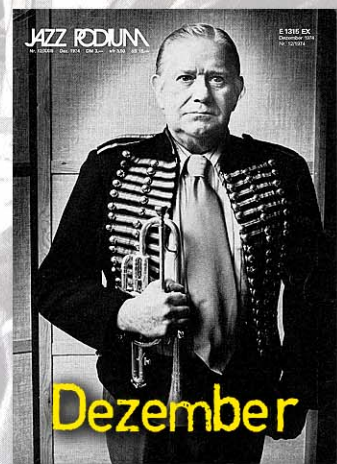
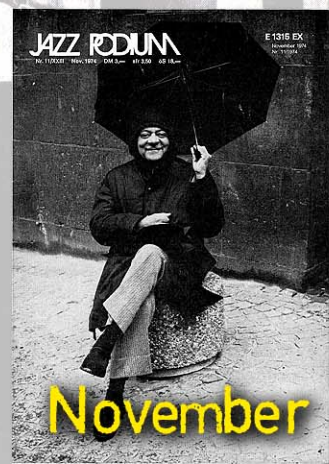
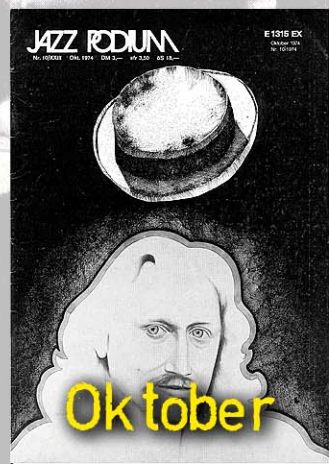
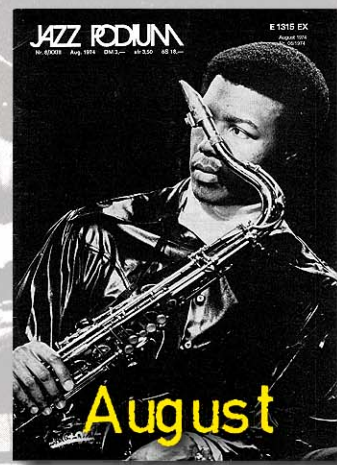
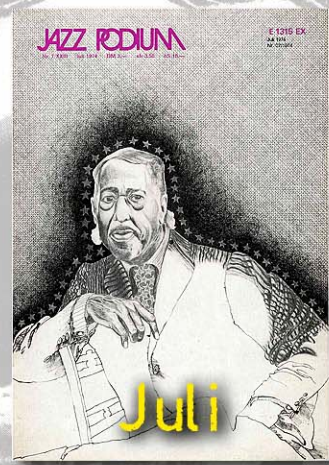
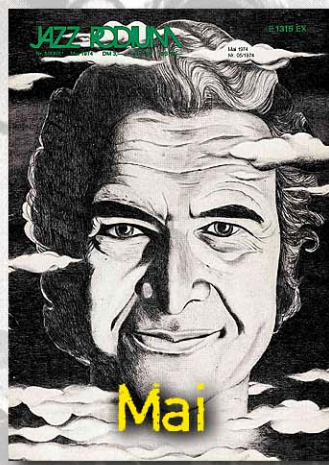
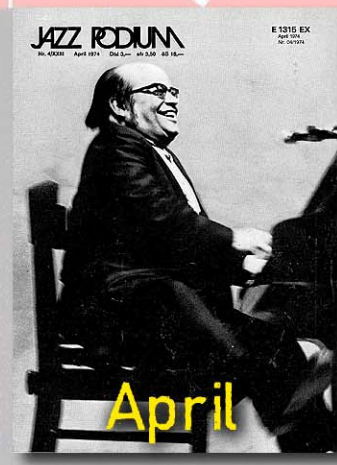
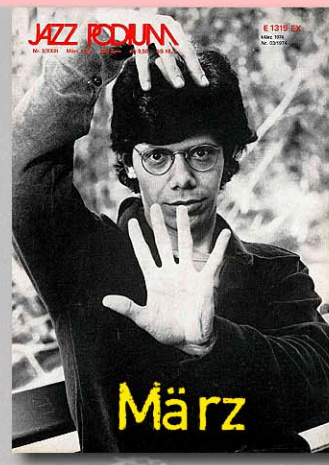
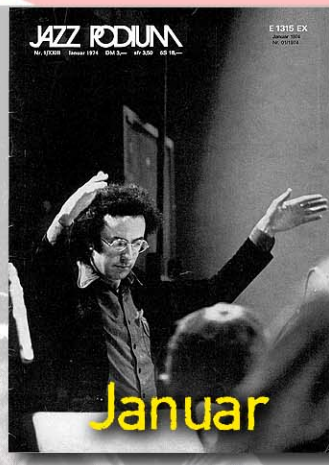


