.: Soul Box, Donald Byrd: Black Byrd, Quincy Jones: You've got it bad girl, Crusaders: Second Crusade, Brian Auger: Close to it, Weather Report: Sweetnighter, Ahmad Jamah Ahmad Jamal '73, Deodato: Prelude, Herbie Mann: Hold on, I'm coming, Charles Earland: Charles III, Maynard Ferguson: M. F. Horn III, Stanley Turrentine: Don't mess with Mr. T., Kenny Burrell: Both feet on the ground und George Benson: Body talk.

Memphis Minnie t

Wie erst jetzt bekannt wurde, starb im August die Bluessängerin Memphis Minnie in einem Altersheim in Memphis im Alter von 73 Jahren. Die Sängerin, die eigentlich Lizzie Douglas hieß und aus Algiers in Louisiana stammte, war seit 1960 gelähmt und lebte seither völlig zurückgezogen in Memphis, wo sie vor 4 Jahrzehnten ihre ersten Erfolge hatte. Eine Würdigung dieser zu Unrecht vergessenen Bluessängerin folgt im nächsten Heft.

Joe Albany hat kürzlich allein und im Trio mit dem Bassisten Bob Whitlock und dem Schlagzeuger Jerry MacKenzie Aufnahmen gemacht, die demnächst bei Revelation Record's in Los Angeles veröffentlicht werden, über Joes Konzeption sagte der Direktor von Revelation, John William Hardy: „Er ist der Prototyp des Bebop-Pianisten und spielt heute so gut wie eh und je.“

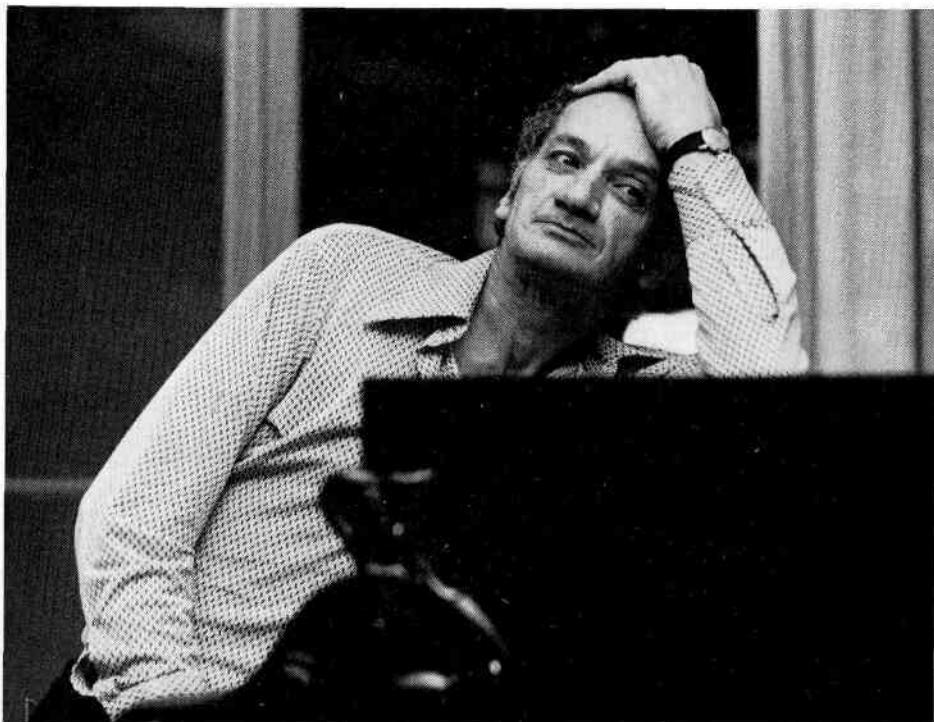
Das **Art Ensemble of Chicago**, das derzeit aus Lester Bowie, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Malachi Favors und Don Moye besteht, hat für Atlantic das zweite Album aufgenommen, das in Kürze unter dem Titel „Fanfare for the warriors“ erscheinen wird. Alle Mitglieder des Art Ensemble erhielten kürzlich von dem National Endowment for the Arts Komponistenpreise, außerdem lehrten und musizierten sie als Gastdozenten auf der Michigan State Universität.

Ray Charles hat jetzt einen neuen Hit, der auf einer Single-Platte vorliegt. Es ist „Come live with me“, das Ray auch mehrfach während seiner Deutschlandtournee sang. Ray Charles' Platten, die jetzt ausschließlich auf dem London Etikett erscheinen, werden in Deutschland von der Teldec vertrieben.

Christmann-Schönenberg gastieren vom 13.—17. November 1973 auf Einladung des Arts Council in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut im Traverse Theatre in Edinburgh in Schottland. Am 19. November treten der Posunist Günter Christmann und der Schlagzeuger Detlef Schönenberg dann bei einem Konzert im London auf.

Ella Fitzgerald will im Januar 1974 nach fast zweijähriger Pause erstmals wieder auf Tournee gehen. Wie es heißt, soll Norman Granz die fast erblindete Sängerin wieder bewegen haben, auf die Konzertbühnen zurückzukehren.

Armand Gordon feiert in diesen Tagen gewissermaßen sein Comeback. Der Dixieland Boom in Deutschland hat es auch ihm nicht zuletzt ermöglicht, wieder eine Gruppe aufzustellen, die er Jazz Clan nennt. Zum Clan gehören der Klarinetist Duca Marrer, der belgische Trompeter Paul Ciosset, der Gitarrist und Banjospieler Odino Domech, der Gitarrist und Sänger Robert Gaillet und der Schlagzeuger Japy Gautier. Die Band, die eigene Stücke in einem modernen, sehr persönlichen Stil der traditionellen Jazz-Richtung präsentiert, macht keine New Orleans- oder Dixieland-Kopie.



JOE ALBANY

Foto: Ray Avery

George Gruntz war der Initiator einer Piano Conclave, die vom 1.—6. Oktober in Wien stattfand und zu dem neben Gruntz noch die Keyboard-Spieler Gordon Beck, Joachim Kühn, Jaspas van't Hof, Fritz Pauer, Martial Solal und Keith Jarrett kamen. Das österreichische Fernsehen zeichnete das Treffen auf, von dem es später auch eine Platte geben wird. Die Piano Conclave soll zu einer beständigen Einrichtung werden, im nächsten Jahr soll sie beim Newport Jazz Festival in New York abgehalten werden.

Hans Koller hat seine Gruppe Free Sound neu besetzt. Anstelle von Albert Mair gehört jetzt der Geiger und Alt-saxophonist Zbigniew Seifert der Gruppe an. Außerdem sind noch der Bassist Adelhard Roidinger und der Schlagzeuger Makaya Ntshoko Mitglieder der Gruppe.

Günther Kronberg hat in diesen Tagen mit seinen früheren Albert-Mangelsdorff-Quintett-Kollegen Heinz Sauer und Ralf Hühner ein neues Quintett aufgestellt, das sich in Kürze unter dem Namen Voices im Jazzkeller in Frankfurt vorstellen wird. Heinz Sauer sagt über die Konzeption der Gruppe: „Wir gehen nicht auf die Bühne und spielen darauflos, es wird vieles aufgeschrieben und arrangiert.“

Leadbelly-Love heißt ein neues Album des 1949 verstorbenen Blues- und Folk-Sängers Huddie Ledbetter, genannt Leadbelly. Die Platte wird in Deutschland von der Teldec vertrieben und erschien original auf Playboy.

Dave Liebman, Saxophonist der Miles Group, nahm im Oktober in New York eine Platte für ECM auf.

Yehudi Menuhin versucht sich jetzt auch als Jazz-Geiger. Zusammen mit Stephane Grappelli nahm er kürzlich in New York Jazz-Versionen von Pop-Stücken der 30er Jahre auf: „Blue room“, „Lady be good“, „These foolish things“ und andere. Diese Aufnahmen sollen unter dem Titel „Jalousie“ auf Platte erscheinen.

Terje Rypdal spielte vor kurzem mit Barre Phillips, Baß, und Jon Christensen, Schlagzeug, seine zweite Platte für ECM ein. Sie soll Anfang 1974 erscheinen.

Bessie Smith: Empress of the Blues heißt ein Songbook, das Frank Music in New York herausbrachte. Es enthält 30 Songs, Biographisches und eine Diskographie. Es kostet 6,95 Dollar.

Clifford Thornton gab vor einiger Zeit mit seinem Quartett, das aus Clifford Jarvis, Jay Hoggand und Hakim Jami besteht, ein Konzert in der Carnegie Recital Hall in New York. Durchgeführt wurde diese Veranstaltung von Third World Records. Thornton unterrichtet hauptamtlich African American Music auf der Wesleyan Universität in Middletown, Connecticut.

Eberhard Weber, derzeit Mitglied von Volker Kriegers Spectrum, nahm im September eine Platte unter eigenem Namen für ECM auf. Mitwirkende waren u. a. sein Kollege von Spectrum, der Pianist Rainer Brüninghaus, sowie ein Streichquartett.

Adelhard Roidingers neuer Weg der Musikerziehung

Free Jazz — stimmt denn der Terminus verflüxtus? Mitnichten — Ornette Coleman hatte ihn mal angewandt und gleich hatte er sich festgesetzt bei Kritikern und Gefolgschaft, sollte wohl glauben machein, frühere Spielarten des Jazz seien unfrei gewesen. Hier wird die philologische Verstrickung unübersichtlich.

Einige Zeitgenossen und Nachfolger Coltranes gingen zeitweise noch weiter, lösten sich nahezu völlig von harmonischen, melodischen und rhythmischen Bindungen. Auch seriöse Improvisatoren und Rockmusiker fühlten sich davon angezogen. Ihr Musizierideal lag in der Spontaneität, in der unmittelbaren, unigefolterten Expressivität. Schlechte Musik war oftmals die Folge solchen Überschwanges. Inspiration ist eben auch hier nicht alles, etwas Transpiration gehört vielleicht dazu.

Und schon erhebt sich die Kardinalfrage: Ist es überhaupt 'möglich, Spontaneität in den Griff zu kriegen? Kann man daran arbeiten? Ist sie erlernbar oder gar zu lehren? Mit der klassischen Musikpädagogik freilich nicht, in der herkömmlichen Musikerziehung wird wohl ein Repertoire verfügbar gemacht. Durch stilistische Verbildung wird zwangsläufig jedoch spontane musikalische Kommunikation erschwert oder gar verhindert. Die konventionelle Didaktik gleicht einem Etappenlauf, an dessen Ziel erst sich Möglichkeiten offenbaren. Hier angelangt, ist die schöpferische Kraft meist schon verkümmert. Dieser Meinung, mehr oder weniger modifiziert, schließen sich viele fortschrittliche Musikpädagogen an, auch Komponisten, wie beispielsweise Stockhausen, der sich darüber erbotst, daß ein Musiker, unbezogen von seiner musikantischen Qualifikation, so lange in einem Kulturorchester zu bleiben vermag, wie er nicht silberne Löffel klaut.

Unterweisung in spontanem Musizieren aber tut *not* Denn in wachsendem Maße ist zu beobachten, daß sowohl im Jazz wie in der Rockmusik und stellenweise in der seriösen Avantgarde die Entwicklung auf spontanes Musizieren hinweist. Die Jazzer befinden sich dabei unzweifelhaft in Vorgabe, denn was sie bereits seit Jahrzehnten praktizieren, müssen die anderen erst erlernen.

Hier und dort wird an Musikschulen Konservatorien und Musikhochschulen auch in Jazz und Rock unterrichtet. Aber auch meistens beschränkt in sich selbst dabei in der herkömmlichen Methodik. Man hat sich angepaßt.

Doch einer, Ade'lhard Roidinger, paßt sich nicht an, geht als Musiklehrer das Waginis an, spontane Musik zu lehren. Unser Mann an der Hochschule für Musik in Graz erkennt die Realitäten wohl, wenn er von einem Ist-Stand ausgeht. Die Frage nach dem Neuen im Bereich kreativer Botschaft ist eine der wichtigsten, zugleich ihr Wertmaßstab, etwas Bekanntes tendiert zur Banalität. Bekannt ist das übliche Instrumentarium. Bekannt sind meist auch die musikalischen Systeme: Rock, Jazz, Folklore aller Kulturen, abendländische Kunstmusik — die Elemente sind dienlich, wo's gefällt. Was kann überhaupt schon absolut neu sein in der Musik? Im Mikrokosmos der Töne war schließlich alles schon einmal da.

Ein namhafter afroamerikanischer Musiker brüstete sich kürzlich, wenn er und Ellington aufgefordert würden, so frei zu spielen, wie die Jungs das heute tun, sie könnten das und würden sogar noch alle anderen hinwegblasen. Das kann nur ein Mißverständnis sein, denn darum geht es in der freien Musik doch nicht. Niemand sollte heute wagen, einen anderen über den Haufen zu blasen, wie es üblich war in den Jam Sessions älterer Jazzstile — solche auf Kosten anderer produzierte Musik wäre schlechte Musik.

Die eigentliche Innovation zeigt sich im sozialen Verhalten der Musiker in einer Gruppe. Was den Musikern, sagen wir vor zwölf Jahren, noch die formale Konvention abgenommen, ja aufgedrungen hat, müssen sie nun durch Verantwortungsgefühl gegenüber sich selber, den Mitspielern und dem gemeinsamen Produkt, der Musik gegenüber kompensieren. Bei freier Musik muß also die ethische Entwicklung eines Musikers parallel mit seiner handwerklichen und der allgemeinen musikalischen Entwicklung verlaufen, sonst entsteht ein Chaos. Nackte Intensität kann sicherlich faszinieren, sie aber nicht überlaufen zu lassen, dazu bedarf es einer vom sozialen Bewußtseinsstand gesteuerten Kontrolle und Verantwortung.

„Zuerst lerne dein Instrument, dann die Musik, dann vergiß das alles und: SPIEL!“

Charlie Parker

„Der Jazzer beginnt bei der Musik und bekommt später eventuell ‚Technik‘. Bei der heutigen klassischen Musikerziehung ist es leider umgekehrt.“

Friedrich Gulda

Die späte Musik John Coltranes, heute schon ein Klassiker des Free Jazz, offenbarte zunehmend einen Abbau der Determination in musikalischen Prozessen. Das bewirkte den Übergang von der Terzen- und Quartmelodik, in ursächlichem Zusammenhang damit natürlich die Quartharmonik seines Pianisten McCoy Tyner, weil schon von der mathematischen Wahrscheinlichkeit mehr Möglichkeiten gegeben sind. Rhythmische Freiheit gewährt Elvin Jones, indem er am Schlagzeug wohl das Metrum fixierte, die Taktart jedoch unbestimmt ließ.

Diese Maximen und (theoretischen) Erkenntnisse der Informationsästhetik sind für Adelhard Roidinger die Grundlage seiner Lehre. In Praxis definiert Roidinger im Verhältnis des Musikers zur musikalischen Kommunikation drei Möglichkeiten.

A: Der musikalische Prozeß ist festgelegt durch Komposition in konventioneller Notation, Tonband oder bereits spielende Musiker, dementsprechend sind die Aktionen des Musikers von außen festgelegt und in der Kreativität irrelevant.

B: Wohl steht die Richtung des musikalischen Ablaufs fest, nicht aber die Auswirkung. Vergleichbar mit der konventionellen Jazzimprovisation über harmonische Patterns, dem Musiker öffnet sich ein beschränkter Spielraum für individuelle schöpferische Aktivität.

C: Der Prozeß ist völlig oder weitgehend unbestimmt. Dann wäre die kommunikative Aktion des Musikers ebenso völlig oder weitgehend unbehindert. Die Unbestimmtheit einer musikalischen Aktion ist jedoch nur bei soziologischer Gleichberechtigung der Musiker und nur im Urzustand der Spontaneität gegeben. Wiederum sind spontane Aktionen nur dann unvorhersehbar, wenn das persönliche Repertoire oder das der Gruppe derart strukturiert ist, daß die Zeichenelemente die gleiche Wahrscheinlichkeit erhalten, am musikalischen Prozeß teilzuhaben. Jedoch bewirken aufeinander folgende Aktionen eine (Beeinflussung) der Wahrscheinlichkeiten. Eine informelle Anpassung des einzelnen Musikers geschähe dann nur in der Absicht, die ursprünglichen und erwünschten Wahrscheinlichkeiten aller Zeichenelemente wieder herzustellen.

ADELHARD ROIDINGER



Graue Theorie, sicherlich. Es gibt für die hier anzusetzenden Lernprozesse kaum noch brauchbare, didaktische Grundlagen. Aber wir erinnern uns an Guldas Wort. Die Praxis setzt beim Musiker, natürlich bei einer Gruppe gleichermaßen, ein umfangreiches Repertoire voraus, das auf Abruf, in der Sekunde der Wahrheit, auch verflüssigt werden kann. Wenn an einer Stelle des musikalischen Prozesses das Äquivalent des Partners ausbleibt oder mangels Masse verpufft, entstehen jene geschmacklosen Beispiele, die den Hörern bisher den verbreiteten Zugang vermiest haben. John Coltrane riet: „You have to run your scales every day.“ Von ihm weiß man, daß er täglich mehrere Stunden ausdauernd geübt hat, wie kaum ein zweiter.

Als Übungsmaterial schlägt Roidinger beispielsweise Coltranes „Giant Steps“ und „Blues für Alice“ vor. Chick Cotreas „Return To Forever“, John McLaughlins „Devotion“. Und möglichst viel ungerade und gerade Metren. 12/8, 7/4, 15/4, 18/4, gern auch Überlagerungen.

Die Erlernung des instrumenteilen Handwerks soll schon im Hinblick auf das erwünschte Musizierideal abgestellt sein. Das bedeutet nicht schon wieder eine Einengung, am Endziel entfallen ja doch die Grenzen. Im Gegenteil, der solchermaßen mit Fertigkeiten ausgerüstete Musiker ist im Idealfalle in der Lage, mit allem fertig zu werden.

Wichtigstes Moment bei Roidinger ist eine Art Ganzheitsmethode, die die beiden Pole Konstruktion und Deformation beinhaltet. Das heißt, daß er sich dem Ziel nicht mehr in kleinen Schritten nähert, sondern daß er das Ganze als Objekt nimmt und es stört, deformiert. So läßt er einen Schüler beispielsweise den notierten Coltrane-Chorus zu „Giant Steps“ bis in die aller kleinste Note auswendig lernen. Hinter solch sklavischem Nachvollziehen steckt Methode. Jeder normale Mensch, insbesondere einer mit künstlerischen Ambitionen, wird dessen überdrüssig werden und zwangsläufig dazu übergehen, diesen Chorus zu stören, zu deformieren, schließlich zu zerstören. Am Ende ist Musik entstanden, die mit dem Ausgangsobjekt nichts mehr gemein hat, die in der Tat eine eigene Schöpfung ist.

Nicht viel anders wird bei der Gruppenimprovisation verfahren. Jeder der beteiligten Musiker, in Roidingers Klasse für Gruppenimprovisation sind es gegenwärtig fünf Studenten, ist zugleich Konstrukteur und Zerstörer. Wie gesagt, funktioniert dies nur bei sozialer Gleichberechtigung der Musiker.

Weiter ist ein fortwährender Lernprozeß unabdingbar. Wo dieser aussetzt, schleicht sich tödlicher Manierismus ein, alles geht dann wieder seinen gewohnten Gang und der Circulus vitiosus wird doch nicht durchbrochen. Man hat das oft genug gehört, wenn Musiker sich auf kurzsichtiges Nachschöpfen beschränken, anstatt die Substanz zu durchdringen.

Die Erlernung der Spontaneität erreicht Roidinger also über den Zwischenprozeß der Deformation. Ihre Erhaltung ist dagegen nicht ausschließlich eine Sache der Musikalität und der Übung, sondern mindestens im gleichen Umfang ein außermusikalisches Problem. Zur Lösung muß man ständig bereit sein, sich selber in Frage zu stellen. Beschäftigungen mit Tiefenpsychologie, Paradoxie, oder Übungen des Zen-Buddhismus sieht Roidinger als geeignet an. Seine Hilfsbereitschaft setzt er auch hier an mit ausgedehnten Diskussionen mit den Studenten und so weiter, weil seiner Meinung nach dieses Problem gleichrangig ist mit der musikalisch-fachlichen Unterweisung.

Wir wollen hier nicht proklamieren, daß Adelhard Roidinger Alleininhaber des Patentes ist. Viel wirken daran, oder doch zumindest einige — im Stillen, und immer noch zu wenige. Nur daß Roidinger als Dozent (für Kontrabaß, elektrischen Baß und Kollektivimprovisation) an einer Hochschule für Musik tätig ist, läßt auf einen Multiplikationseffekt hoffen.

Wo das System der spontanen Musik funktioniert, wird es zweifellos Einfluß nehmen auf das gesellschaftliche Leben. Erkenntnisse, die der Musiker aus der Praxis des spontanen Musizierens gewinnt, wird er, bewußt oder unbewußt, auch im täglichen Leben nutzen. Roidinger spricht diesem Nutzeffekt den gleichen Rang zu, wie ihn die Malerei der zwanziger Jahre im Hinblick auf gesellschaftliche Entwicklungen hatte. Nur mit dem Unterschied, daß in der Musik die Ergebnisse unmittelbar überprüfbar sind. Ohne zeitlichen Verzögerung, ohne den Umweg einer zeitraubenden, abwartenden Analyse, vermag der Rezipient, der Hörer, gnadenlos zu entscheiden, ob das Resultat ästhetisch akzeptabel. Werner Panke

KLEINE COMBO-GESCHICHTE DES NEUEN JAZZ

Nach dem Artikel „Die große Synthese“ (JP Nr. 3—5/73), drucken wir im folgenden ein weiteres Kapitel aus dem neuen „Jazzbuch — Von Rag bis Rock“ von J. E. Berendt ab, das in den nächsten Wochen gleichzeitig in Deutschland (S. Fischer Bücher), den USA, Japan und Brasilien erscheint. Wir wählen die „Combo-Geschichte“, weil sie in besonders gedrängter Form einen Überblick über die Entwicklung von Ornette Coleman bis zum Mahavishnu Orchestra gibt. Die folgenden (gekürzten) Abschnitte knüpfen an eine Vorstellung der bekannten Combos des modernen Jazz von Charlie Parker bis John Coltrane an.