Jan. 1971
DM 2
St. 2,50
öS. 14,-

B 2032 E

PODIUM

Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



1974

Wille
Hase
Klein
Rauschen

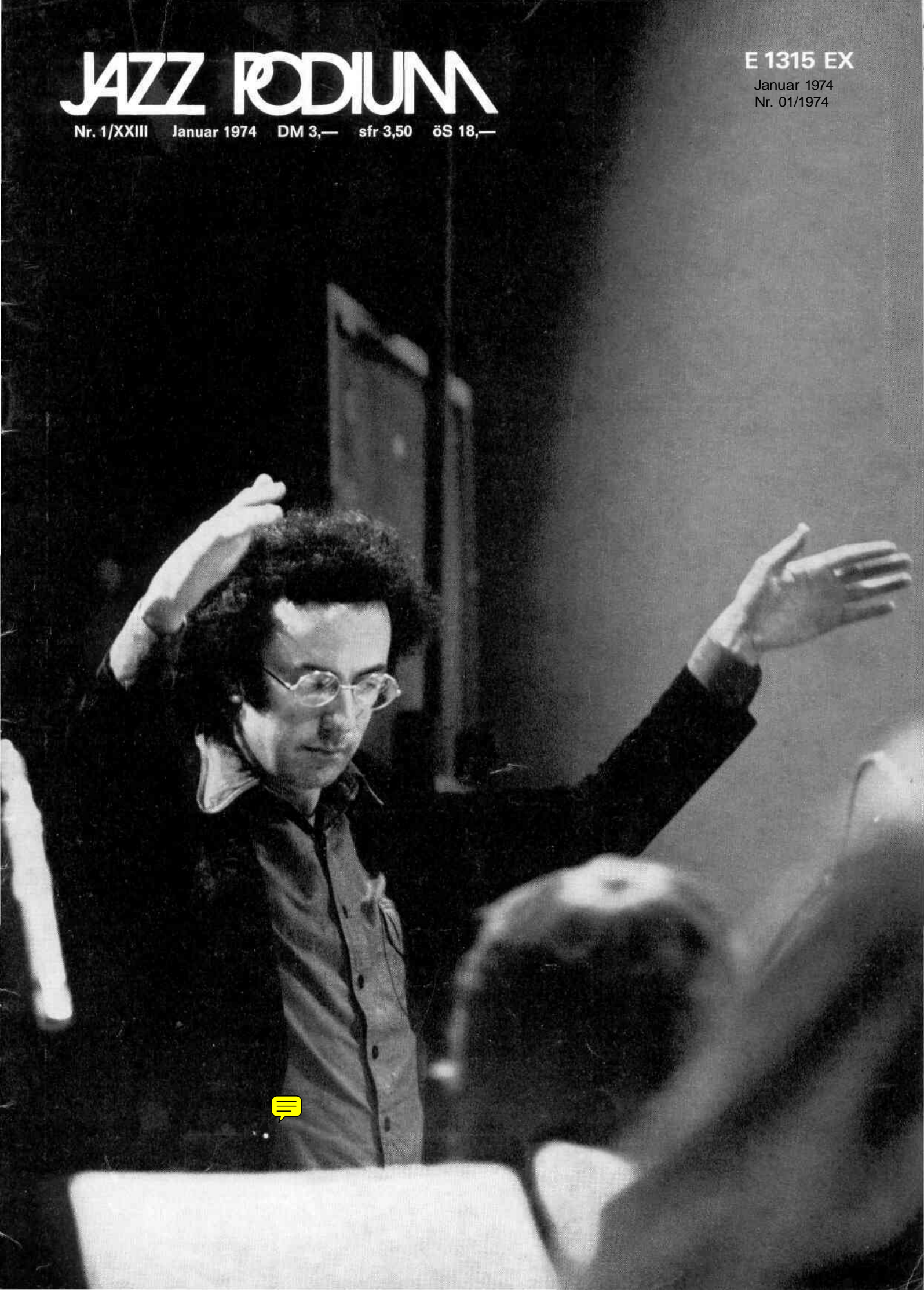
JAZZ RODIUM

Nr. 1/XXIII Januar 1974 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

E 1315 EX

Januar 1974

Nr. 01/1974



JAZZNEWS

Hilfsaktion für Ed Blackwell

Ed Blackwell, der langjährige Schlagzeuger von Ornette Coleman, ist schwer erkrankt. Seine beiden Nieren haben ihre Funktion eingestellt und Blackwell muß 5 Mal in der Woche an eine Dialyse-Maschine angeschlossen werden, um überleben zu können. Die einzige Alternative ist eine Nierentransplantation, -die 50000 Dollar kostet. Blackwell, der seit einiger Zeit so gut wie gar nicht mehr spielen kann, ist jedoch mit seiner Frau und seinen drei kleinen Kindern völlig mittellos. Ornette Coleman hat daher in der letzten Zeit eine Reihe von Benefizkonzerten für Blackwell organisiert. Die kanadische Jazz-Zeitschrift „Coda“ rief zudem zu einer Hilfsaktion auf. Jazzfreunde, die Ed Blackwell gerne helfen möchten, werden gebeten, ihre Spenden direkt an Blackwell, 189 E. 2nd. Street, New York, NY. 10009, zu senden.



ED BLACKWELL

Foto: Jan Persson

1974 wieder New Jazz Meeting in Altena

Die Stadt Altena wird vom 26. bis 29. Juni 1974 das 5. New Jazz Meeting durchführen. Es soll von nun ab in erweiterter Form Austragungsort für Konzerte, Workshops, Seminare, Gespräche und Diskussionen des New Jazz in Europa werden. Am 6. November stellten in Altena Albert Mangelsdorff als Vertreter der Union Deutscher Jazzmusiker und Heinz Bonsack als künstlerischer Leiter dieses neuen Jazz Meetings zusammen mit Vertretern der Stadt Altena auf Einladung des Stadtdirektors Dr. Jürgen Gramke die Weichen für die Zukunft des nun schon traditionellen Jazzfestivals in Altena. Nach Wunsch von Dr. Jürgen Gramke und Heinz Bonsack sollen die Altenaer Jazz-Aktivitäten ab 1974 im Zeichen engster Zusammenarbeit mit der Union Deutscher Jazzmusiker stehen. Das bedeutet in erster Konsequenz Abkehr von einer kommerziellen Festival-Planung zugunsten einer Konzentration aller Kräfte auf das Meeting in seiner ursprünglichen Bedeutung als richtungsweisendem Forum des europäischen New Jazz.

In einem zum Gesprächs- und Diskussionskreis erweiterten Seminar sollen Musiker mit Musikpädagogen, Fachjournalisten von Rundfunk und Presse und engagierten Laien neue Grundlagen erarbeiten, Standorte verdeutlichen und Entwicklungen aufzeigen, die geeignet

sind, dem New Jazz in der Öffentlichkeit eine besser verständliche Plattform als bisher zu verschaffen. Diese künftigen „Altenaer Gespräche“ werden in gelöster Atmosphäre in offene Konzerte, Workshops und musikalische Begegnungen eingebettet sein. Das in dieser Form erweiterte Altenaer Jazz-Seminar, das nun alljährlich im Rahmen des New Jazz Meeting Altena stattfinden wird, soll gemeinsam von der Stadt Altena und der Union Deutscher Jazzmusiker getragen werden. Die künstlerische Leitung des New Jazz Meetings liegt in den Händen von Albert Mangelsdorff als Repräsentanten der UDJ. Die gesamte Organisationsarbeit zur Durchführung der Veranstaltungen wird wie bisher von der Stadt Altena geleistet. Die Pressearbeit hat Werner Panke übernommen. Die Kontaktanschriften sind: New Jazz Meeting Altena, Kulturamt der Stadt Altena, Nils Böttner, Tel. 02352/209327 oder Heinz Bonsack, 599 Altena 8, Niedermöllerstr. 57, Tel. 0 23 52/7 12 97.

Ella Fitzgerald auf Deutschlandtournee

Das Concert Büro Lippmann + Rau führt im Januar, Februar und März einige Konzerte mit Ella Fitzgerald durch. Es wurde folgender Terminplan bekanntgegeben: 22.1. Münster, Halle Münsterland, 23. 1. Düsseldorf, Rhiplipshalle, 25. 1. Frankfurt, Jahrhundert-

halle, 26.1. Karlsruhe, Schwarzwaldhalle, 28. 1. Stuttgart, Liederhalle, 29. 1. Ulm, Donauhalle, 30.1. Saarbrücken, Saarlandhalle, 1.2. Köln, Sporthalle, 2. 2. Hamburg, Congresszentrum, 7. 2. Hannover, Kuppelsaal, 8.2. Essen, Grugahalle, 9. 2. Ludwigshafen, Fr-Ebert-Halle, 12. 2. München, Deutsches Museum, 21.2. Freiburg, Stadthalle, 21.3. Bremen, Stadthalle, und 22.3. Berlin, Deutschlandhalle.

Association P. C. auf Asien-Tournee

Am 13. Januar beginnt die Association P. C. ihre Asien-Tournee für das Goethe-Institut. In einem Zeitraum von 45 Tagen werden 22 Konzerte gegeben, die das Quartett mit Toto Blanke, Joachim Kühn, Siggie Busch und Pierre Courbois u. a. durch Teheran, Kabul, Delhi, Kalkutta, Bangkok, Djakarta, Bombay und Karachi führt. Die Stadt Bremen hat dieses Unternehmen durch einen Zuschuß zu den Reisekosten unterstützt. Siggie Busch wird die Association P. C. nach ihrer Rückkehr Ende Februar verlassen.

Bestselling Jazz LPs sind z. Z. nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard folgende Langspielplatten: 1. Donald Byrd: „Black Byrd“, 2. Herbie Mann: „Turtle Bay“, 3. Billy Cobham: „Spectrum“, 4. Deodato: „Deodato 2“, 5. Stanley Turrenti-

ne: „Don't mess with Mr. T.“, 6. Quincy Jones: „You've got it bad girl“, 7. Weather Report: „Sweetnighter“, 8. Grover Washington: „Soul Box“, 9. Crusaders: „Second Crusade“ und 10. Ahmad Jama I: „Ahmad Jamal 73“.

Neu: Wittwer-Reichel-Niebergall-Lovens-Quartett

Der 20jährige Züricher Gitarrist Stephan Wittwer, der u. a. schon mit John Tohicaii, keine Schweizer, Peter Warren, Charlie Mariano, Radu Malfatti gespielt hat, gründete jetzt zusammen mit seinem Wuppertaler Kollegen Hans Reiche! sowie dem Bassisten Buschi Niebergall und dem Schlagzeuger Paul Lovens ein neues Quartett, das vom der Free Music Production, 1 Berlin 10, Mierendorffstr. 19, Tel. 341290, vertreten wird.

Jazzreise nach New Orleans

Die Gesellschaft zur Förderung des New Orleans Jazz in 6050 Offenbach, Austraße 43, veranstaltet vom 13.—28. April eine Jazzreise nach New Orleans zum Preis von 1485 DM zusammen mit Hapag Lloyd. Inbegriffen sind dabei der Flug von Frankfurt nach New Orleans, 14 Übernachtungen, eine Stadtrundfahrt in New Orleans und die Betreuung in New Orleans mit ausführlichen Unterlagen über die Musiker und die Orte, an denen sie zu hören sind.

Jazz & Hot Music Productions, Dieter Nentwig, 605 Offenbach, Austr. 43, will im Frühjahr lönnige Tourneen durchführen, für die jetzt Termine gebucht werden können. Im Februar stehen die Hot Temperance Seven plus One sowie Terry Lightfoot's Jazzmen aus England, die John Dummer Blues Band und das Jazz Band Ball Orchestra aus Polen, im März die Legends of Jazz mit Andrew Blakeney, Trompete, Louis Nelson, Posaune, Joe Darenbourg, Klarinette, Alton Punnell, Klavier, Ed Garland, Baß, und Barry Martyn, Schlagzeug, außerdem die Sängerin Beryl Bryden mit der Colin Symoin's Band und das Trevor Richards New Orleans Trio aus England, im April Oakland Johnny Mars aus Chicago mit der Sunflower Blues & Boogie Band und die Rock-Jazz Gruppe Niemen aus Polen, im Mai Benny Waters mit Marie-Ange Martin und dem Trevor Richards Trio, Rene Franc et les Bootleggers sowie die polnische Old Metropolitan Band zur Verfügung.