Wenn man von Lenoie Tristanos „Intuition“ von 1949 als einsamem Vorläufer absieht, war Ornette Coleman 1959 der erste, der eine wohlintegrierte Combo leitete, die völlig „frei“ spielte. Als Coleman und sein Trompeter Don Cherry im New Yorker Five Spot ihr Publikum monatelang Nacht für Nacht begeisterten, waren die vielen Musiker, die sich ständig im Auditorium befanden, immer wieder davon fasziniert, mit welcher Genauigkeit und Präzision Ornette und Don nach ihren langen, freien Solo-Exkursionen im Unisono zusammen einsetzten, ohne daß für die Mehrheit selbst der Fachleute erkennbar war, warum sie gerade an dieser Stelle und nicht irgendwo anders begannen. Einer der Musiker-Zuhörer hat damals gesagt: „Wir hören's zwar nicht, aber es ist kein Zweifel: Ornette und seine Leute wissen, was sie tun. In ein paar Jahren werden es alle anderen auch wissen ...“ Vor allem hat damals der Bassist Charlie Baden integrierend gewirkt — mit völlig freien Baßlinien, die auf alle konventionelle Harmonik verzichteten und trotzdem Zusammenhang und Struktur schufen.

Ein paar Jahre später hat Ornette in seinem Trio auf einen zweiten Bläser verzichtet, und man geht gewiß nicht fehl in der Annahme, daß er zusätzlich zu seinem Altsaxophonspiel die Rolle des Trompeters und Geigers — so sehr er in diesen Rollen kritisiert wurde — deshalb übernahm, weil er weitere Klangfarben benötigte, aber doch die Musik seines Ensembles so unmittelbar wie möglich in den Griff seiner eigenen Persönlichkeit bekommen wollte. Erst gegen Ende der 60er Jahre gelang es Coleman wieder, in dem Tenorsaxophonisten Dewey Redman einen kongenialen Bläser-Partner zu finden. Von Coleman und Coltrane kommen alle die Gruppen der Free Jazz-Szene her, die in einem bisher unbekanntem Maße das Gemeinschaftserlebnis ihrer Musik in den Vordergrund stellen. Angesichts der Isolierung des einzelnen in der modernen Gesellschaft empfinden diese Musiker, daß ihre Improvisationen sie in einem Maße verbinden, wie es sonst unter Menschen nur noch die Liebe kann (Don Cherry). Cherrys Stück Complete Communion, zuerst in Paris, dann in New York realisiert, ist schon vom Titel her für diese vollständige und restlose Kommunikation der Musiker untereinander kennzeichnend.

Weitere Gruppen, die die Isolierung des sich ungehemmt ausdrückenden einzelnen (zu der eine Musik, die keinerlei harmonische oder formale Ordnungsfaktoren kennt, notwendigerweise führen muß) durch um so stärkere und intensivere persönliche Gemeinschaftsbeziehungen ersetzen, waren das Archie Shepp-Quintett mit dem Posaunisten Roswell Rudd, das New York Art Quartet mit dem Altsaxophonisten John Tchicai und ebenfalls mit Rudd, das Albert Ayler-Quintett (sowie zahlreiche Gruppen in Europa: um Tchicai in Kopenhagen, Jan Garbarek in Oslo, Tomasz Stanko und Michal Urbaniak in Warschau, Albert Mangelsdorff, Manfred Schoof, Peter Brötzmann, Gunter Hampel in Deutschland, Michel Portal in Paris, John Stevens, John Surman, Alan Skidmore, Paul Rutherford, Tony Oxley und andere in London . . .).

Besonderes Interesse verdienen in diesem Zusammenhang die verschiedenen Gruppen der Chikagoer Avantgarde-Musiker um den Pianisten Richard Abrams und den Saxophonisten Joseph Jarman. Abgestoßen von dem musikalischen Desinteresse des amerikanischen Publikums an freier Musik und den politischen und sozialen Implikationen dieses mangelnden Interesses, exilierte Jarman in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre nach Paris — zusammen mit drei weiteren Mitgliedern des Chikagoer AACM: dem Saxophonisten Roscoe Mitchell, dem Trompeter Lester Bowie und dem Bassisten Malachi Favors. Den fünften Mann, ihren Schlagzeuger, hatten sie kurz zuvor an die in der Rock-Welt populäre Paul Butterfield Blues Band verloren. Einen geeigneten anderen Schlagzeuger fanden sie nicht. Sie gingen deshalb allmählich dazu über, alle vier in ständigem Wechsel selbst diverse Perkussionsinstrumente zu spielen: Bowie die Baßtrommel und Roscoe, Jarman und vor allem Favors das ganze vielfältige Perkussionsinstrumentarium, das zum Neuen Jazz gehört. Die Perkussionsparts wurden durch dieses wechselweise Spiel von Musikern, deren Hauptinstrumente Trompete, Saxophone und Baß waren, in vollkommener Weise um das melodische Geschehen integriert. Darin liegt ein wegweisender Beitrag dieses Art Ensemble of Chicago, der von der Kritik noch nicht ausreichend gewürdigt wurde.

Meines Wissens gab es kein anderes Jazzensemble, das je über so viele instrumentale Farben verfügte wie das Art Ensemble of Chicago. Bei ihren Reisen durch Europa führten die vier Musiker ganze Busladungen von Instrumenten mit. Besonders vielseitig sind Mitchell (der Alt-, Sopran-, Tenor- und Baßsaxophon, Klarinette, Flöte, Piccolo, Sirenen, Pfeifen, Glocken, Steel-Drum, Congas, Gongs, Cymbals etc. spielt) und Jarman (zu dessen Instrumenten, Sopranino, Alt-, Sopran- und Tenorsaxophon, Altklarinette, Oboe, Flöte, Piano, Cembalo, Gitarre, Marimba, Akkordeon, Vibraphon und noch ein paar Dutzend weitere gehören). In dieser Besetzung haben die vier Chikagoer in Frankreich, Deutschland und England eine ganze Serie von Platten zwischen 1968 und 1971 aufgenommen.

Die siebziger Jahre

Anfang der siebziger Jahre stellt sich die Situation bei den Combos ähnlich dar wie bei den Big Bands. Es gibt drei Hauptströme und vielerlei Querverbindungen zwischen ihnen:

1. die bekannten Jazz-Combos des herkömmlichen Jazz, unter denen die Hard Bop-Gruppen einen besonderen Platz einnehmen;
2. die Rock-Gruppen, bei denen unter dem Gesichtspunkt des Jazz vor allem die Blues- und Blues-Rock-Gruppen wichtig sind;
3. die Jazz-Rock-Gruppen, in deren Mittelpunkt Miles Davis' elektrischer Jazz und alles, was von ihm herkommt, steht.

Blues, Blues-Rock, Rock

Die Rock-Gruppen, die wir als zweiten Hauptstrom unter den zeitgenössischen Combos erwähnt haben, sind nicht denkbar ohne das Erbe des schwarzen Blues. Wir ordnen sie deshalb im folgenden etwa in der Weise, wie sie sich immer weiter vom Blues entfernt haben. Das eingangs als Leitmotiv dieses Kapitels erwähnte Integrationsprinzip muß dabei variiert werden. Es gibt im Rock eine Form menschlicher Integration, die außermusikalisch ist und trotzdem direkt auf die Musik wirkt. Im konventionellen Jazz konnte es dazu kommen, daß die Gruppe, die die musikalische Integration zu ihrer höchsten Verfeinerung geführt hat, menschlich völlig desintegriert ist: die Mitglieder des Modern Jazz Quartets gehen, sobald sie zu spielen aufgehört haben, auseinander — nahezu ohne menschliche Kommunikation außerhalb der Musik. Im Rock ist das unmöglich. Aber an die Stelle des Musikalischen tritt eine menschliche Kraft und Verbundenheit, die musikalische Integrationsmomente nicht nur ersetzt, sondern schafft. Das Außermusikalische ist wichtig im Rock — wichtiger als im Jazz.

Am Anfang dieses zweiten Hauptstromes unter den zeitgenössischen Combos stehen die authentischen schwarzen Blues-Gruppen. Ohne sie wäre die ganze Entwicklung nicht möglich. Die meisten dieser Gruppen stammen aus Chicago: Gruppen um Muddy Waters, Howlin' Wolf, Buddy Guy, Junior Wells, Freddie King und vor allem um B. B. King. Von ihnen kommen die weißen Musiker her, die zunächst in England, dann auch in den USA den Blues aus seiner jahrzehntelangen Obskurität zu ungeheurer Popularität geführt haben. Seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre ist es deshalb beliebt geworden, viele der alten schwarzen Blues-Meister mit ihren jüngeren weißen Nachfolgern zu-

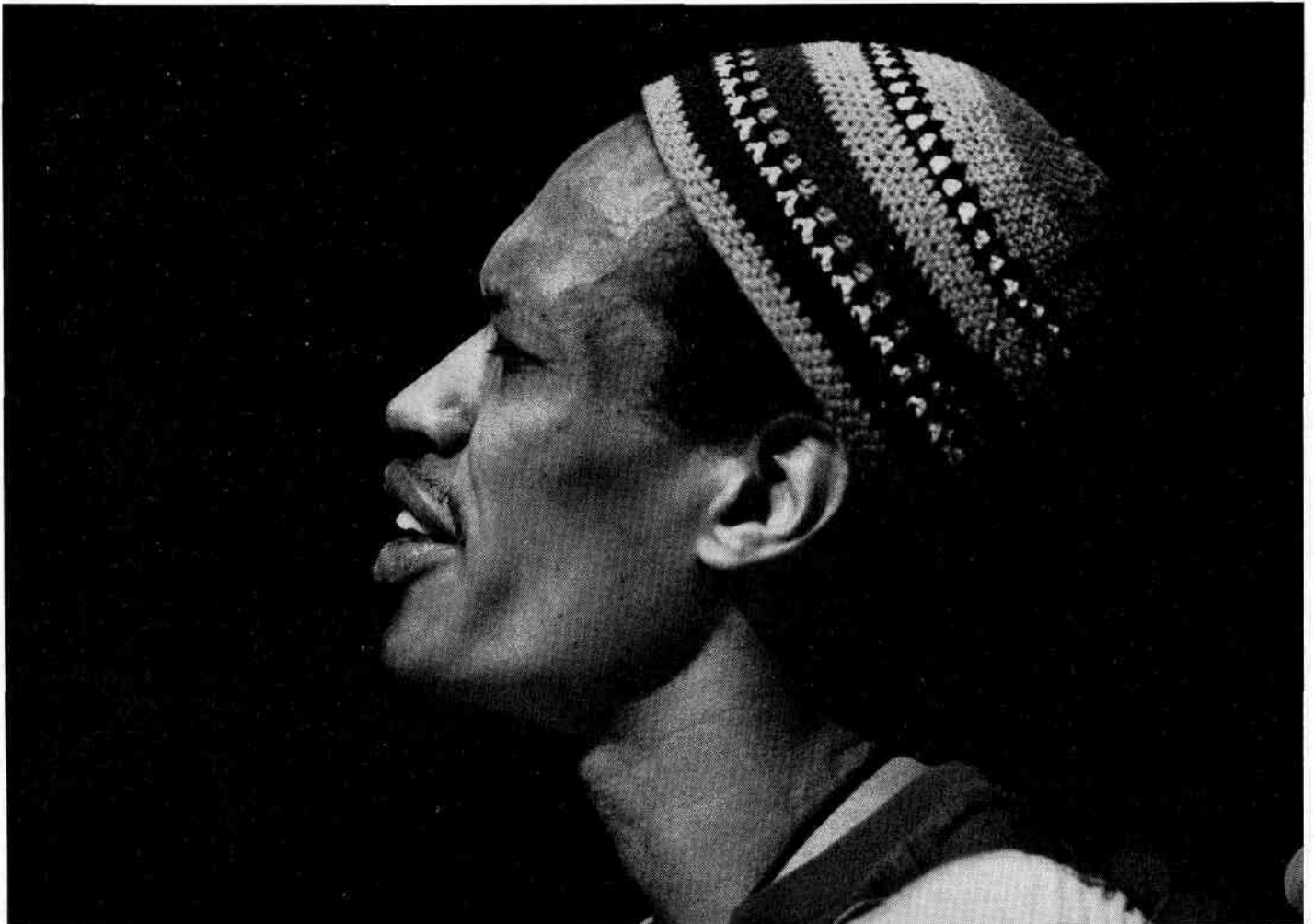
sammen spielen zu lassen — in einer Art Begegnung der Väter und Söhne.

Zu den sich unmittelbar aus dem schwarzen Blues herleitenden Gruppen gehören unter anderem in England die diversen Ensembles um die Gitarristen Alexis Korner und John Mayall sowie die Cream, in den USA die Paul Butterfield Blues Band, die Electric Flag mit Mike Bloomfield, Canned Heat, Blues Project, die Elvin Bishop Band und viele andere. Einige dieser Gruppen haben nur kurze Zeit bestanden, andere haben sich über lange Zeiträume hinweg gewandelt.

Alexis Korner wird mit Recht „Father of the White Blues“ genannt. Aus seiner Schule sind im Bereich des weißen Blues — und darüber hinaus — ebenso viele oder noch mehr Musiker hervorgegangen wie aus der Schule von Miles Davis im neueren Jazz: Lonnie Donegan, Mick Jagger, Brian Jones und andere Mitglieder der Rolling Stones, Ginger Baker, Jack Bruce, Manfred Mann, John Mayall, Eric Burdon, Long John Baldry, Dick Heckstall-Smith, Graham Bond, Dave Holland, John Marshall, John Surman und viele andere inzwischen bekannt gewordene Namen.

Alexis Korner hat seit 1954 die verschiedensten Blues-Gruppen geleitet, zunächst im Duo mit Cyril Davis, dann vom 1961—1967 seine berühmte Blues Incorporated und ab 1967 Free at Last und verschiedene andere Gruppen, zum Teil auch Duos mit Peter Thorup und Robert Plant (der dann zu Led Zeppelin ging), schließlich von 1969—1970 die nicht nur Blues-, sondern auch Gospel-inspirierte „New Church“.

Das Phänomen Alexis Korners liegt darin, daß er selbst gar kein so überragender Musiker ist und daß er trotzdem infolge seiner Persönlichkeit, seiner Überlegenheit, seiner Kenntnisse, seiner Integrität und seines Enthusiasmus in



DON CHERRY

Foto: Paul Gerhard Deker

einem weiteren Raum als Katalysator gewirkt hat als wahrscheinlich jeder andere europäische Musiker: vom Jazz über Blues und Rock zur Pop-Musik einschließlich sogar des Free Jazz der sechziger Jahre.

Der für den weißen Blues wichtigste Musiker, der aus einer Alexis Korner-Gruppe hervorging, ist der Harmonikaspieler, Sänger und Gitarrist John Mayall. Er hat weitergeführt — und freilich auch maniert und verflacht —, was Korner anbahnte: die Schaffung eines typisch weißen London Blues — ein Begriff, der angesichts der Schwärze, die alle Welt mit dem Blues verbindet, einigermaßen paradox erscheint. Es ist eine reflektierende, verfremdete Musik, die durchaus verschieden ist vom schwarzen Blues und doch ohne ihn nicht gedacht werden kann.

Mayall, der inzwischen in Los Angeles lebt, hat seine Gruppen fast jährlich verändert, unter Heranziehung sowohl britischer wie amerikanischer Musiker. Seine beiden wichtigsten Gruppen waren die Blues Breakers von 1967 und 1968, die einen wahren Kreuzzug für die Anerkennung und das Bewußtwerden des Blues bei einem jungen Publikum absolviert haben, und seine 1972er-Gruppe, zu der eine Reihe hervorragender Jazzmusiker gehörte, darunter der Trompeter Blue Mitchell und die Saxophonisten Charles Owens und Clifford Solomon. Daß sich ein Mann, der in der Pop-Welt so erfolgreich ist wie John Mayall, mit Musikern assoziierte, die eindeutig mit dem Jazz verbunden sind, darf als symptomatisch für den Jazz Boom dieser Jahre bezeichnet werden.

In Mayalls Blues Breakers hat auch der Gitarrist Eric Clapton mitgespielt. Als der Schlagzeuger Ginger Baker, der Bassist Jack Bruce (die sich in der Alexis Korner Band kennengelernt hatten!) und Clapton zusammenkamen, entstand Cream. Es wurde eine Super-Group, die die meisten bis dahin herrschenden Erfolgsmaßstäbe sprengte. Und es war die erste weiße Blues-Rock-Gruppe, auf die die musikalischen Integrationsprinzipien, die wir zu Anfang dieses Kapitels erläutert haben, angewandt werden können. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen erfolgreichen weißen Blues-Musikern wiesen die drei Cream-Leute immer wieder darauf hin, daß sie nichts wären ohne ihre großen schwarzen Vorbilder — ohne B. B. King, Muddy Waters, Howlin' Wolf und ohne die Generationen von schwarzen Blues-Gitarristen, zu deren Schallplatten Eric Clapton in seiner Entwicklungszeit gespielt hatte, um an ihnen zu lernen.

Cream bestand nur zwei Jahre — 1967/68. Als sich die Gruppe auflöste gab es in der Rock-Welt einen Schock, der noch heute spürbar ist. Das Farewell-Konzert, das Cream im riesigen New Yorker Madison Square Garden veranstaltete, war Wochen im voraus ausverkauft. Es war eines der wichtigsten und meistdiskutierten Konzerte in der Geschichte des Rock Age — auf einer Höhe etwa mit Bob Dylans erstem elektrischen Auftritt in Newport 1965, mit Woodstock 1969 und mit George Harrisons Bangla Desh-Konzert von 1971.

Das Auseinanderbrechen von „Cream“ erscheint heute, rückläufig gesehen, wie ein erstes gespenstisches, an die Wand geschriebenes Menetekel der großen Rock-Krise, die dann zwei Jahre später — 1970 — einsetzte. Zum erstenmal begriff die Rock-Welt, daß es nicht immer so weitergehen konnte: von einer Sensation zur nächsten, von einem Hit zu einem noch größeren, von Erfolgen zu Erfolgen, die einander jagten und überboten. Zum erstenmal begriff man, daß irgendwann einmal ein Ende dieser Ära sein müsse. Wenige Jahre später war das Ende da.

Wir können in einem Jazzbuch nicht alle die populären Blues-Rock-Gruppen — zu denen ja auch die Rolling Stones gehören — aufzählen. Der Gitarrist J. Geils verbindet in seiner Band zeitgenössischen Blues-Rock mit dem Rock'n' Roll der fünfziger Jahre — inspiriert von Musikern wie Jerry Lee

Lewis, Bill Haley und anderen. In Magic Dick hat J. Geils einen hervorragenden Mundharmonikaspieler von bemerkenswerter Authentizität im Sinne der Blues-Tradition.

Die Allman Brothers waren besonders glanzvoll durch das Zusammenspiel und die Duos ihrer beiden Gitarristen Duane Allman und Dicky Betts. Seit Duane 1971 nach einem Motorradunfall starb, befindet sich die Band in einer Unglückswelle, die in der zu jederlei Aberglauben neigenden Pop-Welt die abenteuerlichsten Spekulationen ausgelöst hat. Ein Jahr nach Duane starb der Bassist der Band Berry Oakley bei einem Motorradunfall drei Blocks entfernt von der Stelle, an der Duane verunglückt war. Schon vorher, in der gleichen Nacht, in der Duane ums Leben gekommen war, hatte Oakley mit seinem Sportwagen einen schweren Unfall gehabt. Trotzdem hat die Band ihre Kraft und Intensität bewahrt. Duane wurde nicht ersetzt — und für die weit-schwingende Melodik seiner sich an ihrer Ekstase immer noch mehr steigenden Gitarrenimprovisationen gibt es wohl auch keinen Ersatz

Eine der erfolgreichsten dieser Blues-Rock-Gruppen ist Canned Heat, deren fünf Musiker sich in den Topanga Canyon in der Nähe von Los Angeles zurückgezogen haben. Canned Heat wurde von dem verstorbenen Alan Wilson und Bob „The Bear“ Hite gegründet — beide langjährige fanatische Sammler von Blues-Platten. „The Bear“ allein hat Zehntausende von Schallplatten. Er hat wirklich Blues „von A bis Z“ studiert, bevor er selber daranging, ihn zu spielen.

Der im Kapitel über die Sänger vorgestellte Captain Beefheart ist ein „Albert Ayler des Rock“. In seiner „Magic Band“ macht er mit dem Rock, was viele Free Jazzer mit dem herkömmlichen Jazz gemacht haben: Er weitet ihn in Bereiche, die für den Außenstehenden Züge des Chaotischen tragen; er verfremdet und persifliert ihn, hat auch keine Angst vor dem Dilettantismus. Er entspricht in vielerlei Hinsicht Frank Zappa, dessen Musiker er gelegentlich verwendet hat und der ihm zu einer seiner besten Plattenproduktionen verhalf.

Andere Gruppen haben den Blues so pervertiert, daß er kaum mehr erkennbar ist oder nur das Alleräußerliche von ihm bewahrt, aber gerade dadurch bei einem Teenager-Publikum Erfolg fand — etwa Led Zeppelin und Ten Years After. Der Zusammenbruch von Cream war in mancher Hinsicht eine Götterdämmerung des Blues. Seither wird auf der britischen Szene das Blues-Erbe entweder nur noch vulgarisiert oder es wird ganz darauf verzichtet. Die Blues-Tradition ist heute in der amerikanischen Rock-Musik lebendiger als in der britischen. In Europa sind im Gegenteil seit dem Ende der Cream diejenigen Gruppen musikalisch am interessantesten, die sich weit vom Blues entfernt haben. Zum Beispiel „Pink Floyd“, „Emerson, Lake & Palmer“, „King Crimson“ und vor allem „Soft Machine“. Diese Gruppen entsprechen in ihrem musikalischen und instrumentaltechnischen Anspruch „Blood, Sweat & Tears“, „Chicago“ und ähnlichen Gruppen der amerikanischen Szene. Wenn man sich dies vergegenwärtigt, wird bei aller Internationalität und Universalität der Rock-Welt deutlich, daß es durchaus ein typisch britisches Element gibt, das diese Gruppen, so verschieden voneinander sie sein mögen, verbindet — wie es andererseits auch ein amerikanisches Element gibt, das die entsprechenden Gruppen in den USA auf einen Nenner zu bringen scheint. Fast immer sind die amerikanischen Gruppen härter, aggressiver, zupackender, swingender, die britischen meditativer, sensibler, kontemplativer, vielschichtiger. Ausnahmen bestätigen die Regel.

Pink Floyd hat sich leider Anfang der siebziger Jahre kommerzialisiert und klingt inzwischen wie Dutzende anderer Rock-Gruppen auch. Aber mit seinem Doppelalbum-„Ummagumma“ hat Pink Floyd einen kosmischen Weltraum-sound begründet, wie ihn — vorher schon und mit anderen

musikalischen Mitteln — „Sun Ra and his Solar Space Arkestra“ im Bereich des Jazz schuf. Dieser kosmische Sound Pink Floyds hat einen ungeheuren Einfluß gehabt auf Rock-Gruppen in Deutschland. Hier freilich wird aus der Klarheit, aus der überlegenen Professionalität des frühen Pink Floyd ein ungenaues mystisches Rauschen, das bester deutscher Tradition zu entsprechen scheint. Man denkt, wenn man die Platten vieler dieser jungen „German Rock-Gruppen“ hört, an Friedrich Wilhelm Schellings berühmten Ausspruch von der typischen deutschen „Phantasie, die alles ansteckt, alles verfälscht und, indem sie nichts Zuverlässiges, Festes übrig läßt, notwendig ein Gefühl allgemeiner Unsicherheit verbreite“. Das Wort ist 150 Jahre alt, aber auch das gehört ja zu den deutschen Phänomenen, daß oft gerade diejenigen Deutschen, die meinen, ihre Vergangenheit überwunden zu haben, ihr besonders entsprechen.

Zurück nach England. Daß Soft Machine sich nach Burroughs gleichnamigem, avantgardistischem Roman benannte, bezeichnet ihre Introvertiertheit. Für die Jazzfreunde ist sie zu „rockig“, für die Rock-Freunde zu „jazzig“. Und doch hat Soft Machine schon in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, lange vor Miles Davis' „Bitches Brew“ von 1970, die wesentlichen Charakteristika jenes „elektronischen Jazz“ vorausgenommen, den man heute mit Miles Davis verbindet.

Auch Soft Machine hat sich gewandelt. Aber immer war es „die intellektuellste“ der Rock-Gruppen. Die Aufnahmen aus der Anfangszeit von Soft Machine klingen heute vergleichsweise zahm und poetisch — Stücke wie „Hope for Happiness“ oder „Joy of a Toy“, die schon vom Titel her andeuten, daß hier noch aus einer relativ „heilen Welt“ musiziert wird. Aber schon damals war Soft Machine den anderen Rock-Gruppen im intellektuellen Anspruch voraus. Dabei

ist es geblieben. Je vielschichtiger, komplizierter die Rock-Musik wurde, desto vielschichtiger und komplizierter wurde auch Soft Machine — immer in gebührendem Abstand vor allen anderen Gruppen der Rock-Welt.

Die Soft Machine-Musik ist von monumentaler Kälte, eindrucksvoll und respektgebietend wie wenige andere Phänomene der Rock-Szene. Aber es dürfte wenige Hörer geben, die einfach und voraussetzungslos empfinden, daß sie Soft Machine lieben. Vielleicht liegt es daran, daß es eine kaum überwindbare Spannung gibt zwischen der Extrovertiertheit der Rock-Szene und der persönlichen menschlichen Introvertiertheit der Musiker, die Soft Machine bilden.

Dieser Überblick über die Blues-, die Blues-Rock- und die Rock-Gruppen wurde unter den Gesichtspunkten des Jazz gegeben. Er ist deshalb notwendigerweise unvollständig. Viele Gruppen fehlen: die Beatles, die Rolling Stones, die Who, die Gruppen der San Francisco-Szene (die in den USA einen ungeheuren Einfluß hatte und deren vielseitigste Gruppe „Grateful Dead“ mit dem Gitarristen Jerry Garcia und deren jazznächste „Jefferson Airplane“ ist). Oder schließlich auch ein so faszinierendes, von amerikanischer Folklore beeinflusstes Phänomen wie Crosby, Stills, Nash & Young: vier große Rock-Künstler, jeder von eigener, in sich geschlossener Persönlichkeit, die für kurze Zeit zueinanderfanden und dann — wie von Anfang an zu erwarten — wieder ihre eigenen Wege gingen und von denen doch keiner für sich allein je stärker war als alle vier zusammen. Unter musikalischen Gesichtspunkten freilich gilt, was der Titel der schönsten Platte „Crosby, Stills, Nash & Young“ besagt: „Dejá vu“. Irgendwo schon einmal gesehen. Schon gehabt. Dejá vu: der Titel ehrt die Musiker, die ihn wählten. Das Unverwechselbare dieser Gruppen liegt im Atmosphärischen, im Außermusikalischen, in den Persönlichkeiten und der Faszination der Spieler und Sänger. (Fortsetzung folgt)

Free Jazz und seine anthropologischen Hintergründe

Referat, gehalten im Rahmen der 7. Internationalen Musikfestspiele in Brunn, 22. 9. bis 1. 10. 1972: Der Mensch von heute hört Musik / Musicae metamorphoses saec. XX.

I. Zum Verständnis!

Eine Schale, ein Teller erhalten ihre Form so, und sie werden deshalb erfunden, um Speisen daraus essen zu können. In einer zweiten Phase werden Schale oder Teller geschmückt, mit Verzierungen versehen. Und in einer dritten Phase schließlich werden die Gegenstände selbst zum Schmuck; sie sind nicht mehr Werkzeuge, werden nicht mehr ihrem (ursprünglichen Sinn nach gebraucht, funktionieren nicht mehr in dem ihnen eigenen Zusammenhang, sondern werden — etwa als folkloristisches Souvenir — an die Wand gehängt, als Meissner Porzellan im Museum bewundert.

Ein anderes Beispiel: Mitteilungen werden auf größere Blätter geschrieben, gedruckt; es entsteht das Plakat. Es dient primär dazu, Nachrichten zu übermitteln. In der zweiten Phase der Entwicklung wird dieses Plakat geschmückt, es wird mit verschiedenen Schriftgraden und Typen mit verschiedenen Farben, mit Illustrationen gestaltet, erhält eine ansprechende Form, soll durch „schönes“ Aussehen die Wirkung der Nachricht (in der Werbung, im Wahlkampf) erhöhen. In der dritten Phase wird das Plakat selbst zum Schmuck. Graphiker, Künstler schaffen es nicht mehr, um damit Nachrichten zu übermitteln, sondern für Kunstausstellungen, als Requisite des Innenarchitekten, der damit Wohnraum gestaltet.

Unzählige weitere Beispiele ließen sich anführen, um plausibel zu machen, daß sich die Entwicklung der uns umgebenden Gegenstände in denselben Phasen vollzogen hat und stets vollzieht. Am Anfang steht immer — und hier zitiere ich die Grunderkenntnis der Kulturrethologie: „Am Anfang . . . steht immer die reine und unmittelbar lebensnotwendige Funktion“, die umweltbezogene, ökologische Notwendigkeit (Koenig, S. 64).

In diesem Sinn möchte ich von „funktionaler Musik“ reden: von einer Musik, die Bestandteil eines Rituals ist, von der eine magische Wirkung erwartet wird, Beschwörung, Analogiezauber als Vorbereitung von Jagd, Ernte, Krieg und anderen lebenswichtigen Vollzügen des Alltags; deren apotropäischer Effekt unentbehrlich erscheint angesichts der Unsicherheit des Menschen gegenüber einer weithin unbegriffenen, unheimlichen Umwelt, die ihren Wert demnach aus der Brauchbarkeit, als Fetisch in einer spezifischen Situation bezieht (Holz, 10 f.). Dem Musikethnologen ist solche, nämlich werkzeuglich gehandhabte Musik im naturvölkischen Bereich nicht fremd. Eine Gruppe amerikanischer Gurt Sachs-Schüler hat sich in den dreißiger und vierziger Jahren

intensiv damit auseinandergesetzt, so daß man von einer „Funktionalismus-Schule“ unter den Musikethnologen spricht.

Der Instrumentalwert der Musik blieb auch frühem musikalischen Kunstschaffen und Kunstgebrauch durchaus bewußt. Die Melodielinie einer gregorianischen Weise wird geschmückt, verziert, in einen mehrstimmigen Satz eingebettet — die Musik aber funktioniert weiter im kultischen Zusammenhang, als Sprache mit einem/dem Gott. Einer Sprache, der der Schamane, der Zauberer, der Priester mächtig ist, mit Hilfe derer er sich aus seiner Umwelt heraushebt.

Ein großer Teil der heute als „autonom“ qualifizierten Musik früherer Jahrhunderte ist als funktionale Musik entstanden.

„Kants Lehre vom interesselosen Wohlgefallen, das das Wesen der ästhetischen Empfindung ausmache, trifft erst einen späten Zustand der Entwicklung“ (Holz, 10); eben jenen, in dem nur Schmuck, Verzierung, Dekor, „tönendes Ereignis“ von der Musik übrig bleiben, wobei der Wert, in dem Fall der Handelswert des einzelnen Schmuckstückes, von Ästhetiken geregelt wird; das heißt: von Konventionen, von Übereinkünften, die in bestimmten gesellschaftlichen Systemen und von bestimmten gesellschaftlichen Schichten getroffen werden (also im Grunde Ideologien sind). Musik wird zur Ware, „die um nichts als ihrer selbst willen begehrt und gehandelt wird“ (sagt nicht Adorno, sondern der Marburger Philosoph Hans Heinz Holz, 16). War sie ursprünglich bloß Gebrauchswert ohne Tauschwert, so wurde sie im Laufe des historischen Prozesses zum bloßen Tauschwert ohne Gebrauchswert. Da die Komposition, die Interpretation durch nichts anderes als durch ihr An-sich-sein Repräsentationscharakter bekommen, müssen innermusikalische, gestaltanalytische Gegebenheiten (wie Töne, Melodien, Rhythmen, Harmonien in ©ich funktionieren) zu den Bestimmungselementen ihres Marktwertes werden (Holz 16). Musik — zum unnützen Hobby der Freizeitgesellschaft denaturiert! So wie Briefmarken-Sammeln oder wie Kaninchen-Zuchten . . . (nicht um die Kaninchen aufzuzüchten, sondern um bei Kaninchenzüchter-Wettbewerben für besonders schöne Exemplare eine Medaille zu bekommen).

II. Nun zum Free Jazz!

Sein Entstehen zu Ende der 50er Jahre wird mit Namen wie John Coltrane, Ornette Coleman, Cecil Taylor verknüpft. Führende Köpfe (Albert Ayler gehörte auch dazu) sind seither: Archie Shepp, Sun Ra, Marion Brown, Pharoah Sanders. Weiße Jazzkritik und Forschung hat den Free Jazz bislang musikalisch-stilistisch eingeordnet: als die Weiterführung einer Entwicklung, die von den Jazzanfängen in New Orleans über Chicago, New York, die West Coast über Di-

xieland, Swing, Bebop, Cool — eben zum Free Jazz führen sollte. Charakteristisch für den Free Jazz seien „Zurückdrängung der Solo-Improvisation zugunsten der Gruppen- oder KoMektivi'Improvisation, in der 'mehrere melodietragende Instrumente gemeinsam improvisieren" (Jost, 111); Aufgabe der Dur-Moll-Funktionsharmonik zugunsten sogenannter modaler Tonreihen oder freigewählter Zentren; Cluster-Bildungen (wie sie auch Ligeti verwendet); Abgehen von fixen Tonhöhen; Auflösung von Takteinteilung und formalen Schemata, so daß Improvisationen sich über mehrere Stunden hinziehen können, ohne einen Höhepunkt, ohne ein Ende im traditionellen abendländischen Sinn zu erreichen! Überwindung des bis dahin für den Jazz geradezu konstitutiven swingenden Rhythmus' zugunsten „von frei eingesetzten Akzenten und unregelmäßigen Akzentketten" (Jost, 109). Soviel zur Charakterisierung, wie sie von weiß-amerikanischer und europäischer Warte aus getroffen wird, nach der sich auch Musiker in Europa orientieren.

Ein Beispiel für das Free Jazz-Verständnis in Europa: in einer pädagogische Ziele verfolgenden Schallplattenedition beschreibt Joe Viera «eine Einspielung des Stückes „Klänge nachts"».

„Schon ein einzelner Klang kann ein Thema im Sinne des Jazz sein. ‚Klänge nachts‘ ist eine Kollektivimprovisation des Quartetts, die aus einem von Sopransaxophon, Posaune, gestricheltem Baß gespielten Klang (Akkord) hervorgeht, der zuvor vereinbart wurde (es, e und g). Ferner lag fest, daß das ganze Stück einen sehr ruhigen und kontinuierlichen, jedoch nicht statischen Charakter haben sollte. Kein Instrument sollte solistisch hervortreten. Ein Tempo war nicht vorgegeben. Es wurden weder Playback noch elektronische Klangverfremdungen verwendet. Das Stück sollte sich allein aus dem Zusammenspiel entwickeln, aus einem Aufeinanderhören und -eingehen, aus der Bereitschaft zur Korrespondenz, wozu die frühere Zusammenarbeit der Musiker den Boden bereitet hatte". Hier wird Free Jazz so interpretiert — mit Worten wie mit Musikinstrumenten —, als handle es sich um eine westeuropäisch-abendländische Musizierform.

Dabei hätten die Aussagen der Musiker des Free Jazz sowie afro-amerikanischer Schriftsteller längst stutzig machen sollen.

Der Musikethnologe, gewohnt nach gewissen äußeren Umständen zu fragen, in deren Zusammenhang Musik entsteht und erklingt, gewohnt zu hören, was die Musiker selbst von ihrer Tätigkeit denken, und auch gewohnt, nach vergleichbaren Phänomenen in anderen Kulturen Umschau zu halten, wird nicht an der Tatsache vorübergehen können, daß Black Power-Bewegung und Free Jazz ineinander verwoben sind. Die bewußte, militante Abkehr von weißen, europäischen Traditionen und der Trend nach Afrika hin, kennzeichnen Black Power — und Free Jazz. In der Musik bedeutet dies (1) nicht allein Distanzierung von westeuropäischer Musik, sondern auch von der bisherigen Entwicklung des Jazz, der bis in die 50er Jahre angeblich die kulturpolitische Niederlage der Afro-Amerikaner in ihrer Begegnung mit europäischer Musik symbolisierte und den Schwarzen in eine Harlekinrolle drängte:

(2) das intensive Studium afrikanischer, naturvölkischer Musizierpraktiken, deren Rezeption und z. T. Verknüpfung mit Techniken außereuropäischer Kunstmusik arabischer indischer Provenienz.

Es handelt sich bei Free Jazz daher meines Erachtens nicht um ein „ideologisch begründetes Programm mit reinem Spieltrieb" (Jost, 111), auch nicht um „funktionale Zweckformen" sogenannter „engagierter Musik" (Dabihaus), wie sie Protestsänger auf der Burg Waldeck wohlgeordnet fabrizie-

ren; es handelt sich nicht um Musik für Revolutionäre, wie sie Hanns Eisler angefertigt hat. Free Jazz-Improvisationen beschränken sich weder auf „Gebärden bloßer Innerlichkeit" noch auf die „Repetition dekorativer Formalismen."

Solches Vokabular des europäischen Musikhistorikers oder Ästhetikers ist dem Phänomen nicht adäquat.

Zugang zum Free Jazz scheint mir dagegen von der Seite der Musikethnologie her möglich. Vertreter dieses Faches treffen typologisch (ich sage nicht: genetisch) vergleichbare Erscheinungen überall dort an, wo Musik nicht im Laufe eines historischen Prozesses auf psycho-physiologische wirkungslose (ich sage nicht wertlose) „ästhetische" Formeln reduziert wurde. Wo die unmittelbar lebensnotwendige Aufgabe ihre Realität noch nicht eingebüßt hat, wo die Überleitung zur „sozialen Verständigungsfunktion mit Prestige- und Imponierinhalten" (Koenig, 64) noch aussteht: das heißt, vorzüglich im naturvölkischen Bereich.

Free Jazz bedeutet für die afro-amerikanischen Musiker, die in der Regel zugleich 'seine wohlgebildeten Theoretiker sind, Rückgewinnen dieser — wenn sie so wollen — „primitiven" oder genauer: primären Bestimmung von Musik — und er bedeutet für den Angesprochenen, für den in den Kreis Einbezogenen (es ist nicht der „Hörer") Rückverweisen auf solche Bestimmung. Es handelt sich um ein zeitliches und gesellschaftliches Zurückspringen, um ein Wiedereinholen von Ritualbeziehungen, in deren Kontext Musik kraft des ihr innewohnenden Informationsgehaltes und kraft der ihr spezifischen Reflexionsstruktur bewußtseinsbildend wirken kann.

Ih sage kann — und will damit offen halten, daß dies auch für uns hier in Europa gilt; wenn es auch ins Unterbewußte abgesunken ist. Weshalb würden sonst „heitere" Olympische Spiele mit Kurt Edeihagen-Folkio're-Klisc'hees eröffnet, Trauerfeiern mit Beethoven umrahmt, als Höhepunkt jeder Siegerehrung Nationalhymnen zelebriert? (Bei denen Sportler einmal zu Tränen gerührt sind, in nationalem Hochgefühl schwelgen — das andere Mal Verachtung und — ausgerechnet — den Black-Power-Gruß zeigen!) . . . Warum da überhaupt Musik?

Darf ich abschließend nochmals bei der Verhaltensforschung Stütze suchen. Ich meine, daß die Erkenntnisse dieser Disziplin, vor allem der Schule Konrad Lorenz', nicht unwichtig für jemanden sein sollten, der danach fragt, wie der Mensch von heute Musik empfinde (es geht ja wohl nicht allein um „hören"). Otto Koenig sagt in seinem Buch, „Kultur und Verhaltensforschung": „Extremspezialisierungen werden in jedem System von extremen Primitivismen gestützt und abgesichert . . . Wo der Weg zum täglichen Brot über die Exaktheit eines Fließbandrhythmus oder über die programmierte Bedienung eines Computers läuft, werden Primitivformen den Ausgleich schaffen" (S. 29). — Vielleicht ist es eben diese Konstellation, in der Free Jazz heute, in unserer Gesellschaft, zu sprechen beginnen konnte, mußte? Und womit er eine Überprüfung unseres Verhältnisses zur Musik provoziert.

Literatur

- Carl Dahlhaus: Thesen über engagierte Musik, in: Neue Zeitschrift für Musik 133, 1972, S. 3—8.
Hans Heinz Hoiz: Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied und Berlin 1972.
Le Roi Jones: Schwarze Musik, Frankfurt 1970 (deutsche Übersetzung von Black Music, New York).
Ekkehard Jost: Zur jüngsten Entwicklung des Jazz, in: Die Musik der sechziger Jahre, hg. von R. Stephan, Mainz 1972, S. 100 ff.
Otto Koenig: Kultur und Verhaltensforschung. Einführung in die Kulturethologie. Vorwort von Konrad Lorenz, München 1970.
Hellmut Leeb: Werkanalyse oder Gemütsbewegung, in: Musikerziehung 26, 1972/73, S. 10—12.
Joe Viera/Ed Kroger: Essay in Jazz, Wien 1972 (Rote Reihe 52).

Bemerkungen zur Gründung der Union Deutscher Jazzmusiker

Im Jazzpadlmm haben Peter Schulze und Jost Gebers zur Gründung der UDJ, dem wie mir scheint, wichtigsten Ereignis der deutschen Jazzszene in den letzten 10 Jahren, Stellung genommen. Die Verfasser wiederholen in ihren Beiträgen noch einmal alle Argumente, die sie auch in Marburg vorgebracht haben, denen aber die Mitglieder mehrheitlich nicht gefolgt sind.

Hauptkritikpunkt ist die Zusammensetzung der Mitgliedschaft der UDJ. Die Satzung sieht neben ordentlichem Mitgliedern — haupt- und nebenberuflich tätigen Musikern — auch außerordentliche Mitglieder vor. Außerordentliche Mitglieder sind Personen, „die die Ziele der UDJ fördern“. Dies können z. B. auch Rundfunkjournalisten oder -produzenten sein. Und hieran entzündet sich der Streit.

Die Kritiker der Satzungskonstruktion gehen davon aus, daß, da der Musiker Arbeitnehmer sei, die Rundfunkjournalisten und -Produzenten zu den Gegnern der Musiker zählen. Jost Gebers schreibt: „Der Gegner, also der Arbeitgeber ist der Veranstalter, Clubleiter, Funk-, TV- und Schallplattenproduzent, Konzertagenit“. Arbeitgeber und Arbeitnehmer in einem Verband sei aber unsinnig.

Abgesehen davon, daß ich das Verhältnis von Musikern zu Rundfunkjournalisten, Clubleitern, Produzenten etc. für differenzierter halte als daß es mit der modischen Formel Arbeitgeber — Arbeitnehmer adäquat beschrieben wäre, halte ich diese Frontstellung für fruchtlos, weil sie den Musikern nicht weiterhilft.

Ein Konfrontationskurs der UDJ, wie er wohl einigen Musikern vorschwebt, würde wegen der Machtlosigkeit und Einflußlosigkeit der deutschen Jazzmusiker bald scheitern. Sollen die Jazzmusiker die Rundfunkanstalten boykottieren? Oder auf die Teilnahme an Festivals verzichten? Ich glaube, daß dies einigen Rundfunkleuten sehr recht wäre, denn dann könnten sie mit gutem Gewissen nur noch ausländische Musiker engagieren. Wie lange halten die Musiker einen Boykott durch? Wie wird sichergestellt, daß ein Boykott auch von allen mitgemacht wird?

Das heißt nicht, daß es durchaus sinnvoll sein kann, die eine oder andere Veranstaltung zu boykottieren, vor allem dann, wenn die Musiker sowieso nichts verdienen. Auch ich halte eine Teilnahme von deutschen Musikern am Festival in Montreux unter den gegebenen Umständen für sinnlos. Normalerweise sollte aber die UDJ erst einmal den Versuch machen, auf die Gestaltung der Festivals etc., insbesondere diejenigen, die subventioniert werden, Einfluß zu nehmen. Ich denke hier z. B. an das Berliner und Deutsche Jazzfestival.