Graham Collier, englischer Bassist, Komponist und Bandleader kann im Februar das 10jährige Bestehen seiner Gruppe, der Graham Collier Music, feiern. Aus Anlaß dieses Jubiläums unternimmt er eine Tournee durch englische Clubs und gastiert an Universitäten und Colleges. Im Oktober plant Collier auf Europatournee zu gehen; Konzerte in Italien, Deutschland, Österreich und der Schweiz stehen auf dem Programm. Graham wird Anfang 1974 die Musik für ein Theaterstück schreiben und an Ostern und im Sommer wieder bei Johnny Dankworth-Kursen in Wavendon unterrichten. Die Graham Collier Music besteht derzeit aus Ed Speight, Gitarre, Geoff Castle, Klavier und Elektro-Piano, John Webb, Schlagzeug, dazu kommen bei verschiedenen Anlässen noch Harry Bekkett und Dick Pearoe, Trompete, Derek Wadsworth, Posaune, Art Theman und Brian Smith, Saxophon. Die Besprechung von Colliers Buch „Inside Jazz“ erfolgt an anderer Stelle in diesem Heft.

Chick Corea hat mit seiner Gruppe 'Return To Forever' jetzt die zweite Platte für Polydor aufgenommen. Sie soll in Kürze unter dem Titel „Hymn of the Seventh Galaxy“ erscheinen.

Eddie Condon's „Scrapbook of Jazz“ wurde kürzlich bei einer Presseparty im New Yorker Jazz Museum vorgestellt. Anwesend waren u. a. die Witwe Eddie Condons, Phyllis Condon, mit ihrer Tochter Maggie, Max Kaminsky, Ruby Braff, Buck Clayton. Das Buch von Eddie Condon hat die Karriere und das Leben dieses rührigen Gitarristen, Banjospielers und Organisations in der Zeit von ca. 50 Jahren zum Inhalt.

Bill Evans spielte Ende November mit dem National Jazz Ensemble, einem 16-Mann-Orchester um den Bassisten Chuck Israels, in der Alice Tully Hall in New York.

Bobby Hackett hat kürzlich auf dem Plattenlabel „Hyannisport“ ein Album veröffentlicht, das Mitschnitte eines Engagements des Hackett Sextetts mit dem Posaunfeten Vic Dickenson und dem Pianisten Hank Jones enthält, die in der Royal Box des Americana Hotels in New York gemacht wurden.

Lionel Hampton wird am 17. Januar ein All Star Benefizkonzert in der Radio City Music Hall in New York veranstalten, das dem Gedenken an Gene Krupa gewidmet ist. U. a. haben Benny Goodman, Harry James, Heien Ward, Teddy Wilson und Buddy Rich ihre Teilnahme zugesagt. Der Reinerlös des Konzertes soll Aktionen für hilfsbedürftige Kinder zufließen.

Herbie Hancock's altes Sextett wurde kürzlich für die zweite Capricorn Platte des Trompeters Eddie Henderson in San Francisco wieder zusammengestellt. Bei der Session waren neben Henderson und Hancock der Saxophonist Benny Maupin, der Bassist Buster Williams, der Schlagzeuger Eric Gravatt und der Synthesizerspieler Patrick Gleason zugegen.

Oliver Jackson hat gerade mit seiner Gruppe, dem JPJ Quartet, ein 7wöchiges Engagement im Jimmy Weston's in New York absolviert. Das JPJ Quartet besteht z. Z. neben Jackson aus Budd Johnson, Sopran- und Tenorsaxophon, Benny Aronoc, Klavier, und Bill Pemberton, Bass.



Thad Jones — Mel Lewis bestritten mit ihrem Quintett eine Konzerthälfte in der Brooklyn Academy of Music in New York. Die restliche Zeit war dem Vermeer String Quartett vorbehalten. Die Veranstaltung war die erste einer Reihe, in der Jazzgruppen und klassische Ensembles bei der gleichen Veranstaltung präsentiert werden.

Axel Jungbluth, der auf dem Berklee College of Music in Boston Klavier und Arrangements studiert hat, schloß sich jetzt dem Lehrkörper der Swiss Jazz School in Bern in der Schweiz an. Der aus Unterboersch stammende Musiker studierte u. a. am Düsseldorfer Robert Schumann Konservatorium und leitete ein eigenes 20 Mann starkes Orchester, das Aufnahmen für verschiedene Rundfunkanstalten machte. In Boston wurde Jungbluth vor allem von Gary Burton, Ray Santisi und Herb Pomeroy unterrichtet.

Barney Kessel wird vom 1. April bis 10. Juni auf Europatournee gehen. Der an der Westküste lebende amerikanische Gitarrist, der bereits im November 1973 einige Konzerte in Europa gab und im Dezember zusammen mit Oscar Peterson und Niels-Henning Ørsted-Pedersen im Ronnie Scott Club in London spielte, beabsichtigt während seiner Gastspielreise einen Guitar Workshop abzuhalten. Barney Kessel wird in Deutschland vertreten durch das Concert Büro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstr. 16, Tel. 41 85 26.

Sal Salvador, der ehemalige Gitarrist des Stan Kenton Orchesters, tritt mit Allen Hanion, dem früheren Gitarristen der Red Norvo Band, im Duo im Club

„The Guitar“ auf der 2nd Avenue in New York auf.