Die Erfahrung hat gezeigt, daß die außerordentlichen Mitglieder bisher viel für die UDJ getan haben und wir nicht ohne Not auf sie verzichten sollten. Warum sollte ein Jazzfreund nicht Mitglied der UDJ sein und zur lebenswichtigen Finanzierung beitragen? Auch könnte ich mir vorstellen, daß es Rundfunkproduzenten gibt, die nicht unsere Gegner sind.

Mir scheint, die Ablehnung der außerordentlichen Mitglieder richtet sich nicht gegen die Mitgliedschaft von Nichtmusikern in der UDJ schlechthin, sondern gegen einige von ihnen. Wenn dies aber so ist, so sollte man die Konflikte austragen, auch in der UDJ, und nicht eine ganze Personengruppe ausschließen, die einiges zur Gründung der UDJ beigetragen hat und in der UDJ auch wichtige Arbeit leisten kann.

Nach Meinung von Gebers sollte eine Musikerorganisation die Existenzmöglichkeiten der Musiker „sofort und schlagkräftig“ verbessern. Wie und mit welchen Mitteln soll das geschehen? „Der Vorstand einer Musikerorganisation müßte eine radikale und konsequente Gruppe zur Durchführung inhaltlich wichtiger und legitimer Forderungen sein.“ Soll der Vorstand Studios besetzen? Dies sind Grnnipotenzfantasten.

Die Jazzmusiker sollten sich keinen Illusionen hingeben. „Sofort und schlagkräftig“ ist nichts zu verbessern. Dazu braucht man einen langen Atem, viel Geduld und Unterstützung durch die Musiker. Auch ein Gewerkschaftsbeitritt, von dem einige anscheinend eine schnelle Verbesserung erhoffen, wird nicht sofort etwas ändern. Dazu ist allein die Zahl der potentiellen Gewerkschaftsmitglieder einfach, zu gering. Die bisherigen Verhandlungen waren ernüchternd.

Ich glaube auch nicht, daß eine Gewerkschaft bald die UDJ überflüssig machen wird. Dais Gegenteil wird der Fall sein. Denn eine Gewerkschaft ist kein Verband zur Arbeitsplatzbeschaffung. Die Erweiterung der Spielmöglichkeiten ist aber die wichtigste Aufgabe, und dies kann eine Gewerkschaft nicht leisten.

Noch eine Bemerkung zu der Wahl des Geschäftsführers: Jeder in Marburg Anwesende wußte, daß die Wahl von Claus Schreiner wegen eventueller Interressenkollisionen zu Schwierigkeiten führen kann. Es gab aber keine Alternative. Es war niemand bereit oder in der Lage, diese Aufgabe zu übernehmen. Man sollte auch die Gefahr von InteressenkO'llisionen nicht überstrapazieren, sondern abwarten, wie sich die Sache entwickelt. Es gibt ja auch noch einen Vorstand.

Meines Erachtens droht für die UDJ nicht so sehr Gefahr von dein außerordentlichen Mitgliedern oder von der Entscheidung für den jetzigen Geschäftsführer, sondern von der mangelnden Bereitschaft der Jazzmusiker, in die UDJ einzutreten und sie zu unterstützen.

Die Mitglied erzählt ist bisher noch nicht beeindruckend. Zur Gründungsversammlung erschien ein Teil der Musiker überhaupt nicht; zugesagte Auftritte in den Konzerten am Abend, die der Finanzierung der UDJ dienen, wurden nicht eingehalten, was auch nicht gerade zur Gewinnung von neuem Publikum beiträgt.

Ich kann nur an alle Jazzmusiker appellieren, in die UDJ einzutreten, sie zu unterstützen und in ihr mitzuarbeiten. Dies gilt auch für das Deutsche Jazzforum, d. s. die Konzerte zur Finanzierung der UDJ. Das Deutsche Jazzforum kann vielleicht die Nachfolge des Deutschen Jazzfestivals in Frankfurt, welches, wenn man Gerüchten trauen darf, bald mit deutschem Jazz nichts mehr viel zu tun haben wird, antreten.

Emanzipierter Bass: Dave Holland

„Früher haben die Europäer vielfach die Amerikaner imitiert, aber die Zeiten sind vorüber, seit sie in direkten Kontakt mit den amerikanischen Musikern kamen und deren Musik nicht nur auf Platten kennenlernten. Plattenhören kann zwar wunderbar sein, vermittelt aber nie das wirkliche Musikerlebnis.“ Das ist die Ansicht von Dave Holland, einem der drei europäischen Bassisten, die sich in den USA durchzusetzen vermochten. Neben den Tschechoslowaken Jiri Mraz und Miroslav Vitous hat das auch dieser begabte englische Musiker geschafft. Seit 1968 lebt er nun in den USA, wo ihm seine amerikanischen Kollegen halfen, ganz zu sich selbst zu finden. Holland sagt: „Die europäischen Bassisten verfügen meist über eine sehr gute technische Meisterschaft, weil sie eine intensive Ausbildung genossen haben. Das gilt für Jiri und Miroslav ebenso wie für mich selbst. Für den Jazzmusiker aber ist das musikalische Gefühl die Hauptsache, erst dadurch ergibt sich die unabhängige musikalische Stimme. Kommunikation mit anderen Musikern ist dabei entscheidend.“ Dave Holland nennt neben Mraz und Vitous noch andere europäische Bassisten, die Weltgeltung verdienen: Arild Andersen, Palle Danielson und Ron Mathews sind darunter. Die Impulse, die von Scott La Faro auf die moderne Baßspieltechnik ausgingen, erkennt Holland zwar an, doch gibt er zu bedenken, daß derartige Progressionen immer von vielen vorbereitet werden. Er zählt Jimmy Blanton, Ray Brown und Paul Chambers dazu. Wenn sich Holland in der wertenden Musikbetrachtung auch der Steigerungsform besser oder schlechter widersetzt, so gibt es für ihn doch einen Kollegen, den er über alles schätzt: Gary Peacock. „Er ist einer der überragendsten Bassisten, die es je gab! Es wäre für mich eine große Ehre, mit ihm zusammen zu spielen. Vielleicht läßt sich das eines Tages realisieren, wenn Gary, der sich derzeit ganz auf sein Medizinstudium konzentriert, wieder auf die Musik-Szene zurückkehrt.“ Peacock ist für Holland neben LaFaro der markante Bassist, der in den 60er Jahren die Spielpraxis ausweitete. Eine gültige Aussage über die Baß-Entwicklung unserer Zeit wagt er jedoch nicht zu machen. „Wir sind ja noch mitten

drin“, sagt er, „wichtig ist, daß seit LaFaro der Baß keine einfache rhythmische Rolle mehr spielt, sondern eine weitreichendere Funktion im Gesamtmusikgeschehen hat. Insofern haben Scottie und seinesgleichen für eine tatsächliche Emanzipation des Basses gesorgt. Eddie Gomez, Ron Carter, Richard Davis, Gary Peacock, Steve Swallow, Charlie Haden und Stanley Clarke haben diesen Weg konsequent weiterverfolgt. Ich selbst versuche mit meinem Instrument die Klangfarbe der anderen Instrumente zu beeinflussen, zu erweitern oder zu verändern. Vor allem geht es mir darum, in den unteren Lagen sowohl in harmonischer als auch in rhythmischer Hinsicht musikalische Bewegung zu schaffen. LaFaro hat damit angefangen, anstatt der bisher gebräuchlichen Baßnote eines Akkordes eine andere Note zu spielen und damit die gesamte Beschaffenheit des Akkordes zu verändern. Indem man somit einen Akkord anders klingen läßt, beeinflußt man den gesamten Sound und weitet damit die Musik enorm aus.“

Die Ausdehnung der Ausdrucksskala ist Dave Holland überhaupt ein großes Anliegen. Es geht ihm darum, alle Gestaltungsmöglichkeiten anzuwenden. Deshalb hat er auch Freude daran, möglichst viele Arten von Musik zu spielen: „Ich möchte nicht als Musiker kategorisiert werden, der auf eine Spielpraxis festgelegt ist, denn ich glaube an die universelle Gültigkeit der Musik, sie kommuniziert auf den verschiedensten Ebenen und vermag somit jeden anzusprechen.“

Unbekanntes Wunder: String-Bass

Dave Holland, der aus der Popmusik kommt und der als Baß-Gitarrist seine Laufbahn begann, sieht im elektrischen Instrument keine Erweiterung, sondern eine Einschränkung der Ausdrucksmöglichkeiten: „Wer niemals einen richtigen Baß gespielt hat, der mag der irrigen Behauptung zustimmen, daß der akustische Baß passe ist. Doch ist es ein Zeichen von Engstirnigkeit, die Ansicht zu vertreten, irgendein Instrument hätte keine Berechtigung mehr. Ein Instrument lebt so lange, wie es Musiker gibt, die darauf spielen. Für mich ist der nicht-



elektrische Baß meine erste wirkliche Liebe und ich hatte nie mehr den Wunsch, etwas anderes zu spielen. Er ist durch den Elektro-Baß nie zu ersetzen, denn beide haben ihre ur-eigene, voneinander völlig verschiedenartige Funktion. Die Musik, die ich spielen möchte, kann z. B. nur auf dem String-Baß gespielt werden. Ich brauche diese Flexibilität, diesen Reichtum der Töne, über die ein Elektro-Baß nicht verfügt."

Für Holland bedeutet es eine Verarmung des musikalischen Empfindens, wenn ein Großteil der Jugend den akustischen Baß kaum mehr kennt. „Auf meinen Reisen ist es mir immer wieder passiert, daß die Leute ganz verduzt auf meinen Baß schauten und überhaupt nicht wußten, was das für ein Instrument ist. Der E-Baß hat diese Musik-Szene so überschwemmt, daß der akustische Baß fast gänzlich verdrängt wurde und vielen gar nicht mehr bekannt ist. Jetzt erst ist das Interesse daran wieder erwacht, und ich merke es immer wieder an meinen Schülern, daß sich die Hinwendung zu diesem Instrument in Wellenbewegungen vollzieht. Allerdings berührt das mich persönlich nur am Rande, denn für mich ist und bleibt der String-Baß stets unentbehrlich.“ Als Beweis für die Eigenständigkeit des akustischen Basses kann man die Duo-Platte von ECM, die Dave Holland zusammen mit seinem amerikanischen Kollegen Barre Philips machte, anführen. Man stelle sich vor, wie die Musik klingen würde, wenn sie mit zwei Elektro-Bässen aufgenommen worden wäre!

From Miles to the birds

Miles Davis war es, der auf das große Talent von Dave Holland aufmerksam wurde, als er einmal im Ronnie Scott Club in London gastierte. Miles war so beeindruckt, daß er ihn in seine Gruppe verpflichtete. „Es war für mich außerordentlich wichtig“, sagte Holland, „einmal mit einem Musiker dieses Formats zusammenzuarbeiten, aus nächster Nähe zu erleben, wie er Musik macht. Und ich habe viel von Miles gelernt, nur indem ich mit ihm spielte und etwas von seiner kraftvollen Ausstrahlung spürte. Man kann eine solche Zusammenarbeit nie mehr vergessen. Er holt das Beste aus seinen Mitspielern heraus, ohne auch nur ein einziges Wort zu sagen. Seine Gegenwart allein genügt.“ Wie für viele Musiker war auch für Dave Holland die Tatsache, daß er in der Miles Davis Gruppe mitwirkte, entscheidend für seinen internationalen Publikumserfolg. Davis hat als Idol eine solche Ausstrahlung, daß etwas von

seinem Glanz auch auf seine Kollegen fällt: „Die Leute wollen sofort wissen, wer du bist, woher du kommst. Sie haben plötzlich Interesse an dir. Und als ich mit Davis auftrat, haben mich die Leute natürlich auch gleich abgestempelt. Doch machten sie sich ein falsches Bild, weil ich bei Davis oft auf dem Elektro-Baß spielte und gerade das ist eben nicht repräsentativ für die Musik, um die es mir eigentlich geht.“

Um aus dem Bannkreis von Miles Davis herauszukommen und eigene Wege zu gehen, haben sich dann Holland und der Pianist Chick Corea im „Circle“ selbständig gemacht. Saxophonist Anthony Braxton und Schlagzeuger Barry Altschul kamen noch dazu. Es waren durchaus adäquate Partner, aber doch auch Individualisten, die sich in ihrer Eigenart auf die Dauer nicht entsprachen. „Es gab endlose Diskussionen“, erzählte Holland, „aus denen sich herauschälte, daß Chick völlig andere Ideen hatte als wir drei anderen. Sowohl musikalisch als auch in der Intention. Ich erkannte, daß ich aus einem ganz anderen Grund Musik machte als Corea, und wir hielten es für das Beste für alle Teile, die Gruppe wieder aufzulösen. Zwar versuchte Chick mit Barry und mir, wieder ein Trio zu bilden, aber genau das hatte ich nicht vor. Ich wollte unbedingt mit Anthony Braxton zusammenbleiben. Und wir wollten keine Musik machen, die Chick genau unter Kontrolle hatte und in der nichts Unerwartetes geschehen konnte. Wie Braxton liebe ich eine Musik, die sich auf ganz natürliche Weise entwickelt und zu fließen beginnt. Ich meine damit jenes spontan kreative Schaffen, aus dem sich ganz selbstverständlich die Richtung herauskristallisiert, in der man sich weiterentwickeln kann. Bei einigem, was ich mit Anthony, Sam Rivers und Barry Altschul im Quartett spielte, erfüllte sich dann dieser Wunsch.“ Auf der ECM-Platte „Conference of the birds“ wurde dieses Spielideal festgehalten. Hier wird deutlich, in welchen Bahnen sich Hollands Musik vollzieht. Alle Beteiligten tragen in gleichem Maße zur Musik bei. Es soll der Eindruck einer in sich geschlossenen Gruppe entstehen und nicht der verschiedener Individuen. Jeder Titel dieser Platte, der ersten, die Holland mit einer Gruppe unter seinem Namen machte, hat eine ganz eigene Stimmung, so daß eine Vielfalt an musikalischen Gestaltungen präsentiert wird. Zwar hat Holland alle Stücke dafür konzipiert, doch erhielt die Musik wie vorgesehen erst ihre endgültige Form durch das Zusammenwirken aller Musiker. Durch diese Plattenaufnahmen wurde das Quartett

erst wirklich zur Einheit, nachdem es sich zuvor nur sporadisch für einzelne Clubauftritte und Konzerte gebildet hatte. Die Konzeption der Gruppe aber versuchte Holland geradedurch den Titel „Conference of the birds“ darzulegen. Hier seine Erklärung: „Ich lebte in London in einer Wohnung mit einem kleinen Garten, in dem sich im Sommer so gegen 4 oder 5 Uhr morgens die Vögel nach und nach zu versammeln pflegten und zusammen sangen, wobei jeder in seinem Lied die ihm gegebene Freiheit zum Ausdruck brachte. Ich möchte dasselbe bei meiner Begegnung mit anderen Musikern erreichen und unser Freiheitsgefühl den Zuhörern mitteilen.“ Wenn man die Platte, die zu den schönsten Veröffentlichungen dieses Jahres zählt, hört, dann versteht man, daß Dave damit sehr zufrieden ist. Er sagt: „Ich vermochte mit meinen Partnern noch weit über das hinauszukommen, was mir jemals bei Circle gelang. Mir gefällt diese Musik schon deshalb sehr viel besser, weil durch das ausgeklammerte Klavier und die Mitwirkung von Sam Rivers als zweitem Bläser neben Anthony Braxton sich der Musik viele weitere Möglichkeiten eröffnen.“

Nach Getz die ganze Freiheit

Es ist verständlich, daß Dave schon seit langem auf die Chance wartet, eine eigene Gruppe aufzustellen. Derzeit ist er noch Mitglied des Stan Getz Quartetts, doch Ende des Jahres möchte er sich selbständig machen. Auch bremsen die Schwierigkeiten, in den USA eine Arbeitsbewilligung zu bekommen, seine Aktivitäten längere Zeit. Zudem gehört Dave nicht zu denen, die sich einen Übernachterfolg mit kommerzieller Musik erkaufen wollen, sondern sein Wunsch ist es, eine Formation zu gründen, die auf lange Sicht hin Bestand hat. „Ich habe ganz feste Vorstellungen, wie ich das verwirklichen muß“, sagte er. „Es liegt ein Weg vor mir, den ich Schritt für Schritt zurücklegen muß. Es geht in erster Linie um die geistige Verfassung, in der ich das alles tun werde; wichtig ist das Feeling, das man nachher mit seiner Gruppe beim Publikum erzeugt. Die Funktion des Künstlers ist es, die Kommunikation mit dem Hörer herzustellen und dabei zur selben Zeit aber auch neue Elemente in der Musik zur Anwendung zu bringen. Kunst ist nur dort wirklich lebendig, wo sie beiden Seiten gerecht wird, dem Künstler und dem Publikum.“

Letzten Endes ist der Job mit Stan Getz für Dave Holland ein Kompromiß. Denn Getz gehört — noch mehr als Corea — zu den Führerpersönlichkeiten

ten im Jazz, die die Musik ihrer Gruppe stark bestimmen und kontrollieren. Doch Dave Holland kann auch dieser Situation einige erfreuliche Aspekte abgewinnen: „In dieser Musik gibt es immerhin noch Freiheit. Ich spiele gerne mit Stan Getz, wenngleich das für mich natürlich bedeutet, Dinge zu tun, die ich normalerweise nicht zu machen brauchte. Aber in einer Gruppe, die so großen kommerziellen Erfolg hat, ist das einfach erforderlich.

Stan ist ein vollkommener Musiker, er ist äußerst kreativ. Ich habe sehr viel von ihm gelernt, vor allem, was die Form der Musik anbetrifft. Er ist ein unübertrefflicher Balladenspieler und ich bewundere seinen Sinn für lyrische Themen. Ich schrieb in letzter Zeit auch sehr viele Stücke für die Getz-Gruppe, was mich in die Lage versetzte, mit einer Musik vertraut zu werden, die ich zuvor in diesem Maße gar nicht konnte.“

Manche behaupten, Stan Getz hätte noch nie eine schlechte Note gespielt. Für Dave Holland hat es keine Bedeutung. Es gibt in der Musik für ihn *kern* schlecht und kein gut. Er sagt aus seiner Erfahrung heraus, daß es bei Getz keine solchen Leistungsschwankungen gibt wie bei anderen Bläsern. „Er spielt vielleicht oft besser als andere, weil er einfach ein vollkommener Künstler ist.“ Wichtig ist für Dave, daß er mit Getz immer akustischen Baß spielen kann. Durch seinen Einsatz erweiterte er die Konzeption der Getz-Gruppe, die mit Richie Beirach, Klavier, und Jack DeJohnette, Schlagzeug, besetzt war. Es fand also eine gegenseitige Beeinflussung statt. „So sollte es immer sein“, meint Holland, „daß man sich gegenseitig hilft, zu wachsen.“

Trotz allem: keine Kompromisse mehr

Nach dem Ausscheiden aus der Miles Davis Gruppe, die er — wie viele vor ihm — verließ, weil er keine Rock-Kompromisse machen wollte, mußte Holland in New York eine harte Zeit durchstehen. Trotzdem rät Dave seinen europäischen Kollegen, unbedingt in die USA zu gehen, sobald sich eine Gelegenheit dazu bietet. „New York ist das Mekka des Jazz“, sagt er. „Es ist wie ein Magnet, ein Dynamo, der Energie freisetzt. Die Stadt erzeugt in dir eine ungeheure Spannung, und wenn du wirklich feste Vorstellungen davon hast, was du tun willst, dann wirst du dich dort durchsetzen. Amerika ist noch immer das Land der unbegrenzten Möglichkeiten!“ über die anfänglichen Durststrecken scheint Dave einigermaßen hinweggekommen zu sein. Er lernte, damit fertig zu werden, zumal er rasch erkannte, wie notwen-

dig das ist, wenn man seinen Weg unbeirrt verfolgen will. „Wenn du deinen Wunschtraum mit genügend Energie angehst, dann wirst du ihn verwirklichen können. New York kann ebenso brutal wie freundlich sein. Man läuft da sehr leicht Gefahr, paranoid zu werden, und das bedeutet, daß man untergeht. Ich wollte mich keinerlei Zwängen beugen, nur um existieren zu können, ich wollte schreiben, meine eigene Musik spielen, ohne ununterbrochen Konzessionen zu machen. Aber ich mußte mich mit den Konsequenzen, die sich aus meiner Einstellung ergaben, abfinden. Musiker, die darüber bitter werden, kann ich nicht verstehen. Freilich wünschte ich mir günstigere Arbeitsbedingungen, die die Situation für uns alle leichter machen, aber die Welt ist nun einmal wie sie ist. Man muß sich ehrlich fragen, wie lange man all diese Entbehrungen auf sich nehmen kann, um sein Ziel zu 'erreichen.'“

Dave hat an Aufnahmesitzungen für Pop-Platten mitgewirkt, Country and Western Musik gemacht, und — wie er zugibt — nicht ganz ohne Spaß. Er begleitete auch Stars des Show-Geschäfts und geht sogar so weit zu behaupten, daß eigentlich alles, was er in den letzten zwei Jahren spielte, ein Kompromiß war — mit Ausnahme der ECM-Platte „Conference of the birds“. Wie so viele Jazzmusiker hatte Dave gar keine Lust, für irgendeine große amerikanische Plattenfirma Aufnahmen unter eigenem Namen zu machen, denn aus eigenem Erleben kennt er nur allzu gut die Auflagen, die allen Jazzmusikern gemacht werden. Er wollte eine Platte mit der Musik aufnehmen, die wirklich für ihn steht und das konnte er bei ECM. „Ich weiß, daß Miles Davis etwa seit 'Bitches brew' seine Musik so verändert hat, nur weil der damalige Columbia-Chef Clive Davis an ihn entsprechende Forderungen stellte. Miles ging darauf ein, so konsequent wie er alles angeht, und er machte seine Sache gut. Ich glaube nicht, daß er aus heutiger Sicht das Gefühl hat, damals Kompromisse gemacht zu haben, daß er sich bewußt ist, die Musik verändert zu haben, nur um damit ein größeres Publikum anzusprechen. Was er tat, war auf eine Weise sehr gut, aber aus meiner Sicht letzten Endes ein einziges Zugeständnis.“

Die Ansicht, daß der Musiker die Pflicht habe, eine Musik zu spielen, die ein großes Publikum auf Antrieb anspricht — sie wird heute etwa von Miles Davis oder Archie Shepp vertreten — lehnt Dave kategorisch ab. „Diese Denkweise ist sehr gefährlich“, sagt er. „Freilich sollte Musik nicht aus einseitigen, egoistischen Motiven heraus gespielt werden. Zum einen sollte sie

bewußt einfach, zum anderen aber wieder so komplex wie möglich gehalten sein. Entscheidend dafür ist allein der Wunsch des Künstlers. Man muß jedem zugestehen, das zu spielen, was er möchte und wie er es für richtig hält. Kann man John Coltrane den Vorwurf machen, daß er nicht einfach, nicht verständlich genug spielte? In seinem Falle stellte sich ja später gerade heraus, daß sein Schaffen alle Arten von Musik beeinflußt hat. Sie war in der Phase ihrer Entstehung kompromißloser Avantgarde Jazz, fand aber ihren Niederschlag schon wenige Jahre danach auch in der Gebrauchsmusik. Sie hat ihre Bedeutung nicht allein dadurch, daß sie direkt von Coltrane zu Tausenden seiner Zuhörer gelangte, sondern daß er so viele Kollegen beeinflusste, die ihrerseits wieder andere inspirierten und so weiter. Dadurch gelangte Tranes Musik, oder zumindest Elemente seines Spiels und seiner Neuerungen zu Millionen von Menschen. Die Qualität seiner Musik bewies sich nicht zuletzt dadurch, daß so viele davon lernen und profitieren konnten.“

Trimm deinen Kopf, Solist!

Dave plant in nächster Zeit eine Platte mit seiner Gruppe aufzunehmen, die sich von der vorliegenden sehr stark unterscheidet. Er meint, daß sie in bestimmter Hinsicht konventioneller sein wird, sowohl bezüglich des Harmonischen als auch der Form, aber sie wird wesentlich loser konzipiert sein als „Conference of the birds“. Außerdem möchte er einmal den Baß als ein wirkliches Solo-Instrument auf einer Platte präsentieren. Er hat sich sehr lange und eingehend mit dem Baß als Solo-Instrument beschäftigt: „Wenn du als Solist eine Platte machst, ohne technische Tricks, dann fragt es sich in erster Linie, ob du dich selbst öffnen kannst. Es kommt auf die Klarheit deiner Gedanken an. Inspirationen gibt es von überall her, du brauchst insofern nicht unbedingt musikalische Partner. Das Problem ist nur, diese Inspirationen auch wirklich aufnehmen zu können. Wann immer du für Einflüsse von außen bereit bist, hast du die Fähigkeit, inspiriert zu werden. Ich möchte den Musiker mit einem Athleten vergleichen. Der Athlet muß jeden Tag seinen Körper trainieren, um in Form zu bleiben, der Musiker — und das gilt für den Künstler ganz allgemein — seinen Kopf. Er muß sich die Lebensbedingungen schaffen, die ihm immer neue Intuitionen eingeben. Er braucht spirituelle Disziplin für den Akt des Schaffens, das ist das Wichtigste.“

Giudino Endress

JAZZ RODIUM

Nr. 12/XXII Dezember 1973
DM 2,50 sfr 2,- Sfr 15,-

Dezember 1973
Nr. 12/1973

B 21032 E



Berliner
Jazzstage!!
Woody ♡
Herman!

Memphis Minnie
♡

!!! John
Warren!!

★
Piano Conclave!
✂

Jazz Tambora
in Warschau!

Rhythm &
Sounds
Tournéek
✂

(Jazz) Neue
Schallplatten!

Jazz
im
Funk!!!

Sister Rosetta Tharpe t

Am 9. Oktober starb Sister Rosetta Tharpe, eine der ersten amerikanischen Gospelsängerinnen, die internationale Anerkennung fanden, im Temple University Hospital in Philadelphia im Alter von 57 Jahren. Die aus Arkansas stammende Rosetta Nubin sang zuerst mit ihrer Mutter, der Sängerin Katie Bell Nubin, in den dortigen Kirchen. Durch eine Revue im Cotton Club, in der sie mit Cab Galloway auftrat, wurde sie berühmt und hatte in den darauffolgenden Jahren mit der Lucky Millinder Band und auch mit Solo-Auftritten große Erfolge. Seit den 40er Jahren nahm sie, die mit dem Namen Sister Rosetta Tharpe ihr religiöses Anliegen offenbar werden ließ, als Gospelsängerin regelmäßig Schallplatten auf, manchmal im Duo mit Marie Knight. Sister Rosetta war im Gegensatz zu mancher ihrer Kolleginnen in ihrer leidenschaftlichen Ausdrucksweise und ihrem stark rhythmischen Gitarrenspiel sehr jazzverbunden, teilweise auch in der Folklore verwurzelt. Deshalb wurde sie vom Jazzpublikum immer stürmisch gefeiert. Zwei Platten mit einigen ihrer mitreißendsten Songs sind derzeit noch erhältlich: „I saw the light“ auf Intercord und „Sister Rosetta Tharpe with the Tabernacle Choir“ auf Musidisc.

Jazztage Hannover 73

Der Jazzclub Hannover e. V. präsentiert vom 14. bis 16. Dezember die Jazztage Hannover 73. Sie beginnen am 14. 12. mit einem Konzert in der Stadthalle Hannover, Kuppelsaal, mit der Barrelhouse Jazzband & Angi Dondy, der Original Crane River Jazzband mit Ken Colyer, Monty Sunshine, Sonny Morris und Colin Bowden, den Tremble Kids mit Oscar Klein und Charly Antolini, dem Traditional Jazz Studio Prag und der Happy Jazz & Co. Am 15. 12. stellen sich im gleichen Saal folgende Solisten und Gruppen vor: Dexter Gordon mit dem Irvin Rochlin Trio, das neue Gary Burton Quartett und das Johnny Griffin-Art Taylor Quartett. Ihren Abschluß finden die Jazztage Hannover 73 am 16. 12. mit einem Jazzbandball in den Festsälen der Wölfeler Brauereigaststätten, zu dem folgende Oldtime Bands eingeladen wurden: Blue Roseland Orchestra, The Jazzbandball Orchestra, Max Collie's Rhythm Aces, The Jeggpaap N. O. Jazzband, Happy Jazz & Co., die Bourbon Skiffle Company, Peter Sauer & Gottfried Böttger, die Funny Old House Jazzband sowie

die Georgia Street Jazzband. Die Karten für die Konzerte kosten zwischen DM 6,— und DM 15,—, für den Jazzbandball DM 7,50.

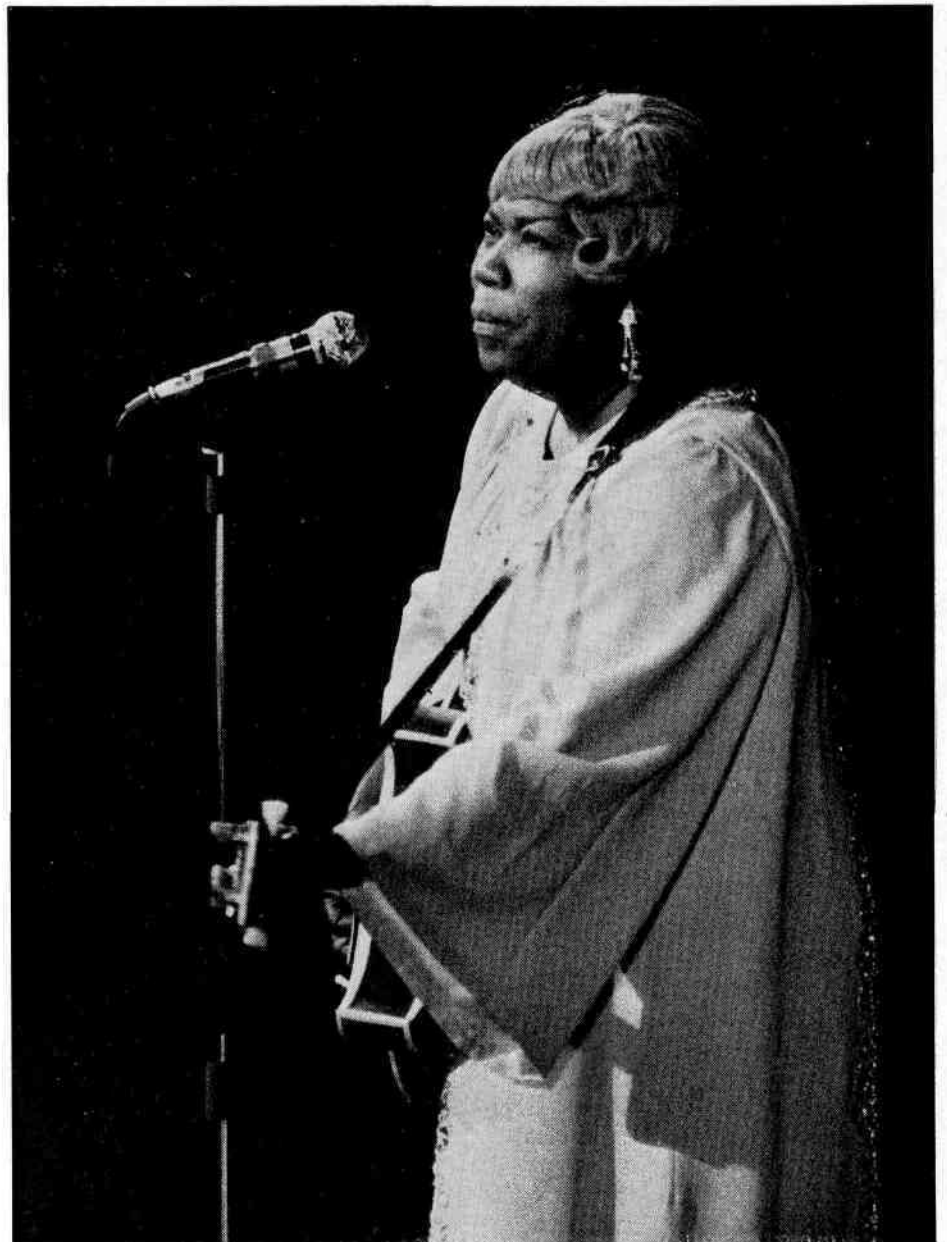
Wieder New Jazz Meeting in Baden-Baden

Das schon zur Tradition gewordene New Jazz Meeting in Baden-Baden findet vom 4. bis 7. Dezember statt. Wie in jedem Jahr wird Musikern, die aus den verschiedensten Ländern zusammenkommen, die Möglichkeit gegeben, ohne Rücksicht auf die üblichen

Kompromisse und kommerzielle Anforderungen neue Stücke, neue Ideen und Arrangements, neue Klangkombinationen und Strukturen zu erarbeiten und vorzustellen. Folgende Musiker wurden von Joachim Ernst Berendt zum Meeting und dem darauffolgenden Abschlußkonzert am 7. Dezember um 20 Uhr im Kurfürstlichen Schloß in Mainz eingeladen: die Trompeter Uli Beckerhoff und Mongezi Feza, der Posaunist Albert Mangelsdorff, die Saxophonisten, Flötisten und Klarinettenisten Bobby Jones, Charlie Mariano, Perry Robinson und Dieter Scherf, die G»-

SISTER ROSETTA THARPE

Foto: Paul Gerhard Deker



tarrlisten Philip Catherine und Toto Blanke, die Pianisten und Keyboard-Spieler Chris McGregor, Jasper van't Hof, Wolfgang Dauner und Joachim Kühn, die Bassisten Peter Trunk, Palle Danielson und J. F. Jenny-Clark, die Schlagzeuger und Percussionisten Okay Temiz, Edvard Vesala und John Marshall sowie die Sängerin Norma Winstone.

SOS auf Deutschland-tournee

SOS nennt sich das in London neugegründete Trio von Alan Skidmore, Mike Osborne und John Surman, das Ende Januar, Anfang Februar in Deutschland gastiert. Bisher ist ein Termin in Freiburg (31. Januar) und ein weiterer in Gelsenkirchen geplant. Weitere Engagements können noch ausgehandelt werden, da SOS bis zum 20. Februar auf dem Kontinent bleiben wird. SOS bezeichnet seine Konzeption mit folgenden Worten: „Wir versetzen den Hörer in eine musikalische Welt, wo irische Tänze wie auch elektronische Synthesizerklänge Teil eines neuen musikalischen Erlebens ausmachen.“ Die Kontaktanschrift von SOS ist: Peder Eden, Carmel Music, 4 Cliff Avenue, Westcliff-on-Sea, Essex, England.

Hans J. Mauerer t

Der zeitlebens dem Jazz eng verbundene und sich stets rührig dafür einsetzende deutsche Publizist, Kritiker und Plattensammler Hans J. Mauerer ist am 6. Oktober nach langer, schwerer Krankheit im Alter von erst 36 Jahren gestorben. Mauerer hat u. a. eine Reihe von Wohltätigkeitskonzerten für Pete Johnson veranstaltet, hat dessen Lebensgeschichte verfaßt, sie 1965 im Eigenverlag veröffentlicht und auch eine Sidney Bechet Diskographie zusammengestellt. Er führte Tourneen mit den Saints and Sinners, Otis Spann, den Stars of Faith u. a. durch, produzierte Platten, gestaltete Jazzsendungen für den Rundfunk und arbeitete für diverse Jazz-Zeitschriften des In- und Auslands. Hans W. Ewert schreibt über seinen langjährigen Freund und Kollegen: „Hans J. Mauerer hat sich nie in den Vordergrund der Jazz-Szene stellen wollen, vielmehr ging es ihm darum, sich für die Jazzmusiker und ihre Belange einzusetzen, sich um ihr Schicksal zu kümmern. Wie nur wenige lebte er für sie, die ihm so wichtig waren wie die eigene Familie. Das machte ihn

zum wahrhaften Freund vieler großer Jazzmusiker, die in ihm mehr als einen Fan, Kritiker oder Veranstalter erkannten und sich klar waren, daß Mauerer nicht zu den Geschäftemachern zu zählen ist.“ Auch das JP lernte in Mauerer einen selbstlosen Streiter für den Jazz kennen und wird ihm, dessen früher Tod einen schmerzlichen Verlust für die Jazzaktivitäten hierzulande bedeutet, stets ein ehrendes Andenken bewahren.

3. Internationaler Wettbewerb für Jazz-Kompositionen

Im Sommer nächsten Jahres wird der 3. Internationale Wettbewerb für Jazz-Kompositionen in Monaco durchgeführt. Er wird vom Maison des Jeunes et de la Culture de Monaco unter der Schirmherrschaft von Prinz Rainier III veranstaltet. Interessierte Jazz-Komponisten müssen ihre Arbeiten bis zum 15. April 1974 an das Maison des Jeunes et de la Culture de Monaco, 5, Avenue Kennedy, Monte-Carlo, einsenden. Bei den vergangenen Wettbewerben erhielten Martial Solal, Pedro Iturralde und Jack Labrunie (1972) und Rudi Wilfer, Jan Wallgren und Uldis Stabulnieks (1973) die Komponistenpreise,

Jazz & Hot Music Productions, Dieter Nentwig, 6050 Offenbach, Austraße 43, führt im nächsten Jahr Tourneen mit folgenden Stars bzw. Jazzgruppen durch: The John Dummer Blues Band (1.—16.2.), Terry Lightfoot and his Jazzmen (15.2.—4.3.), Jazz Band Ball Orchestra, Polen (15.2.—31.3.), The Legends of Jazz (14.3.—22.3.), Beryl Bryden plus Colin Symon's Band (19. bis 30.3.), Oakland Johnny Mars and the Sunflower Blues & Boogie Band (1.—14.4.), Trevor Richards New Orleans Trio (18.4.—8.5.), Niemen (15.4. bis 15.5.), Benny Waters mit Marie-Ange Martin und dem Trevor Richards New Orleans Trio (9.—19.5.), Rene Franc et les Bootleggers (1.—31.5.), Old Metropolitan Band (1.—16.6.), Turk Murphy and his Frisco Jazzband und Bob Wallis and the Storyville Jazzmen (Dezember).

All nite soul war der Titel der Feier in der St. Peter's Kirche in New York anläßlich des 8jährigen Jubiläums der Jazz Vesper. Mehr als 200 Musiker und Sänger nahmen an diesem Jazz-Gottesdienst teil, der sich von 17.00 Uhr bis 8.00 Uhr morgens ausdehnte. U. a. waren Howard McGhee, Joe Newman, Clark Terry, Max Roach, Jimmy Giuffre,

Roswell Rudd, Frank Foster, Rashied Ali, Arnie Lawrence, Billy Taylor und Sheila Jordan dabei.

Boogie Woogie Festival — unter diesem Namen soll im Herbst 1974 in Deutschland ein internationales Treffen der besten Boogie-Woogie-Pianisten Europas veranstaltet werden. Hans W. Ewert, der Initiator dieses Festivals, bittet auch die im Verborgenen spielenden Boogie-Woogie-Pianisten, sich zu melden und eventuell Tonbandbeispiele einzusenden. Das Festival wird bereits von einer Plattenfirma unterstützt; wie es heißt, will auch eine deutsche Rundfunkanstalt einen Mitschnitt machen. Interessenten wenden sich an Hans W. Ewert, 5466 Neustadt/Wied, Postfach 1126, Tel. 0 26 83/38 86.

Das Internationale Jazz Festival Prag, das zum 10. Mal durchgeführt wird, findet im Jahr 1974 im Rahmen des „Jahres der tschechischen Musik“ statt. Ursprünglich war als Termin der Oktober 1973 vorgesehen, er wurde dann aber kurzfristig verschoben.

Free Jazz/Black Power ist der Titel eines Buches der französischen Jazzkritiker und Schriftsteller Philippe Carles und Jean-Louis Comolli, das im Januar 1974 als deutsche Erstausgabe im Fischer Taschenbuch Verlag erscheinen wird. Dieses Buch untersucht die historischen Hintergründe, die gesellschaftspolitischen Entwicklungen und die ästhetischen Überlegungen, die für den Free Jazz den Anstoß bildeten, mit der westlichen Kulturtradition zu brechen, und es zeigt die Geschichte des Jazz in ihrer Verknüpfung mit der sozialen und politischen Geschichte der schwarzen Amerikaner. Es enthält darüberhinaus eine Betrachtung der ästhetischen und kulturellen Kriterien, aufgrund derer der Jazz vom weißen Publikum aufgenommen und verstanden wird.

Bestverkaufte Jazz Langspielplatten

Bestselling **Jazz LPs** sind nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift „Billboard“ derzeit: 1. Donald Byrd: Black Byrd; 2. Deodato: Deodato 2; 3. Grover Washington jr.: Soul Box; 4. Stanley Turrentine: Don't Mess With Mr. T.; 5. Quincy Jones: You've Got It Bad Girl; 6. Ahmad Jamal: Ahmad Jamal 73; 7. Brian Auger: Close To It; 8. Herbie Mann: Turtle bay; 9. We-

ather Report: Sweetnighter; und 10. Crusaders: Second Crusade.

Gato Barbieri, dessen Flying Dutchman Platte „Bolivia“ soeben erschien, ist zu Impulse übergewechselt. Und auch hier liegt unter dem Titel „Chapter One: Latin America“ bereits ein Album vor.

Ian Carr hat unter dem Titel „Music Outside“ ein Buch geschrieben, das von John Smith in London verlegt wurde. Es handelt sich um eine Darstellung der Entwicklung des englischen Jazz mit Biographieen der wichtigsten Avantgarde-Vertreter sowie bislang unbekanntem Fakten. Der Titel „Music Outside“ enthält einen Hinweis darauf, daß diese Musik sozusagen außerhalb der Gesellschaft, ohne deren ausdrückliche Kenntnisnahme, entsteht. Das soll nicht so verstanden werden, als reflektiere der englische Jazz nicht auch die Bedingungen seiner Herstellung, Ian Carr sucht für sein Buch auch einen Verleger in der Bundesrepublik.

Graham Collier hat unter dem Titel „Inside Jazz“ bei Quartet Books Limited in London ein Buch veröffentlicht, in dem er über die Jazzmusiker und deren Existenzprobleme, das Jazz Business, die künstlerische Individualität, die Instrumente des Jazz, die verschiedenen im Jazz möglichen Formationen usw. schreibt.

Klaus Doldinger konnte vor kurzem sein 20jähriges Jubiläum als Musiker feiern. Seit 1953 mischt er äußerst aktiv auf der deutschen Musik-Szene mit. Erst als Amateur bei dem Düsseldorfer Feetwarmers, dann immer mehr als progressiver Musiker, Arrangeur und Komponist. Er wurde im Lauf der Jahre zu einem der wichtigsten Schrittmacher auf dem Weg zu der inzwischen vollzogenen engen Verbindung zwischen Jazz und Rock. Die ersten 20 Jahre Klaus Doldingers, dem Träger des Coupe Sidney Bechet, des Coupe Benny Carter, des Ehrenbürgers der amerikanischen Jazz-Metropole New Orleans, werden markiert durch seine Leistungen als Tenorsaxophonist, durch einige Hundert Musiken für Schallplatten, Film und Fernsehen, durch Weitreisen mit seinem Quartett im Auftrag des Goethe-Instituts als „Botschafter der deutschen Musik“ sowie durch mehrfache Auszeichnungen als bester Solist und als Musiker des Jahres. Im Oktober lud Klaus Doldinger mit seiner Gruppe Passport prominente Musiker zu zwei Jubiläum-Konzerten nach Hamburg und Düsseldorf ein: u. a. Brian Auger, Johnny Griffin, Alexis Korner,



20jähriges Jubiläum als Musiker: KLAUS DOLDINGER

Foto: Mathias Rissi

Volker Kriegel und Pete York. Atlantic veröffentlichte aus Anlaß von Doldingers Jubiläum ein Album, das einen Rückblick auf die „ersten zwanzig Jahre Klaus Doldingers“ enthält und jetzt unter dem Titel „Doldinger Jubilee“ vorliegt.