Bola Sete, brasilianischer Gitarrist, hat vor kurzem einen Exklusivvertrag mit Columbia unterzeichnet. Die erste Platte, die Sete für Columbia aufnahm, stellt den Gitarristen mit vier Mitgliedern der Gruppe Santana sowie Musikern der Los Angeles Symphony und des Los Angeles Philharmonie Orchesters heraus.

Rhoda Scott, in Europa lebende schwarze Organistin, die öfters auch dadurch auffiel, daß sie barfüßig auftritt, gab Anfang November ihr US-Debut zusammen mit dem Saxophonisten Frank Wess und dem Schlagzeuger Freddie Waits.

Arvell Shaw, der ehemalige Bassist der Louis Armstrong All Stars, wurde kürzlich zum Vizepräsidenten der International Art of Jazz Inc. gewählt. Diese Organisation hat ihren Sitz in Long Island und setzt sich für die Förderung des Jazz ein. Shaw hat jetzt auch ein Tonstudio in seinem Heim in Nassau, Long Island, eröffnet.

Sahib Shihab, der seit 1961, als er mit dem Quincy Jones Orchester auf Europatournee ging, in Skandinavien lebte, ist kürzlich nach Los Angeles geflogen, wo er sich niederzulassen gedenkt.

Erwin Somer, holländischer Vibraphonist, nahm Ende Dezember mit seiner Group die erste Platte auf. Die Gruppe, die er im Juni 1972 aufstellte, spielt eine stark vom Rock und Blues beeinflusste Jazzmusik. Ab Februar kann die

Somer Group wieder für Gastspiele gebucht werden. Die Kontaktadresse ist: Concert Büro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstr. 16, Tel. 41 85 26.

Lars Stiigvad wird mit seiner Band, die eine Mischung aus Hot und Swing spielt, Anfang Juni zum sechsten Mal auf Deutschlandtournee gehen. Die dänische Formation besteht seit 7 Jahren, doch gibt es von ihr bisher nur eine Platte. Sie ist unter dem Titel „Lars Stiigvad's Jazzorchester mit Liller“ bei der Kopenhagener Schallplattenfirma CSA Records erschienen. Die Band ist für Konzerte und Clubgastspiele über Henrik Stiigvad Music, Lybaekgade 1, II, DK-2300 Kopenhagen S, Tel. 1880, zu buchen.

Buddy Tate, Milt Buokner und Jo Jones werden vom 20. Januar bis 10. Februar in Europa gastieren. Die Tournee wird von dem französischen Impresario Monestier aus Bordeaux durchgeführt, der auch Inhaber des Swiing-Jazz-Plattenlabels „Black and Blue“ ist. Seit kurzem hat Monestier einen Vertreter in Deutschland: Olivier Gribenski, 7441 Grötzingen, Rosenstr. 2, Tel. 0711/47 01 24 47. Die nächsten Tourneen veranstaltet Monestier mit dem Solopianisten Ray Bryant (15.2. bis 10.3.), der Sängerin Hefen Humes, die von Gerard Badini, Tenorsaxophon, Jerry Wiig'ins, Klavier, Slarn Stewart, Baß und Michael Silva, Schlagzeug begleitet wird (1.3.—25.3.1 sowie der Arnett Cobb Gruppe, zu der Francois Bien-sant, Trompete, Lloyd Glenn, Klavier, Tinv Grimes, Gitarre, Roland Lobligois, Baß, und Panama Francis, Schlagzeug gehören (15.4.—15.5.).

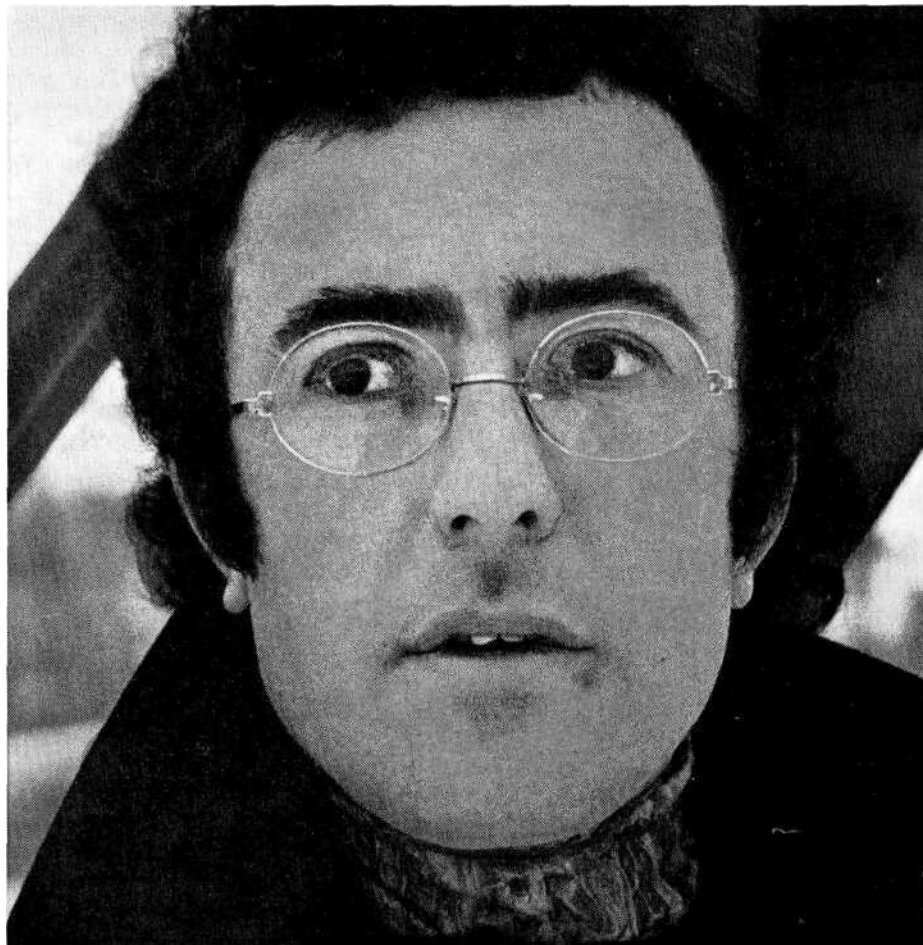
Cecil Taylor gab kürzlich in der New Yorker Town Hall ein Konzert, bei dem Jimmy Lyons, Altsaxophon und Flöte, Norris „Siro-ne“ Jones, Bass, und Andrew Cyrille, Schlagzeug, mit ihm spielten. Taylor hat jetzt in Eigenproduktion eine Platte auf seinem Label „Unit Core“ unter dem Titel „Indent“ vorgelegt, nachdem er über 5 Jahre lang keine Platte mehr aufgenommen hatte. Mit dem Erlös dieses Albums, das im Jahr 1973 am Antioch College in Yellow Springs, Ohio, produziert wurde, soll bald eine weitere LP Cecil Taylors finanziert werden.