Kurt Edelhagen wurde in Köln als erster Orchesterleiter in der Bundesrepublik mit dem Bundesverdienstkreuz Erster Klasse ausgezeichnet. Regierungspräsident Günter Heidecke verlieh ihm den Orden in einer Feierstunde im Funkhaus des WDR. Heidecke würdigte das gesamte musikalische Schaffen Kurt Edelhagens in den vergangenen 28 Jahren. Die Laudatio fußte im wesentlichen auf den Jazz-Erfolgen des Orchesterchefs. Sie berührte die Donaueschinger Musiktage (1954) ebenso wie die Entwicklung der ersten internationalen Big Band 1957 beim WDR, in der Musiker aus acht Nationen arbeiteten. Sie befaßte sich mit Edelhagens Dozentenstelle als erster deutscher „Jazz-Professor“ an der Musikhochschule in Köln (1958—1963) und würdigte die international wertvollen Jazz-Tourneen durch die DDR und die Sowjetunion (1964) sowie durch fünf weitere Ostblockländer. Letzten Anlaß zu der Ordensverleihung habe schließlich die Olympia-Musik 1972 in München gegeben, zu der Edelhagen die Idee geliefert und die Gesamtleitung übernommen hatte. In einer kurzen Dankesrede verwies Kurt Edelhagen auf das Teamwork mit den Jazz-Arrangeuren Peter Herbolzheimer, Dieter Reith und Jerry van Rooyen, wobei er die besonderen Verdienste dieser drei Komponisten und Arrangeure

hervorhob, denen (so Edelhagen) „120 Minuten mitreißender Eröffnungsmusik eingefallen sind“. Auch sie wurden inzwischen mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet.

Roberta Flack wird im Februar auf eine dreiwöchige Afrikatournee gehen, deren Erlös sie „Africare“ zur Verfügung stellen wird. Auf der Gastspielreise soll ein Film gedreht werden und auch eine Schallplatte aufgenommen werden. Mit Roberta wird sich auch Stevie Wonder in Afrika vorstellen. Africare ist eine Stiftung, die es sich zum Ziel gemacht hat, medizinisches Personal und Gesundheitslehrer auszubilden, die in ländlichen Gegenden Afrikas zum Einsatz kommen.

George Gershwin, der 1937 verstorbene Komponist, ist in den USA wieder in aller Munde. Anlaß ist sein Geburtstag, der sich im September zum 75. Male jährte. Des populären Musikschöpfers wird mit Büchern, Platten und sogar mit einer Briefmarke gedacht, die der U. S. Postal Service jetzt herausgab. Ira Gershwin, der ältere Bruder von George, der für viele Songs die Texte schrieb, verkaufte jetzt an die kalifornische Firma „Mark 56 Records“ Aufnahmen von Radio Shows aus dem Jahr 1934, in denen George Gershwin selbst zu hören ist.

Benny Goodman gibt im Rahmen seiner diesjährigen Europatournee ein einziges Konzert in Deutschland. Es findet am 8. Dezember in der MusikhaUe in Hamburg statt und wird vom Fernsehen aufgezeichnet. Veranstaltet wird es vom Concert Büro Lippmann

+ Rau in Frankfurt. Im November eröffnete das New York Jazz Museum eine Ausstellung über Benny Goodman unter dem Titel „Then and now“.

Jimmy Giuffre erhielt vom National Endowment for the Arts einen Zuschuß in Höhe von 2000 Dollar, der es ihm erlaubt, ein ausgedehntes Werk für sein Trio und Sinfonieorchester zu schreiben.

Joe Haider hat zusammen mit dem amerikanischen Posaunisten Slide Hampton eine Big Band aufgestellt, mit der er im Januar erstmals auf Tournee gehen wird. Die vorläufige Besetzung des Slide Hampton-Joe Haider Orchesters besteht aus: Benny Bailey, Idrees Sulieman, Ack van Rooyen, Trompete, Slide Hampton, Bob Burgess, Rudi Fuesers, Eric van Lier, Posaune, Leo Wright, Andy Scherrer, Dexter Gordon, Saxophon, Joe Haider, Klavier, Isla Eckinger, Baß, und Billy Brooks, Schlagzeug.

Gunter Hampels derzeitige Galaxie Dream Band erweist sich als die erfolgreichste, die der deutsche Vibraphonist je leitete. In den letzten Monaten gastierte die Gruppe in über 40 Städten Europas und gewann ungezählte neue, enthusiastische Zuhörer. Die Galaxie Dream Band wird im nächsten Jahr in den Monaten März bis Juni wieder in Europa gastieren. Besonders erfolgreich war ein 14tägiger Aufenthalt in Graz, wo in öffentlichen, frei zugänglichen Konzerten am Rathausmarkt, im Stadtparkpavillon, an der Universität, in der Mensa, in Fußgängerzonen etc. sogenannte Kontaktkonzerte stattfanden, bei denen eine Zuhörerschaft erreicht wurde, die normalerweise keine Gelegenheit hat, neue Musik direkt zu hören. Der kommunikative Musikvorgang innerhalb der Band übertrug sich auch hier, wie in einem 10tägigen Kinderkursus, den Gunter Hampel in der Musikhochschule im Palais Meran abhielt. Dieser Workshop, in dem Kinder aus normalem Spiel einen leichten Weg zu kommunikativer Gruppenimprovisation finden sollten, wurde vom Fernsehen und Radio ORF Wien dokumentiert. Birth Records, die eigene Firma Hampels, hat zwei neue Schallplatten vorgelegt. Die erste heißt „I love being with you“ und wurde am 12. Juli 1972 in New York mit der Galaxie Dream Band aufgenommen; die zweite bringt unter dem Titel „Unity-Dance“ einen Konzertmitschnitt der Galaxie Dream Band vom Juni 1973 aus Göttingens Jungem Theater. Außerdem hat Hampel jetzt

den ersten Band eines Songbooks veröffentlicht, in dem vor allem die Kompositionen berücksichtigt sind, die er auf seinen MPS- und Birth-Platten vorlegte. Hampel arbeitet derzeit in New York an der Musik für ein Multimedia-Projekt; nach den Texten von Robert Lax und der Choreographie von Jeanne Lee entsteht dort das Ballett „Rastelli“, in dessen Mittelpunkt die Figur des unvergessenen Magiers und Artisten Rastelli steht. Birth-Platten sind erhältlich bei Birth Records, 34 Göttingen, Philipp-Reis-Straße 10, Tel.0551/31871.

Jasper van't Hof hat eine neue Gruppe aufgestellt, zu der Charlie Mariano, Saxophone, Philip Catherine, Gitarre, und Aldo Romano, Schlagzeug, gehören. Das Quartett, das unter dem Namen Jasper van't Hof-Charlie Mariano Group auftreten wird, ist zu buchen über: Jasper van't Hof, Yzevoordseweg 31, Doetinchem, Holland, Tel. 30523, oder über Volker Steppat, 8 München, Luisenstraße 60 a, Tel. 2 80 09 82.

Elvin Jones hat seine Gruppe neu formiert. Seine Partner sind jetzt die Saxophonisten Frank Foster und Harald Alexander, der Bassist Jimmy Garrison und der Pianist Masabumi Kikuchi.

Stan Kenton hat jetzt das Creative World Artists Management gegründet, um Jazz-Attraktionen zu präsentieren und auch Schallplatten auf seinem Creative World Label mit ihnen zu produzieren. Bisher werden vom Kenton Office die Schlagzeuger Louis Bellson und Shelly Manne sowie die Sängerin Liz Pimentel vertreten.

Mike Longo, der ehemalige Pianist der Dizzy Gillespie Gruppe, hat vor kurzem ein eigenes Trio aufgestellt, das er im „Stouffer's Top“ auf der 5th Avenue in New York vorstellte. Der begeistertste Besucher, so hieß es, soll Dizzy Gillespie gewesen sein.

John McLaughlin konnte seine erste Goldene Schallplatte in Empfang nehmen. CBS zeichnete ihn zusammen mit dem Gitarristen Carlos Santana für die erfolgreiche Platte „Love Devotion Surrender“ aus.

Buddy Rich hat vor kurzem bei der Schallplattenfirma Groove Merchant einen Exklusivvertrag unterschrieben. Der Schlagzeuger hat bereits das erste Album für die von dem Produzenten Sonny Lester geleitete Firma aufgenommen.

Howard Roberts leitete kürzlich auf dem Berklee College of Music in Boston eine Gitarren Clinic. Begleitet wurde er von einem Quartett, das aus Schülern dieser Musikakademie bestand. Roberts reihte sich damit in die große Zahl der Jazz-Stars ein, die im Rahmen des Artists Series Community Service Programm auftreten.

Lalo Schifrin, dessen Tätigkeit sich seit Jahren im Schreiben von Filmmusiken erfüllte, will am 18. Dezember wieder einmal mit einem Jazz Quintett öffentlich auftreten: er nahm ein einwöchiges Engagement im neueröffneten Shelly's Manne Hole in Los Angeles an. Außerdem werden in nächster Zeit in diesem Club spielen: Michel Legrand mit Ray Brown und Shelly Manne, Super-sax, Roger Kellaway's Cello Quartett, das Bill Evans Trio, Earl Hines und Woody Herman mit seiner Young Thundering Herd.

Michal Urbaniak, der sich derzeit mit seiner Frau, der Sängerin Urszula Dudziak, in New York aufhält, hatte Glück im Unglück: Bei einem Einbruch in seinem Hotelzimmer wurden zwar alle Wertsachen gestohlen, doch sein Saxophon und der Synthesizer waren noch da. Im Winter plant Urbaniak wieder einige Gastspiele in Europa zu geben und eine zweite Platte für CBS aufzunehmen. Urszula Dudziak hat mit Columbia einen Plattenvertrag abgeschlossen, nach dem sie Anfang nächsten Jahres eine Platte aufnimmt, auf der sie mit einer amerikanischen Rhythmusgruppe zu hören sein wird.

Joe Viera unterrichtet im Wintersemester 1973/74 im Rahmen seiner Lehraufträge an den Musikhochschulen Hannover, München und Berlin alle Theoriefächer, Geschichte und Ensemblespiel, in Hannover zudem noch Saxophon. Das Vollstudium für Jazzmusiker an der neuen Musikhochschule Hannover, der modernsten und bestausgestatteten Europas, soll nunmehr im Sommersemester 74 beginnen. Für das Jazzensemble der Musikhochschule München hat Joe Viera neben dem 20teiligen Zyklus „Segmente“ einen Blues-Zyklus „4 Blues“ geschrieben. Derzeit arbeitet er an einem weiteren Zyklus „The welltempered Jazzband“, der 12 Stücke in 12 Tonarten umfassen wird. Mit der von ihm aufgestellten und einstudierten Big Band der Musikhochschule München wirkt Joe Viera am 15. Dezember auch beim Karlsruher Jazzmeeting mit, das vom Südfunk Stuttgart mitgeschnitten wird.



PIANO CONCLAVE

Interview mit George Gruntz

John Surber „George Gruntz, Sie kehren kürzlich aus Wien zurück, von wo es heißt, Ihre ‚Piano Conclave‘ sei mit großem Erfolg aus der Taufe gehoben worden. Was hat Sie veranlaßt, diese Pianisten-Konklave einzuberufen?“

George Gruntz: „Noch nie war das Angebot an unterschiedlichsten Tasteninstrumenten so interessant und groß wie heute. Darum meine Lust das jahrhundertealte Klischee des Tasteninstrumentes als Solo- oder doch mindestens Einzelinstrument zu brechen und ein exemplarisches Tasteninstrumente-Orchester auf die Beine zu stellen.“

„Halt, das hat ein gewisser Herr Bartok schon vor Ihnen getan, oder?“

„Sie meinen wohl Bartoks ‚Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug‘, ja, auch andere, z. B. Orff, verwendeten Klaviere chorisch. Zur Barockzeit sind manchmal bis zu vier Cembali zusammen gespielt worden. Aber, wie gesagt, erst heute stehen etwa zwei Dutzend verschiedenst klingende, hervorragende Tasteninstrumente zur Verfügung. In Wien wurden auf meine Veranlassung rund dreißig Instrumente zusammengetragen, vom Spinett bis zum Synthesizer.“

„Wie kann denn das zusammengehen? . . .“

„Ich habe vom 1. bis 6. Oktober sechs Pianisten-Kollegen nach Wien eingeladen, die alle, jeder auf seine Art mit einem oder mehreren der Instrumente vertraut sind. Jeder schrieb eine Komposition — ich bin im Moment überglücklich: Wir haben bereits sechs Stücke im Repertoire, bei denen auf ideale Weise neue Instrumenten-Kombinationen durchgespielt werden.“

„Die eingeladenen Pianisten — Martial Solal, Gordon Beck, Jasper van't Hof, Fritz Pauer, Sie und Keith Jarrett. . .“

„. . . und Joachim Kühn. . .“

...sie vertreten alle doch auch ganz verschiedene Stilrichtungen. . ."

„Ih kann das Wort Stil nicht mehr hören! Was ich immer angestrebt habe ist die Zusammenarbeit mit Kollegen, die ihre Arbeit hochernst nehmen, die ihre Persönlichkeit zu einer Potenz entwickelt haben, welche innerhalb einer von mir entwickelten Konzeption die Grenzen in verschiedenen Richtungen so weit auseinanderrücken, daß ein Gebiet entsteht, das groß genug ist, um ein Maximum an — strukturier-tem — Kontrapunkt zu stimulieren. Es hat nichts mit Stil zu tun, daß Solal, der als unser ‚Seniorchef‘ dem Flügel verbunden ist, ein akustisches, unverstärktes Stück schrieb — aber in Kompositionen anderer auch elektrisches Klavier spielte, oder wenn der ‚Junior‘ Jasper van't Hof ein sehr strawynskozappaoides Stück einbrachte, bald darauf aber auf dem Bösendorfer-Flügel im two-beat swingte! Von Stil, oder gar von Stilgefälle zu reden wäre gelacht. Aber jeder konnte und wollte von jedem lernen. . ."

„Wie sehen denn die anderen Kompositionen aus?"

„Gordon Beck schrieb eine sehr ausgewogene Sache, mit Titel ‚They're coming, they're coming‘. Das Stück beginnt mit Synthesizer-Klängen, bringt dann eine sehr ‚natürliche‘ Steigerung, aufbauend auf einem Cembalo-Duo über Flügel-Duo, Elektro-Klavier-Duo, Schicht über Schicht, Rhythm-Section dazu und in rockigem Tutti endend. Sehr professionell komponiert, die Klangmöglichkeiten weise vorausahnend. Fritz Pauers Komposition basiert auf einer modalen Figur, die am Anfang in rasantem Tempo exponiert wird. Auch er hat die Instrumentation sehr gut vorausdisponiert. Joachim Kühn hingegen kam nur mit einer minimalen Skizze ins Studio. Jeder von uns war angespornt, thematische Zentren in einem dreiteiligen Grundkonzept zu finden. Bis zur letzten Aufnahme-Minute instrumentierte Kühn um, somit als einziger das spontane Reagieren seiner Kollegen ausnützend. Ich selbst habe ein Stück für sechs Elektro-Klaviere geschrieben, erstens weil ich selbst von der Klang- und Funktions-Qualität meines neuen Fender-88-Tasten-Pianos so begeistert bin, zweitens in Verehrung von Harold Rhodes, dessen Patenten wir die Initiative der Tasteninstrumenten-Entwicklung der letzten 20 Jahre verdanken. Rhodes lebt in den USA, ist aber griechischer Abstammung. Mein Stück ‚Harold‘ beginnt mit einer getragenen Monodie im pbyrgischen Modus, erhält gelegentlich den griechischen ‚Kalamatianos‘-Rhythmus unterlegt und endet in gro-

ßem, bacchantischem Tanz. Eine zweite, musikszenische Komposition von mir, ‚Lied ohne Musik‘ für vier Konzert-Flügel, kam leider nicht zur Aufnahme."

„Warum nicht?"

„Wenn ich das nur selbst genau wüßte . . . ! Für mich hat dieses Komposition großen ideologischen Wert: Nie im Leben möchte ich dem Konzertflügel in meinen Konklave-Unternehmungen ein Denkmal gesetzt haben, im Gegenteil, trotz seinem Edel-Super-Hochglanz ist ein Flügel ein Instrument wie jedes andere, das entweder gut oder schlecht oder miserabel klingt. Wenn ich an die Armee von polierten Flügeln denke, die seit Jahren umgestimmt als Prunkstück in Prunkzimmern stehen, mit unwillig übenden Kindern dran, denen man bei jedem improvisierten, mit Lust auf die Tasten geworfenen Klang verspricht, daß sich irgend ein längst verstorbener Unsterblicher im Grabe drehe. . ."

„Aber wie können Sie mit einer Komposition diesen Zustand angehen?"

„Wie der Titel ‚Lied ohne Musik‘ sagt, werden die vier Flügel während 3 Minuten zwar choreographisch b e spielt, aber nie akustisch g e spielt. Vier Pianisten vollführen unisono einen Hexentanz in, um, auf und unter dem Flügel. Dazu wird ein Band mit von mir mehrschichtig montierten und verfremdeten Herzklang-Gen abgespielt."

„Sie behaupten aber doch nicht allen Ernstes, daß sich das österreichische Fernsehen diesen visuellen Happen entgehen ließ?"

„Es ist aber so."

„Warum?"

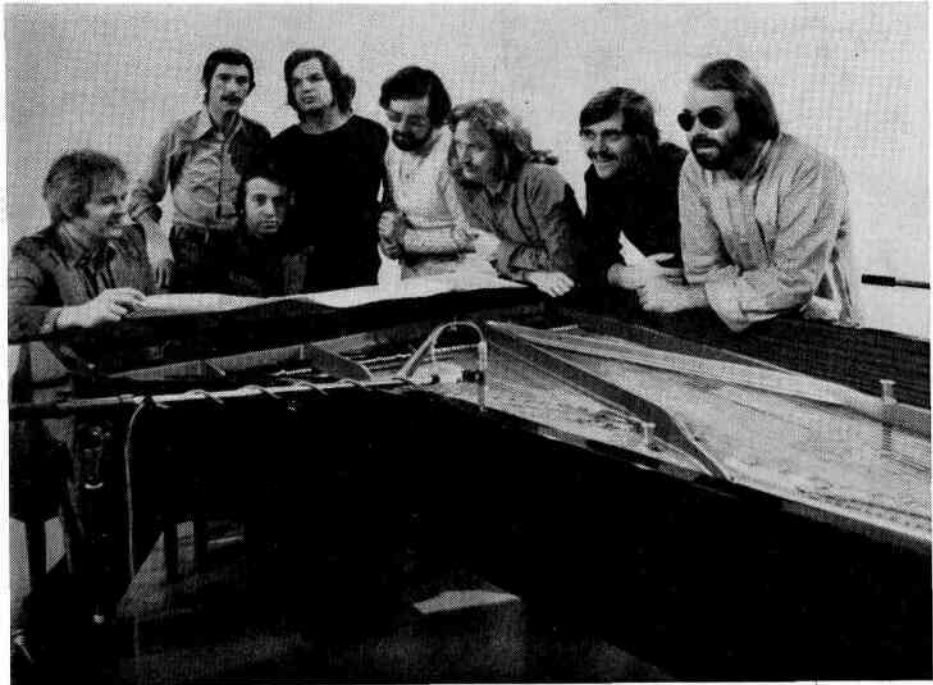
„Zeitmangel bei der Aufzeichnung wurde vorgegeben, aber ich ahne eher eine konservativistische Haltung der ORF. Trotzdem mir das ‚Lied ohne Musik‘ ein Anliegen war, auf das ich für diesmal verzichten mußte, bin ich doch sehr glücklich über die Aufzeichnung, die ansonsten überdurchschnittlich gepflegt gemacht wurde. Die Individualität der einzelnen Kompositionen wurde auch vom Bild her ungewöhnlich genau gestaltet. Der Regisseur, Franz Kabelka, ist selbst ausgebildeter Konzert-Pianist. Die Aufzeichnung wurde von allen Instanzen her in monate-oder mindestens wochenlanger minutöser Arbeit vorbereitet."

„Sie sprachen bis jetzt kaum vom einzigen amerikanischen Pianisten, den Sie eingeladen haben, Keith Jarrett."