Henny Vonk, die in Holland lebende Jazz-Sängerin, hat vor kurzem für BASF eine Platte unter dem Titel „Bauten“ aufgenommen. Bantzen nennt sich die im September 1971 gegründete Gruppe der Vokalistin, zu der Rob van den Broek, Klavier, Arnold Dooyeweerd, Bass, Jurre Haanstra, Schlagzeug und Ernst Reijsegger, Cello, gehören.

JOE HENDERSON sorgte für einen Höhepunkt der Berliner Jazztage 1973. Aufnahmen davon bringen jetzt verschiedene deutsche Sender in ihren Jazz-Programmen. Foto: Ralph Quinke



WACHSEN UNTER LINDEM REGEN



MICHAEL GIBBS

Burton und Berklee

Kaum jemand hatte ihn besonders beachtet, diesen etwa 30jährigen Mann im dunkelblauen Blazer und den abgeschabten Blue Jeans, der bei den Heidelberger Jazztagen auf der Treppe zur Bühne saß und aufmerksam dem Soloauftritt Gary Burtons folgte. Nur die dunklen, aber sehr wachen, fast magisch wirkenden Augen hinter der randlosen Brille verrieten die Intensität, mit der er in das Spiel Burtons hineinhorchte, sie offenbarten den Kontakt zwischen dem, der da Musik machte, und dem, der sie in sich einsog. Aber wer konnte schon wissen, wie eng diese beiden tatsächlich miteinander verbunden sind, denn niemand ahnte, daß der, der da so bescheiden auf der Treppe saß, einer der bedeutendsten und interessantesten Komponisten und Arrangeure des Jazz ist — nämlich der in England lebende, aus Süd-Rhodesien stammende Michael Gibbs.

Sie hatten sich 1960 auf der Berklee School of Music in Boston kennen- und schätzen gelernt, und Burton war es, der Gibbs dazu animierte, doch einmal ein paar Stücke für ihn zu schreiben. Gesagt, getan: wenig später erhielt Burton von seinem Kollegen ein Stück mit dem Titel „Fly time, fly, fly“, das er dann auch bei einer seiner ersten Plattenaufnahmen spielte. Und Gibbs machte weiter, lieferte Stücke wie „Childhood“, „Panther pause“, die „Six improvisatory sketches“ und schließlich „Sweet rain“. Und wenn nicht schon vorher, so horchte die Jazzgemeinde auf, als der in der Publikumsgunst besonders hoch geschätzte Tenorsaxophonist Stan Getz „Sweet rain“ von Burton übernahm und es auf einer Platte festhielt, deren Motto eben „Sweet rain“ wurde. Das Interesse war damit geweckt und man suchte nach Informationen über diesen Komponisten, dem es gelingt, einen linden duftigen Sommerregen so wunderbar in Tönen einzufangen. Schließlich war es wieder Burton, der das Geheimnis

l üftete und den Jazzfreunden die gewünschten Auskünfte gab, indem er auf der Hülle einer Platte, die er mit eigener Gruppe in Shelly's Manne Hole in Hollywood aufgenommen hatte, einen Text über Mike Gibbs veröffentlichte. Und jeder konnte es nun lesen: „Er stammt aus Süd-Rhodesien, lebt aber derzeit in London. Eine Zeitlang hielt er sich in den USA auf, wo ich ihm auf der Berklee School of Music in Boston begegnete, als wir dort beide studierten. Von Haus aus ist er Posaunist, doch bald offenbarte sich sein hervorragendes Talent als Komponist. Er legitimierte sich durch die Musik für ein Holzbläser Doppel-Quintett, mit der er den ersten Preis bei einem Komponisten-Wettbewerb gewann. Nach wie vor schickt er mir Stücke und fast auf jedem Album, das ich gemacht habe, sind ein paar davon enthalten.“

So hat Burton seit seiner ersten Begegnung mit Mike Gibbs entscheidend mit dazu beigetragen, daß sich dessen Talent als Komponist frei entfalten konnte, ja er hat, wie ein Kritiker schrieb, ein „Feuer entfacht“, man kann auch sagen, eine Quelle freigelegt. Und Mike Gibbs sorgte weiter für das Repertoire Gary Burtons und hatte damit auch Anteil an dem sensationellen Erfolg des Burton Quartetts mit dem Gitarristen Larry Coryell oder — später — Jerry Hahn. Denn „Ballet“, „Family joy“, „And on the third day“, „June 15th, 1967“, „Liturgy“, „Throb“, „Some echoes“, „Triple portrait“, „Turn of the century“ und „Feelings and things“ — das alles sind Stücke von besonderem Reiz und sie stammen alle von Mike Gibbs. Seit er sich im Jahre 1966 fest in England niedergelassen hat, erweiterte sich sein Tätigkeitsfeld freilich immer mehr. So schreibt er besonders gern für seine eigene Jazz Big Band, die er zwar nicht ständig halten kann, aber doch immer wieder mit profilierten Solisten aus dem reichen Musikerreservoir Londons aufstellt. Darüberhinaus hat man ihn aber auch für den Film und für das Fernsehen entdeckt: er hat bisher die Musik für zwei Spielfilme („Secrets“ und „Madam Zoo“) geschrieben, viele Beiträge an Funk und Fernsehen gegeben, auch für Pop-Sänger und -Sängerinnen arrangiert. Gibbs komponiert dazuhin Ballettmusik und schreibt für einige der führenden Jazzsolisten Londons.

Posaunist sucht neue Heimat

Und so vollzog sich die bisherige Laufbahn dieses profilierten Komponisten: Mit sieben Jahren bekam er in seinem Geburtsort Salisbury, Südrho-

desien, den ersten Klavierunterricht. Sechs Jahre später erweckte sein Lehrer das Interesse am Jazz. „When the saints go marchin in“ in einer Aufnahme der Bunk Johnson Jazzband war eine der ersten Jazzplatten, die Mike Gibbs damals beeindruckten. Doch nicht lange danach fand er bereits Kontakt zum Westcoast Jazz und zu Musikern wie Shorty Rogers oder Gerry Mulligan, ließ sich dann auch von Dave Brubeck begeistern. Schon in jungen Jahren spielte er — wie er bekennt: „Eigentlich nur so zum Spaß“ — mit einer Band bei öffentlichen Tanzveranstaltungen. Mit echtem Engagement aber konzentrierte er sich dann mit einigen Freunden — darunter waren auch Schwarze — auf den Jazz. Vor allem waren es Themen von Mulligan und Brubeck, die sie einübten, freilich unter Ausschluß der Öffentlichkeit, die für diese Art Musik keinerlei Interesse zeigte. Wie die meisten Musiker außerhalb Amerikas unterrichtete sich Mike über das Jazz-Geschehen durch die Sendungen der Voice of America. Als 17jähriger hatte er den Wunsch, neben dem Klavier noch ein anderes Instrument zu erlernen und wählte die Posaune, noch ohne sich Gedanken darüber zu machen, wie er sie nun im Jazz einsetzen würde.

Erstaunlicherweise war es dann der amerikanische Posaunist Jim Robinson, dessen Spiel ihn stark beeinflusste und zwar so sehr, daß er dessen Soli Ton für Ton nachspielte. Später inspirierten ihn besonders Jay Jay Johnson und Bennie Green. Eine strikte Trennungslinie zwischen Jazz- und Tanzmusik zog Mike Gibbs indessen nicht, vielmehr suchte er den Jazz als eine Musik, in der er sich offenbaren kann und die er daher am liebsten spielt, und die Tanzmusik als ein Medium, über das er seinen Lebensunterhalt zu bestreiten vermag, miteinander zu verbinden. Zunächst hatte er jedoch die Musik nur als ein Hobby angesehen. Um sich auf einen Beruf vorzubereiten besuchte er die Universität, wo er die verschiedensten wissenschaftlichen Gebiete zu studieren begann, sich aber bald in vielen Richtungen verzettelte, ohne voll befriedigt zu werden. Bis er sich schließlich bewußt wurde, daß die Musik doch das Einzige ist, was ihn wirklich auszufüllen vermag. Als er von einem Kollegen von der Existenz der Berklee School of Music in Boston erfuhr, beseelte ihn nur noch der eine Gedanke, so schnell wie möglich dorthin zu gelangen. Er begann zu sparen und hatte 1959 das Geld zusammen, um sein Studium in Berklee aufzunehmen. 5 Jahre blieb er dort, studierte Harmonielehre, Jazzkomposition und — vor al-

lem bei Herb Pomeroy — Arrangieren. Nun fühlte er sich endlich befähigt, sich auf eigene Füße zu stellen. Doch ergaben sich Probleme. Das Heimweh zog ihn zwar nach Rhodesien, aber er war sich bewußt, daß die Rassenschranken, die sich dort inzwischen sehr negativ ausgewirkt hatten, ihm ein erstrebenswertes Leben unmöglich machten. Er, der in der Musik ständig mit schwarzen Kollegen gearbeitet hatte, konnte die Rassendiskriminierung nicht ertragen, und er spürte, daß daher auch die USA für ihn nicht das Land sind, in dem er leben wollte und konnte. Seiner Herkunft nach fühlte er sich mehr dem englischen Lebensstil verpflichtet, und so entschied er sich schließlich, nach England auszuwandern. Nach einem kurzen Aufenthalt in London beschloß er dann aber doch, nach Rhodesien zurückzukehren, wo er sich indessen überhaupt nicht mehr zurecht fand. Er schloß sich einer Band an, die bei einer englischen Eisrevue arbeitete und bei der er 5 Monate blieb. Dann hatte er genügend Geld verdient, um nach England zurückzukehren.