„Keith war für mich von allem Anfang an ein Fixstarter, zusammen mit Herbie Hancock und Chick Corea, die alle zu den Keyboard-Potenzen dieser Tage zählen. Als ich die ‚Conclave‘ für Berlin 1972 plante, zeigte es sich aber, daß die amerikanischen Pianisten — ganz im Gegensatz zu den europäischen — recht eigentlich Schiß hatten bei einer Sache mitzumachen, bei der sie glaubten gegeneinander gemessen zu werden. Jeder der drei war zudem in den Aufbau einer Solo-Karriere verstrickt und hatte schlechte Erinnerungen an die Bitches-Brew-Session von Miles nachzuverdauen, bei der bis zu drei E-pianos eingesetzt waren und keiner der 3 Pianisten sich wirklich zu spielen getraute, weil er immer auf die zwei anderen wartete' wie Chick Co-

Fortsetzung Seite 38

Piano Conclave mit v. l. n. r.: GEORGE GRUNTZ, GORDON BECK, MARTIAL SOLAL, JOACHIM KÜHN, FRITZ PAUER, JASPER VAN'T HOF, ERICH BACHTRÄGL und HENRI TEXIER
Fotos: ORF Fotodienst





BABY LAURENCE



JOE FARRELL

VON BLUES BIS FREE-JAZZ - AUES BRAN

Berliner Jazztage 1973 waren ein voller Erfolg

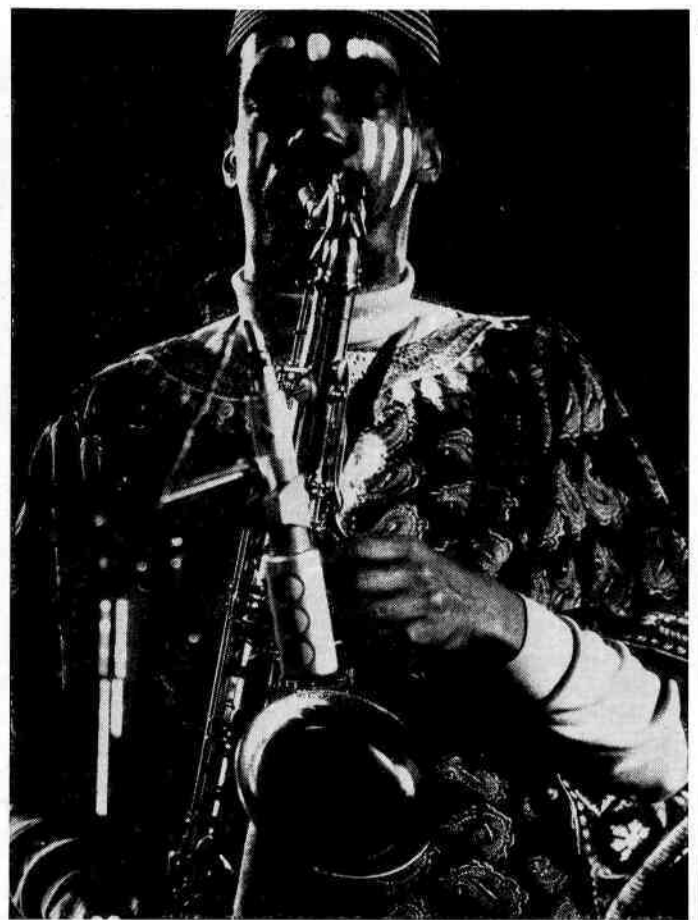
Die zehnten Berliner Jazztage waren die ersten, die ohne Mitwirkung ihres Begründers Joachim Ernst Berendt über die Bühne der Philharmonie gingen. Berendt hatte schon im letzten Jahr seinen Nachfolger, den Schweizer Pianisten und Komponisten George Gruntz, angelernt, der diesmal allein die künstlerische Leitung hatte. Das Konzept dieses am höchsten subventionierten und am meisten beachteten Jazz-Festivals in Europa hat sich grundsätzlich nicht geändert. Es ist nach wie vor ein Schaufenster für das, was wichtig ist und war im Jazz. Man versucht weiterhin, sowohl zeitgenössische Entwicklungen zu präsentieren als auch das Augenmerk auf historische Fixpunkte des Jazz zu lenken. Gerade mit letzterem hatte man diesmal nicht allzu viel Glück. Da war ein mißmutiger Duke Ellington, der mit der Hälfte seiner Big Band die Zeiten wieder auferstehen lassen sollte, da er in den zwanziger Jahren im berühmten New Yorker Cotton Club den Musik-Snobs mit seinen Dschungel-Klängen Schauer des Entzückens über den Rücken jagte. Als

er einen unerträglich Schnulzenden Sänger herauskommen ließ, von dem man gerücheweise hörte, er sei der Friseur oder der Neffe des Duke, hatten auch die diesjährigen Jazztage wieder ihr Skandälchen. Der Sänger, er hieß übrigens Tony Watkins, wurde von den Buhs des offeneren Berliner Publikums förmlich weggefegt, woraufhin der Duke beleidigt die Bühne verließ und auch für die vorgesehene abschließende Begleitung des Tänzers Baby Laurence nicht mehr auftauchte. Das Konzert war auf diese Weise nach zweieinhalb Stunden zu Ende, und gegen solche gerade bei Festivals ungewohnte Kürze protestierte ein Teil des Publikums eine volle Dreiviertelstunde lang und war nur zu besänftigen, als man ihm freien Eintritt in das nächtliche Wiederholungskonzert gewährte — wo dann Ellington wieder zur Stelle war und mit vollem Orchester und einer guten Sängerin inspirierter spielte und die Fans versöhnte. Zuvor hatte es noch gut gespielten Rhythm and Blues-Jazz von Louis Jordan gegeben mit Tingeltangelakzenten aus der Welt

der Minstrel-Shows und Nachtclubs. Ellington war zum drittenmal bei den Berliner Jazztagen, Miles Davis gar zum fünftenmal, und ihre Verpflichtungen gegenüber den großen Figuren des Jazz müssen die Berliner Veranstalter nun doch etwas überdenken. Miles Davis ist der einflußreichste Jazzmusiker seit dem 1967 verstorbenen John Coltrane. Sein Pop-Jazz-Konzept ist auf der ganzen Welt zur Anregung geworden. Davis hat aber zur Zeit keine besonders spektakuläre Gruppe, und seine durchs Wah-Wah-Pedal elektronisierten Aphorismen über afrikanisch und lateinamerikanisch eingefärbten Perkussionsklängen sind immer wieder dasselbe. Diese Art von Musik wird heute von vielen durch Miles Davis angeregten Musikern — etwa Tomasz Stanko und den englischen Rock-Jazz-Gruppen — so viel besser gemacht, daß man den Abonnements-Platz für Miles Davis wenigstens so lange abschaffen sollte, bis sich bei ihm irgend eine neue Entwicklung oder Musikerkonstellation abzeichnet.



ODETTA



MAURICE McINTYRE

Zu den herausragenden Ereignissen der sechs Primär-Konzerte, die vier Wochen vorher ausverkauft waren, gehörten die Auftritte von Ralph Towner und Roland Kirk. Towner ist die Entdeckung des Jahres. Er ist ein Meister der zwölfsaitigen Gitarre, besitzt eine enorme Technik und verbindet Einflüsse der klassischen Musik, des Jazz und vor allem der ibero-lateinamerikanischen Gitarrenwelt in differenzierten, paraphrasenhaften Stücken von großer ästhetischer Schönheit. Kein anderer Gitarrist integriert Flageolettöne so in das „normale“ Spiel hinein, und auch kein anderer ist bisher auf die Idee gekommen, zeitweise jeweils eine Saite gewisser Saitenpaare in ein nicht mehr temperiertes Intervall zu verstimmen und so eine Art Mixtur-Register zur Verfügung zu haben. Der Gegenpol zu dieser eher nachdenklichen Kunst war Roland Kirk, der blinde Neger, der mit Instrumenten behangen ist wie ein Altwarenstand und der mit einer geradezu unfaßlichen Vitalität die gesamte Jazztradition und den unbändigen Freiheitswillen des neuen Jazz in seinem

Spiel vereint und einen Orkan von ungewöhnlichen Klängen durch die Philharmonie schickte. Unter anderem spielte er Blockflöte mit der Nase und sang dazu, und die Zirkularatmung beherrscht er mit solcher Selbstverständlichkeit, daß er minutenlang den Tonstrom nicht mehr unterbricht. Noch nie war Kirks Technik und Extrovertiertheit so in den Dienst musikalischer Entwicklung gestellt wie in Berlin. Das Festival begann lobenswerterweise mit kompromißlosem Avantgarde-Jazz. Peter Brötzmann allerdings hatte keinen guten Tag, wollte wohl auch keinen haben, denn er spielte — wie er im recht liberalen Programmheft mitteilte — nur für die Gage, um damit das Alternativ-Festival der Neutöner mitzufinanzieren, die sich jeden Abend im Quartier Latin trafen. Er spielte, unter Negierung seiner eigenen Entwicklung in den letzten Jahren, veränderungsarmen Free Jazz auf hohem Lautstärke- und Virtuositätspegel. Karlhans Berger spielte in diesem Konzert ein suitenartig angelegtes Stück, in dem er verschiedene Themen nacheinander in

Chaos auflöste. Auch dieses Stück war etwas zu lärmend; die Individualität der hervorragenden Musiker konnte sich nicht genügend darstellen, woran die bei solcher Musik überforderte Lautsprecheranlage der Philharmonie allerdings nicht unschuldig war. Sam Rivers zog fast alle Soli an Land; Albert Mangelsdorff hatte ein einziges, Carlos Ward überhaupt keins. Das zweite Stück ging von Gamelan-Motivik aus und war bündiger und überzeugender. Sofern die Thematik der Konzerte es nicht verbot, war der neue Jazz auch sonst gut integriert. Keith Jarrett spielte ebenfalls ein reich gegliedertes Stück, dem arrangierte Teile immer wieder neue Anregungen gaben. Es gab Modales, Freies, sensible Melodialoge, Liedhaftes und viele Percussionsklänge, von denen nicht alle ganz ohne Willkür in den Gesamt Ablauf einbezogen schienen. Die Chicagoer Gruppe um Richard Abrams, zum Teil in afrikanischer Ritualbemalung auftretend, bot ihre Mischung aus Theater, Tanz, Musik und grimmigem Humor. Sehr erheitend war das Interludium, bei dem

sich die Musiker über die Kritiker lustig machten, indem sie sich in wildem Basar-Geschrei ihre angeblichen musikalischen Einflüsse um die Ohren warfen. Zwischen den Chaoskollektiven, Pastoralteilen und afrikanischen Percussionsklängen gab es allerdings von den Saxophonisten zu viele Soli, deren nun schon konventionelles Genudel durch die Undynamik und die Beibehaltung des gleichen Rasters nahezu gestaltlos wurde.

Die harte moderne Mitte des Jazz war ausgezeichnet repräsentiert durch Joe Farrell und besser noch durch eine Gruppe mit Namen Second Generation. Farrell ist einer jener John Coltranes-Adepten, die das Erbe des Meisters nicht als Ausgangspunkt für weitere Progressionen benutzten (so wie etwa Albert Ayler oder Peter Brötzmann), sondern die mit diesen Klängen wieder zurück zu einfacheren, melodiöseren Formen fanden. Second Generation ist eine moderne Jam-Gruppe, die ganz aus der Qualität ihrer Solisten lebt. Vibraphonist Gary Burton spielte härter und weniger spielerisch als sonst, und Joe Henderson ist heute sowieso der ingenieueste unter den Saxophonisten, die man dem modernen Hauptstrom zurechnen kann.

Zwei Big Bands gab es diesmal in Berlin: Peter Herbolzheimer's internationale Rhythm Combination and Brass spielte mit exaktem Drive Jazz, der sich mit populären Formen verbindet — mit Rock, Soul und lateinamerikanischer Musik. Woody Herman spielte mit seiner jugendlichen Band mit herzerfrischender Vitalität und Wärme Swing und mehr als Swing.

Den Abschluß der Berliner Jazztage konnte sich kein Veranstalter besser wünschen: Es war ein Blues-Abend, bei dem sich die kommunikative Atmosphäre auf der Bühne dem Publikum intensiv mitteilte. Odetta war eine ungewöhnliche Wahl für ein solches Konzert, weil sie eher mit dem Folksong-Revival identifiziert wird als mit dem Blues. Ihre Stimmkapriolen wirken zwar etwas maniert, wenn man sie als Textverdeutlichung interpretiert, aber im großen und ganzen schlug sich die Sängerin, die immer mehr den Look der „klassischen“ Negermammi annimmt, prächtig. Das Konzert wurde nach und nach zu einer Jam Session von solcher Spontaneität, daß Odetta und Eddie „Cleanhead“ Vinson sogar Texte improvisierten. Der strahlende Gastgeber B. B. King erntete minutenlangen Jubel.

Ulrich Olshausen

(mit freundlicher Genehmigung der FAZ)

Fotos: Ralph Qiinke

JAZZTAGE - DA WAR DOCH NOCH WAS

Tourist oder Jazzfan, das ist hier die Frage. Sie stellt sich spätestens bei der Ankunft auf dem Flughafen Tempelhof. Berlin ist eine Reise wert — auch ohne Jazztage. Gewiss. Und das selbst für den Jazzfan. Doch für den waren ja nun mal die Jazztage nicht zuletzt Reiseanlaß. Der aus Stuttgart gelandete Tourist ist jedenfalls Jazzfan und so mit seinen zwei Seelen in der Brust hin- und hergerissen. Die eine will viel Berliner Luft schnuppern, die andere philharmonische Jazzatmosphäre erleben. Der Reiseprospekt der Bärenstadt verunsichert nochmal die Entscheidung. Liest man da doch: „Die Berliner Jazztage beginnen im November — als Festwochen-Nachzügler. Der Spätherbst ist keine schlechte Jazz-Jahreszeit. Die Kreuzberger und Neuköllner Kneipen haben für die Abende der Jazztage Gruppen engagiert. Trotz Soul und Beat sind ihre Musikboxen immer noch mit Jazzplatten bestückt. Die Berliner Bohème ist mit dem Jazz groß geworden und kann ihn ebenso wenig lassen wie das Bildermalen, Handeln mit Trödlerwaren und das unbürgerliche Leben.“ Also nicht nur in der Philharmonie gibt's Jazz, auch in „Kneipen mit Veranstaltungen“, laut „tip — berlinmagazin“ unter wer, wo, was, wann: Jazzgalerie, Leierkasten, Quartier Latin, Urmuz usw. usw.

Ne, der Tourist im Jazzfan will nicht nur „unbürgerliches Leben“, rauchige, dämmerige Kneipen, die es woanders schließlich auch gibt — er genießt das Helle, die strahlende Sonne am blauen Himmel über Berlin, die selbst den alten, zerbröckelnden Stuckfassaden am Kreuzberg Glanz gibt, die das Laub der Bäume zum goldenen Berliner November macht. Und es lockt ja nicht nur der Kreuzberg, der Monte Cite, sondern auch der Monte Scharmott, der Grunewald, die Wälder an Havel-, Wann- oder Müggelsee, die zum herumstromern einladen, auch wenn man kein ausgeprägter, rotbestrumpfter schwäbischer Wandervogel ist. Die Ufer der weitläufigen Seen sind fast menschenleer, der Blick vom Trümmerberg über die Stadt ist fantastisch: keine Wolke über Berlin — na is del nicht eene Wolke! Und der Jazzfan ge-

rät ins Swingen — spürt dann aber plötzlich den Blues, wenn er seinen Blick weit über das scheinbar so zusammenhängende Bild einer einzigen, riesigen Stadt gleiten läßt. . .

Berliner Luft — jetzt auch in Dosen — macht hungrig. Nun, für Gaumengenüsse ist in der Stadt reichlich gesorgt. Das Angebot reicht von der Bockwurst an der Bude über die Schmalzstulle und das Likörchen bei Mutter Leidecke bis zu den Spezialitäten internationaler Restaurants. Für den schwäbischen Besucher stehen „Mundtäschchen in delikater Kraftbrühe“ auf der Karte des jüngst eröffneten schwäbischen Restaurants. Noi, Mauldäsche en dr Brüah hatten wir erst dahoim — also landeten wir im „Kalkutta“ bei indischer, am nächsten Abend im „Churasco“ bei argentinesischer Küche. Nachher auf dem Kuddamm-Bummel wird's jazziger: an der Bus-Haltestelle grobe Richtung Philharmonie wartet einer mit nem Baßgeigenkasten. Sogar ein Plakat der Berliner Jazztage entdeckt man hie und da: in- und übereinandergreifende schwarze und weiße Hände! Auffallender, da viel häufiger zu sehen, ist jenes des „Wintergarten“: Schnuckenack Reinhardt spielt dort auf!

Internationales Berlin: nicht nur amerikanische Jazzmusiker trifft man dort. Neueste Attraktion ist das „La Mama“-Theater aus New York. Es brachte das „American Indian Theater Ensemble“ ins Berliner Reichskabarett, und mit seinem Action Theater will es nun in Europa auf eine der kleineren und daher weit mehr unterdrückten Minderheiten der USA aufmerksam machen. Ungeheuer kraftvoll, lebendig und kritisch tun es die 16 Indianer-Akteure, nehmen den Zuschauer für ihre Sache ein, überzeugen voll und ganz. Der Vergleich zur Situation der schwarzen Amerikaner in ihren Ghettos liegt nahe: ist die Existenz der Indianer in ihren Reservaten nicht noch trostloser, ist ihre Lage nicht hoffnungslos? Das Erlebnis mit dem American Indian Theater Ensemble bringt Nachdenkliches in den „Evening of the Blues“ der Berliner Jazztage. Der Jazzfan dankt es dem Touristen in seiner Brust — in



ROLAND KIRK

dieser Stadt nur einem Festprogramm nachzulaufen, bedeutet Verzicht auf einen weiten Raum von eigenen Erkenntnissen.

In der Philharmonie zeigt sich's. Diesmal kam der Chronist als Reisender in Sachen „Jazz unite the world“ bei Keith Jarrett und Ralph Towner ganz auf seine Kosten. Mit Dewey Redman, Charles Haden, Paul Motian und einem Percussionisten nahm Keith den Touristen gleich mit auf die Reise. Ruhe und Ausgeglichenheit waren Ausgangspunkte zu Wegen ins musikalische, multinationale Jazzland, denen ein Teil des sprichwörtlich aggressiven Berliner Jazzpublikums nicht ganz zu folgen vermochte. Es hatte wohl versäumt, sich zuvor zu entspannen, an den Havelseen vielleicht, an die sich der Chronist bei der stimmungsvollen Musik des Keith Jarrett Quartetts erinnert fühlte — leichter sanfter Wellengang, zart vom Wind bewegte herbstliche Blätter. Diese Musik ist auf Innerlichkeit bedacht, Meditation — weg vom Lauten, Schrilla, Ekstatischen, Chaotischen. So scheint sich diese Linie des heutigen Jazz abzuzeichnen. Die Polyrhythmen — Keith betätigte sich nicht zuletzt percussionistisch — gaben immer wieder neue Spannung. Die Reise führte nach Afrika, Mittelamerika, USA und auch nach Europa — mit dem humorvoll parodistischen Zitat eines deutschen Volksliedes. Doch wenn's nicht

kräftiger, frecher Berliner Humor ist, fehlt bei vielen Zuhörern wohl die Antenne. Zumindest wurde Keith' amüsante Anspielung kaum registriert, geschweige denn honoriert. Dagegen schienen viele Philharmonie-Besucher ihr Honorar in Form einer Zugabe erklatschen zu wollen. Da gab's jene Art Beifall, die nicht Dank spüren läßt, sondern fordert: Los komm raus, spiel uns noch einen!! Dieser „Wir haben bezahlt, jetzt bediene uns auch schön“-Standpunkt bewies nur mangelndes musikalisches Feeling, denn die Musik des Quartetts war nach Aufbau, Intensitätsgrad und Gesamtdurchführung so in sich geschlossen, als Erlebnis so vollkommen, daß ein Anhängsel nicht nur nichts gebracht, sondern den Eindruck verwischt hätte.

Keith Jarrett versuchte es den Leuten zu erklären: „People, you got the chance to get into it and with our music.“ Als man ihn noch immer nicht begriff, konnte er nur noch kopfschüttelnd und nicht ohne Bitterkeit sagen: „If there's anybody, who wants to save Berlin, try it.“ Na, das war denn dem gewiß kleinen, aber doch in seiner provozierenden Haltung sich lautstark in den Vordergrund spielenden Teil des Publikums noch nicht vorgekommen. Hatte es doch mit einem Mindestmaß an Taktgefühl aber einem um so kräftiger entwickelten Machtbewußtsein einen Duke Ellington mit Buh-Rufen und

Pfiffen von der Bühne zu treiben vermocht, als ob er silberne Löffel gestohlen und nichts geschaffen hätte, was eine andere als diese böse Reaktion auf den unerfreulichen Auftritt eines Sängers verdienen würde.

Durch Keith Jarretts zart gewirkten Klangteppich — und auch durch seine nachdenklich stimmenden Schlußworte — war man auf Ralph Towner's Auftritt gut vorbereitet. Welch ein großartiger Musiker mit meisterhafter Instrumentbeherrschung, untrüglichem musikalischem Geschmack, Gespür für feinste künstlerische Nuancierung! über ihn ist im Podium schon gesagt worden, was man nun in Berlin erlebte. Man war dem Programmgestalter ob der ausgewogenen musikalischen Abstimmung des Abends dankbar — doch da kam Joe Farrell, und sein Auftritt mit laut aufgedrehten Gitarren-Verstärkern wirkte wie ein Schlag in die Magengrube. Wie ein PS-strotzendes dernier-cri-Rennboot mit aufheulenden Motoren und Jet-Set an Bord die zu innerer Besinnung führende Stimmung eines stillen Sees — um beim Bild zu bleiben — brutal durchkreuzen kann, so stürmte Joe Farrell mit modischer, pop-rockiger, gewalttätiger Musik in die von Jarrett und Towner geschaffene musikalische Sphäre. An anderer Stelle des Programms der Jazztage wäre man diesem Auftritt sicher mit besserer Einstellung begegnet, in den Rahmen dessen, was an diesem Abend zuvor geboten worden war, paßte er jedoch überhaupt nicht. Und hier trat denn auch der Kommerz alle Nase lang zu Tage: Farrell versäumte keine Gelegenheit, dem Publikum aufdringlich klarzumachen, auf welcher Platte dieses oder jenes Stück erschienen ist oder veröffentlicht wird. Hier waren Buhrufe des Publikums verständlich, das sich im übrigen von Farrells Musik begeistert einheizen ließ.

Nun, die Konzerte werden insgesamt an anderer Stelle besprochen. Hier ging's dem Chronisten darum, daß er die Jazztage in Berlin besuchte und nicht sonstwo. Verbunden mit der Frage, ob Berlin aus rein kommerziellen Gründen das Pflaster für ein so repräsentatives Jazzfest ist, oder ob die Berliner Luft als solche gerade diese Stadt zum idealen Jazz-Festspielort macht.

Der Tourist und der Jazzfan sind sich in dem Fazit einig: Berlin und Jazz vertragen sich glänzend — man kann jedoch ein falsches Bild bekommen, wenn man außer dem Besuch der Konzerte in der Philharmonie nichts unternimmt — und damit auch nichts erlebt —, was die Betonung nicht nur auf Jazztage, sondern auch auf „Berliner“ legt.

Uschi Albrecht



Mit Rhythm & Sounds auf Tournee (v. l. n. r.): ROB LANGEREIS, KENNY CLARE, HERB GELLER, FALLE MIKKELBORG, ART FARMER, PHILIP CATHERINE, RAINER BRDNINGHAUS, HORST MDHLBRADT, EBERHARD

WEBER, DON SUGARCANE HARRIS, GDNTER LENZ, RUDI FUESERS, DEWEY TERRY, JOE NAY, TODD CANADY, PETER HERBOLZHEIMER, DIETER REITH, ALBERT MANGELSDORFF, ACK VAN ROOYEN

Foto: Hans Harzheim

LETZTLICH EIN MARKETING-PROBLEM?

Anmerkungen zur Rhythm & Sounds Tournee der MPS

Da hat also MPS eine Menge Jazzmusiker genommen, sie auf Tournee geschickt mit dem Auftrag, Jazz zu spielen — und dann in der Werbung sorgfältig das Wort Jazz vermieden. Eine ungewöhnliche Maßnahme in unserem Land, wo man nicht nur jede Art Musik säuberlich von der anderen zu trennen, sondern möglichst auch noch jede in sich in Stilarten oder sonstige Unterabteilungen zu zerlegen pflegt.

Dieser Versuch wirft eine Reihe von Fragen auf, die man gern vom MPS-Management beantwortet hätte. Ver-

kauft sich Jazz zur Zeit so schlecht, daß man gezwungen ist, ihn unter falscher Flagge segeln zu lassen? Oder gibt es einen echten Trend dahin, den Jazz nach amerikanischem Muster in ein Gesamtgebiet Show Biz zu integrieren?

Offenbar scheint es doch hier, über die selbstverständliche Platten-Promotion hinaus, um ein Marketing-Problem allgemeinerer Art zu gehen. Da darf man also annehmen, daß die Ergebnisse der Tournee sorgfältig beobachtet worden sind. Einige davon wird die Firma für sich behalten wollen. Aber andere kön-

nen so vertraulich nicht sein, daß wir sie nicht erfahren dürften.

Wie war es also mit dem Publikum? Hat die andere Art der Ankündigung auch andere Zuhörer gebracht? Haben sie anders reagiert als ein „normales“ Jazz-Publikum? Man hört zum Beispiel, daß Peter Herbolzheimers Band in einigen Städten nicht auf volles Verständnis gestoßen ist, obwohl es dort sonst durchaus ein Publikum für Big Bands gibt. An der Qualität der Band kann es nicht gelegen haben. Könnte es sein, daß man — für diese Musik — das

falsche Publikum im Saal gehabt hat. Leute, denen nach dem Furiose-vo'n Sugar Cane Harris vor der Pause auch die swingendste Big Band nichts mehr gesagt hätte.

Wahrscheinlich hatte ich Glück, daß ich gerade das Konzert in Aschaffenburg erwischte. Es muß, dem Vernehmen nach, das beste der ganzen Tournee gewesen sein. Bin paar Gründe dafür kann ich mir denken, Erstens wurde in AB, im Gegensatz zu den großen Musikarenen anderswo, im intimen Stadttheater gespielt, dessen harmonische Bauweise Musiker und Publikum fast zwangsläufig zu einer Einheit zusammenschließt. Zweitens gibt es dort, im Gegensatz zu den großen Ballungszentren, ein Publikum, das die Musik ganz unbefangen angeht.

Der Unterschied fiel mir auf, als ich in Berichten aus anderen, größeren Städten las: das MPS-Konzert war ja ganz gut, aber Neues hat es nicht gebracht. (Bezeichnend, daß solche Berichte eher in den Pop-Ecken von Zeitungen auftauchen als im Feuilleton.) Klar: in den Riesenhallen, in denen ein Pop-Konzert das andere jagt, ist man auf Novelty-Effekte geeicht. Man erwartet die Betäubung durch immer gewaltiger dröhnende Lautsprecher-türme, durch immer raffiniertere Beleuchtungseffekte.

In Städten wie Aschaffenburg gibt sich das Publikum mit der Musik zufrieden. Es ist eine kritische Aufgeschlossenheit. Gerade weil hier die Verpackung fehlt, wird der Inhalt um so aufmerksamer zur Kenntnis genommen. Für das MPS-Konzert wirkte sich das überaus positiv aus: das lange vorher ausverkaufte Haus war ein idealer Resonanzboden, dessen Mitschwingen sich auf die Musiker rückübertrug. Um beim Marketing zu bleiben: es könnte sich lohnen, einmal darüber nachzudenken, ob in solchen Städten nicht noch ein bisher unerschlossenes Potential an Hörern und damit Käufern steckt.

Daß das Konzert nichts Neues gebracht hätte, stimmt übrigens nicht. Natürlich muß, wer record promotion betreibt, auch das spielen, was auf den Platten drauf ist. Aber beim Jazz greift doch der Maßstab nicht. Eine improvisatorische Musik ist immer wieder neu. Außerdem: die Meinung, daß nur das jeweils Neueste interessant ist, paßt wohl besser in eine Automobilausstellung als in ein Konzert.

Kriegeis Spectrum schien darunter zu leiden, daß der Gruppe die ganze, harte Tournee über die Aufgabe zufiel, als Programmerte das Publikum anzu-

wärmen. Keine leichte Sache für diese Musiker, die eigentlich eher auf freiwilliges Angehörtwerden eingestellt sind und nicht auf das Erzwingen von Aufmerksamkeit. Kein Wunder, daß sie zu Beginn zurückhaltend, fast introvertiert wirkten.

Aber die Musik war natürlich hörens-wert wie immer. Wie da ein Solo aus dem Ensemble heraus entwickelt wird, wie die anderen allmählich zurücktreten, bis sie nur noch den Grund bilden, auf dem der Solist steht. Und wie dicht diese Musik ist. Wie Joe Nays Schlagzeug da hineindrängt und sich zu integrieren sucht, und wie es doch in einem Spannungsverhältnis zu den drei anderen bleiben muß, weil es eben „nur“ ein Rhythmusinstrument ist. Virtuos Eberhard Weber. Viel mehr als er kann man wirklich nicht mit einem E-Baß anstellen.

Virtuos auch Albert Mangelsdorff. Volker Kriegel stellte ihn vor als den „amtierenden Weltmeister auf der Posaune“. Es mag eine Portion freundschaftlicher Spott dabei gewesen sein. Denn natürlich ist das, was Albert da bringt, auch eine artistische Höchstleistung. Eine Stimme auf der Posaune zu blasen, gleichzeitig die zweite zu singen (doch wohl durch die Nase?) und insgesamt den akustischen Eindruck eines vierköpfigen Posaunensatzes zu vermitteln, das macht ihm niemand nach.

Wenn man aber nicht vergaß, vor lauter Respekt vor der Technik auf den Inhalt zu hören, dann konnte man eine andere Entdeckung machen. Mangelsdorff muß sich nämlich, um diese Art des Spielens mit sich selbst überhaupt erst möglich zu machen, auf harmonisch gesicherten Boden begeben. Er spielt, bitte sehr, ganz normalen und streckenweise wunderschön swingenden Jazz. Jazz-Miniaturen. Kleine, geschliffene und polierte Kostbarkeiten. Und die Technik, die artistische, die zuerst den Blick auf den Inhalt verstellte, war in Wirklichkeit dessen Dienerin.

Ob dieses musikalische Vexierspiel der Grund dafür ist, daß Albert sich bei seiner Musik so köstlich zu amüsieren scheint? Man könnte es meinen, wenn man ihn ein bißchen kennt, und wenn man die schlitzohrigen Antworten gelesen hat, die er Joachim Ernst Berendt (PODIUM 8/72) gab: er spiele allein, weil „man oft Ärger hat, wenn man spielen will — man findet nicht die richtigen Musiker“. Und: „Dazu kommen natürlich die Obertöne, die Mitschwingen.“ Gewiß, die kommen ja wohl immer dazu.

Der Gedanke liegt nahe, was wohl passieren würde, wenn Albert all dieses

Können — und natürlich ein paar andere Musiker, die gibt es ja auch noch — nehmen und einfach mal wieder jazen würde wie in alten Zeiten. Ich glaube, wir wären zum Schrecken der Theaterverwaltung auf alle Stühle gestiegen.

Nun, Albert steckt voller Überraschungen. Ihm wird wieder etwas einfallen. Der Weg zu noch größerer Solisten-Virtuosität wird es allerdings kaum sein. Es sei denn, er findet eine Möglichkeit, nach Mund und Nase noch weitere Körperteile dem Produzieren von perfekten Tönen dienstbar zu machen. Dann also Sugar Cane Harris, bunt bis zum poppigen Grün seiner Geige. Aber ein musikalisches Urviech, das sein Instrument mit Gewalt zwingt, das aus-zudrücken, was aus ihm selbst herausbrodelt. Und weil eine normale Geige nicht für Vulkanausbrüche geeignet ist, geht der Zwang bis nahe an die Grenze der Zerstörung.

Ein Mords-Bassist, der Günter Lenz. Und dann der Drummer Todd Canady, bei dem zuerst die ungewöhnliche Exaktheit auffällt. Man könnte glauben, er hat nicht nur ein, sondern vier Metronome eingebaut. Man könnte ihn für etwas steril halten — bis er dann explodiert wie ein perfekt getimetes Feuerwerk.

Nach der Pause dann Peter Herbholzheimers Big Band, die Rhythm Combination & Brass. Mit neuen Arrangements, denen man den Willen zur stilistischen Erweiterung des Repertoires anmerkt. Mit Kenny Clare, der ein annähernd perfekter Big-Band-Drummer ist. Mit Art Farmer und Herb Geller, die beide zumindest in Aschaffenburg in großer Form waren. Mit einer hinreißenden trumpet battle zwischen Ack van Rooyen und Palle Mikkelborg, mit Ake Persson, mit... Nein, statt der Aufzählung klingvoller Namen sollen hier einmal zwei genannt sein, die international nicht ganz denselben Klang haben, die aber für die Band wahrscheinlich wichtiger sind als jeder Star. Organist Dieter Reith, dem keine Unsicherheit entgeht und der ständig auf dem Sprung steht, den Sound der Band auszubessern und abzurunden; und Horst Mühlbradt, ein ebenso unentbehrlicher Orchestermusiker, ebenso aufmerksam und sprungbereit, an Percussion und E-Klavier die unentbehrliche Ergänzung. Die zwei und Peter Herbholzheimer, der nie den Bandleader herauskehrt und das Orchester doch bei aller Lässigkeit immer in der Hand hat, sie sind das Fundament. Die anderen sind austauschbar. Obwohl es verdammt schade wäre.

Karl Heinz Nass

KENNEN SIE DIE?

Cataract nennt sich eine Rock-Jazz-Gruppe, die seit 1971 in vielen Städten der Bundesrepublik und im benachbarten Ausland aufgetreten ist. Die Gruppe spielt seit 1972 in folgender Besetzung zusammen: Ulrich Außendorf, Saxophon, Percussion, Peter Schüller, Orgel, Gesang, Werner Schüller, Baß, und Ralph Krüger, Schlagzeug, Percussion. U. a. hatte Cataract bei der Funkausstellung Berlin 1973, wo sie auf Einladung des SFB gastierte, einen äußerst erfolgreichen Auftritt. Die Kontaktadresse der Gruppe ist, Ulrich Außendorf, 5657 Haan, Neuer Markt 7, Tel. 021 29/4812 oder 0211/3684348.

Dixie Bellows nennt Hans Wolf Schneider, der ehemalige Posaunist und Leiter der Spree City Stompers, seine vor kurzem gegründete eigene Gruppe, die modernisierten Dixieland mit einem Schwerpunkt auf Mainstream spielt. Die „Blasebälke“ sind mit nur geringfügiger personeller Veränderung identisch mit Dieter Anritters Latin Jazz Band. Sie bestehen aus Hawe Schneider, Posaune, Gesang, Eberhard Krieg, Kornett, Klaus Bader, Sopransaxophon, Dieter Anritter, Sopran- und Tenorsaxophon, Benjamin Geiger, Banjo, Christian Hirschmann, Elektro-Baß, Gitarre, Trompete, Klarinette, und Toni Reinauer, Schlagzeug. Die Dixie Bellows wie auch die Latin Jazz Band können gebucht werden über: Dieter Anritter, 7531 Stein bei Pforzheim, Keplerstr. 24, Tel. 072 32/69 18.

Johann Peter Eickhorst Trio nennt sich eine Free Jazz Gruppe, die aus der ehemaligen Now Music Group hervorgegangen ist. Das Trio, aus J. P. Eickhorst, Alt- und Tenorsaxophon, Ulos, Posaune, und Rainer Maria Quester, Schlagzeug, besteht, spielt reinen Free Jazz und macht keine Konzessionen an die Pop-Szene. Im Dezember gibt es mehrere Konzerte im norddeutschen Raum. Zu buchen ist das Trio über J. P. Eickhorst, 5 Köln 41, Luxemburger Straße 124-36, Apt. 926.

Inform nennt sich ein neues Heidelberger Jazz Quintett, das aus der ehemaligen 8 Mann Formation „Sorum“ hervorging. Die Gruppe spielt modernen Hardbop mit Einflüssen aus Rock und Free Jazz und ist zu einer Konzeption gelangt, die mit rhythmischen Differenzierungen, Kollektivimprovisationen und Klangflächen arbeitet. Das Quintett besteht aus Jürgen Graf, Tenorsaxophon und Flöte, Albrecht Schmücker, Posaune und Baßtrompete,



10jähriges Jubiläum: BOP CATS aus Hamburg

Foto: Klaus Bartels

In eigener Sache

Seit längerer Zeit haben wir uns bemüht, trotz der ständigen Preissteigerungen das Jazz Podium nicht teurer werden zu lassen. Bei einer anhaltenden Erhöhung der Kosten ist das aber auf die Dauer nicht durchzustehen. Auch mußten wir im Lauf der Zeit den Umfang der Hefte gemäß der größeren Aktivität der Jazz-Szene im In- und Ausland erweitern. Um das JP in der bisherigen Form weiter erscheinen lassen zu können, sind wir bei der bestehenden Situation in unserem Land gezwungen, den Verkaufspreis des Einzelheftes auf DM 3,— und das Jahresabonnement auf DM 30,— (12 Hefte incl. Porto) zu erhöhen.

Die Redaktion und alle Mitarbeiter betätigen sich nach wie vor auf ideeller Basis für das Jazz Podium, das ein Non-Profit-Unternehmen ist und all denen als Ergänzung zur Musik dienen möchte, für die der Jazz echtes Bedürfnis ist. Wir bitten unsere Leser um Verständnis für diese uns aufgezwungene Maßnahme, die unumgänglich ist um weiter für Sie und die Musiker tätig sein zu können.

Joachim Brehm, Klavier, Elektro-Piano, Roy Bingel-Erlenmeyer, Baß, und Mario Damolin, Schlagzeug. Die Kontaktadresse von Inform ist: Monika Graf, 69 Heidelberg, Kleine Mantelgasse 21, Tel. 06221/28244.

Kollektiv, Jazz-Rock-Gruppe aus Krefeld, hat sich jetzt neu formiert. Klaus Dapper, Saxophonist und Flötist, stieg wegen umfangreicher Examensvorbereitungen vorübergehend aus dem Quartett aus, für ihn stieß dafür der Geiger Volkmar Hahn zu Kollektiv. Von Kollektiv erschien bereits im September dieses Jahres eine Platte auf Metronome/Brain 1034.

Seatown Seven heißt die im Jahre 1962 gegründete Hot Jazzband, deren Aktionsradius Jazzclubs und Festivals in Nord- und Westdeutschland, Holland und Belgien sind. Die Band, deren Mitglieder aus dem Umkreis von Düsseldorf und Wuppertal kommen, besteht aus Karl-Heinz Viesehon, Kornett, Adrian von Saucken, Posaune, Wulf-Harro Pyka, Klarinette, Altsaxophon, Dr. Rudi Lehmann, Klavier, Udo Jägers, Banjo, Friedhelm Boehck, Baß, und Karsten Hamann, Schlagzeug. Die Formation nahm 1971 zwei Platten auf, deren erste Auflage aber derzeit vergriffen ist. Die Kontaktanschrift ist: Adrian von Saucken, 56 Wuppertal 11, Haeselerstr. 7, Tel. 021 21/782652.

JAZZ TOURNEEN

Dutch Swing College Band + Billy Butterfield

- 1.12. Düsseldorf, Rheinhalle
- 2.12. Krefeld, Aula Merlan-Schule
- 3.12. Remscheid, Stadttheater
- 4.12. Nordhorn, Theater + Konzertsaal
- 6.12. Nümbrecht, Haus am Weiher
- 7.12. Kleve, Stadthalle

Benny Goodman

- 8.12. Hamburg, Musikhalle

Gary Burton Quartett

- 6.12. Bern
- 7.12. Bregenz, Kornmarkttheater
- 8.12. Lausanne, Grande Salle d'Epalinges
- 11.12. Hamburg, NDR
- 15.12. Hannover, Festival
- 17.12. München, Arri-Filmtheater
- 18.12. Linz, Arbeiterkammer

Seelow

- 1.12. Plüderhausen, Jugendzentrum
- 2.12. Schwäbisch Gmünd, Prediger
- 8.12. Heilbronn, Cave 61

- 15.12. Herford, Aula des Friedrich-Gymnasiums
- 16.12. Bad Oeynhausen, Jugendzentrum
- 22.12. Weißenhohe, To Act

Häns'che Weiss Quintett

- 1.12. Castrop Rauxel
- 2.12. Hagen, Städtische Bühne
- 3.12. Münster, Hörsaalgebäude der Universität
- 5.12. Lüneburg, Club London Pub
- 6.12. Osnabrück
- 7.12. Hamburg, Club Remter
- 8.12. Witten, Parkhaus Hohenstein
- 9.12. Lübeck, Club Die Pflaume
- 11.12. Vermold, Aula der Hauptschule
- 14.12. Nienburg, Harke Verlagsgebäude
- 15.12. Hannover, Freizeitheim Linden
- 16.12. Wolfsburg, Commode 2000

John Warren Big Band

- 3.12. Aschaffenburg
- 4.12. Freiburg
- 6.12. Tübingen
- 7.12. Willisau

- 8.12. München, domicile
- 9.12. Friedrichshafen
- 11.12. Stuttgart, Liederhalle
- 12.12. Bremen

Rick Abao

- 1.12. Castrop-Rauxel, Club Schwabinchen
- 7.12. Braunschweig, Freizeitzentrum Bürgerpark
- 10.12. Paderborn, Studentenzentrum Tegelweg
- 12.12. Lüneburg, Club London Pub
- 13.12. Hamburg, Club Remter
- 14.12. Kiel, Music Center Contraste
- 15.12. Lübeck, Club Die Pflaume
- 19.—21.12. Berlin, Club Go In
- 22.12. Bremerhaven, Jazzclub Riverboat

5. Karlsruher Jazz Meeting

- 15.12. Stadthalle, Oscar's Bluesmen, Summit von Dusko Gojkovich, Miriam Klein mit dem Mal Waldron Trio, Big Band der Staatl. Hochschule für Musik, München, unter der Leitung von Joe Viera

Fortsetzung von Seite 15

rea sagte. Als mich Johannes Fritz von der European Jazz Federation definitiv zur Produktion der 'Conclave' nach Wien einlud, wurde klar, daß die Sache nun einen schengewichtig europäischen Drall erhalten soll. Das war mir ganz und gar nicht unsympathisch, nach den Erfahrungen mit den eher mimosenhaften amerikanischen Pianisten. Als Keith im Sommer dieses Jahres in Europa war, wurde seine Mitwirkung nochmals aktuell. Er wollte, aber nur wenn er ganz alleine spielen darf. Wir alle mögen Keith so gut, daß wir ihm den Wunsch erfüllten, obwohl er etwas gegen den Conclave-Grundgedanken des orchestralen Ereignisses verstößt."

„Also ein Fremdkörper?"

„Umshimmels-gotteswillen nein! Keith spielt ein musikalisch großartiges Acht-Minuten-Solo. Wer kann schon sowas nicht mögen. Und Keith und andere werden jetzt, wo die Conclave greifbar geworden ist, mittun wollen — warten Sie nur, bis der derzeitige Solotrip-Rummel verebbt ist."

„Geht die Conclave weiter?"

„Oh ja! Es liegt eine vage Einladung für Newport/New York 1974 vor, die wiederum nur möglich wurde, weil die Conclave jetzt ein europäisches, eines der wenigen typisch europäischen Un-

ternehmen geworden ist! Eine Platte von den beim österreichischen Fernsehen gemachten Aufnahmen könnte ebenfalls erscheinen."

„Was meinen Ihre Pianisten-Kollegen zur Conclave?"

„Die müssen Sie am besten selbst fragen. Ich kann Ihnen nur so antworten: Eine solch totale Kooperationsfreude, wie ich sie bei der Conclave in Wien erlebte, habe ich noch nie gekannt. Während den zwei Proben- und drei Aufnahme-Tagen waren wir allesamt dauernd zusammen, alle schienen in das Unternehmen vernarrt. Die Studioarbeit war eine absolute Freude; alle Kollegen sind nicht nur hervorragende Pianisten, sondern auch gescheite Komponisten und Musiker, denen das Lesen komplizierter Noten und das Hineinhören in die Musik anderer überhaupt keine Mühe macht. Kameradschaft funktionierte auch dort, wo sie am nötigsten war, bei der gegenseitigen dauernd gefragten Hilfeleistung beim Einstellen der vielen Verstärker und elektronischen Zubehöre, beim gegenseitigen Zuweisen, überlassen und Beraten an einem der dreißig Tasteninstrumente. Ein Hexenkessel, der eben darum reibungslos und geräuschlos funktionierte, weil @in jeder dauernd auf Draht war. Darüber, hinaus waren wir ideal betreut von der

Europäischen Jazzföderation, respektive von deren Wiener Büro und dem Ehepaar Brigitte und Johannes Fritz."

„Wenn die Conclave in Zukunft auf Reisen geht, dann sicher auch mit einem Möbelwagen und einem Schwärm von Roadies, oder?"

„Nein. Ein Konzertveranstalter, der die Conclave engagiert, wird angefragt was er an Tasteninstrumenten selbst stellen kann. Z. B. zwei bis vier Flügel und eine Reihe von 100-Watt-Verstärkern sind vonnöten. Alles übrige kann von uns mitgebracht werden, wobei jeder Pianist — wie üblich wenn er heute zu einem normalen Gig fährt — sein E-Klavier und sonstiges mitbringt. Allerdings: was ein Veranstalter an Instrumenten selbst hermetet, das muß er weniger an Übergewicht bei den Flügeln bezahlen. Es mag überraschen, aber die Instrumente werden beim Weiterleben der Conclave nie ein Problem sein, „übrigens wird Johannes Fritz, Wien, und damit die Europäische Jazzföderation das Management übernehmen."

„Wir wünschen der Conclave, einem Unternehmen, das es schon lange geben müßte, besonders wo die Qualität der europäischen Jazzpianisten langsam ins internationale Bewußtsein zu rücken scheint, von Herzen den Erfolg, den der Start in Wien verspricht."