„Mir wurde bewußt“, erklärt er, „daß England doch das einzige Land ist, in dem ich das Gefühl, ein Fremder zu sein, verlieren kann. Und das hat sich auch bewahrheitet. Allerdings ahnte ich noch nichts von den Schwierigkeiten, mit denen sich jeder konfrontiert sieht, der eine Karriere als Jazzmusiker und Komponist beginnen will. Was mir meine Lage erleichterte, war meine Liebe zu London, wobei sich die geographische Lage dieser Stadt insofern noch besonders günstig auswirkte, als man von hier aus überall hinreisen kann, ob nun in verschiedene europäische Städte oder nach New York.“

Das Wichtigste: Komponieren

Mike Gibbs fand auf der englischen Jazz-Szene ziemlich schnell Anschluß. Er arbeitete mit Graham Collier, Johnny Dankworth, Humphrey Lyttelton, Tubby Hayes, Stan Tracey und mit dem London Jazz Composers Orchestra, mit dem er sich 1972 in Donaueschingen und in Berlin vorstellte. Als Posaunist wohlgemerkt. „Heute spiele ich nur noch hie und da Posaune, obwohl es mir Freude macht“, sagt Gibbs. „Früher wirkte ich oft bei Sessions mit, aber in letzter Zeit kam ich nicht mehr dazu. Ich bin auch kein sehr individueller Solist, sondern habe mich mehr auf die Satzarbeit konzentriert. Das Medium, in dem ich mich wirklich ganz ausdrücken vermag, ist das Komponieren.“

Über die prekäre Situation der Jazzmu-

siker in England hat sich Mike Gibbs im Gegensatz zu seinen Kollegen Malcolm Griffiths, Alan Skidmore oder Chris McGregor noch nie beklagt. „Ich sehe die Jazz-Szene nicht von der finanziellen Situation her“, stellt er fest, „wichtig ist für mich nur, daß es möglichst viele neue, gesunde Musik gibt. Und ich kann hinzufügen, daß viele Musiker heute ein hohes Niveau haben.“

Im Jahr 1968 konnte Gibbs auf Anregung und mit Unterstützung der BBC erstmals ein Orchester zusammenstellen. Inzwischen liegen drei Platten vor, die er mit eigener Band aufgenommen hat, zwei auf Deram und eine auf Polydor. Von den Deram-LPs heißt die erste einfach „Michael Gibbs“, die zweite, die Reminiszenzen an sein Studium auf der Tanglewood Summer School bei John Lewis enthält, erhielt den Titel „Tanglewood 63“. Das Polydor-Doppelalbum wurde im Londoner Ronnie Scott Club aufgenommen und liegt unter dem Titel „Just ahead“ vor. Schon zweimal erhielt Gibbs von der britischen Regierung finanzielle Beihilfe für seine kompositorische Arbeit. Er wiegt sich jedoch nicht in der Illusion, soviel Subventionen zu erhalten, um damit ständig ein Jazzorchester zusammenhalten zu können. „Ich glaube auch nicht“, meint er, „daß ich die Band zu einer ständigen Einrichtung werden lassen möchte. Mir genügt es, wenn ich das Orchester zweimal im Jahr aufstellen und eine Platte produzieren kann. Natürlich würde ich öfter mit der Band arbeiten, wenn sich größere Tourneen durch England oder europäische Länder organisieren ließen. So manches Mal habe ich schon bedauert, daß ich soviel Musik erarbeitet, geschrieben und einstudiert habe, die nur bei einem Konzert vorgeführt und dann ad acta gelegt wurde.“

Im Sommer 1973 hat Mike Gibbs für Polydor eine weitere Platte produziert, allerdings in New York, weil Gary Burton dabei besonders herausgestellt werden sollte und der amerikanische Vibraphonist nie die Genehmigung bekam in London Aufnahmen zu machen. Als die englische Musikergewerkschaft so immer wieder seine Pläne durchkreuzte, flog Mike kurzentschlossen nach New York, wo er endlich mit einem großen Orchester die längst vorgesehene Produktion mit Gary Burton als Solisten machen konnte. Mike und Randy Brecker, Steve Swallow und Bobby Moses waren u. a. mit dabei. Es soll die beste Musik sein, die von Mike Gibbs bisher auf Platten vorgelegt. Der Rhodesier hatte alle Musik selbst geschrieben, vieles bei den Proben aber immer wieder abgeändert. „Ich schreibe für Gary Burton meist

ganz einfache melodische Linien aus und lege noch das harmonische Gerüst fest“, erklärt Gibbs, „arbeite auch die Orchesterarrangements ganz durch, jedoch meist nur in loser Form. Während der Proben wird dann alles erst gemeinsam ausgefeilt.“ Gibbs machte aus der Not eine Tugend, als man ihm für seine Big-Band-Produktionen regelmäßig viel zu wenig Probenzeit gewährte, und erfand ein neues Rezept für diese Aufnahmen: „Da während der Proben praktisch noch geübt wurde, ergab sich zwangsläufig jenes Maß an Spontaneität, das ich besonders schätze. Meist haben wir bei der Probe ein neues Stück nur eben mal vom Blatt gespielt und das Wesentliche geschah dann erst, als die Aufnahme lief.“

Verwandtschaften, Inspirationen

Zwar war Mike Gibbs schon als Instrumentalist in Deutschland, war vom NDR im Februar und Dezember 1973 auch als musikalischer Leiter und Komponist zum Jazz-Workshop nach Hamburg geholt worden, ist hierzulande aber doch relativ unbekannt geblieben. Das liegt vor allem daran, daß seine Platten bei uns sehr schwer erhältlich sind. Das soll sich nun ändern, wenn er für die Münchner Firma ECM eine Platte mit Streichern produziert. Es liegt nahe, Gibbs mit dem in Amerika lebenden französischen Komponisten und Arrangeur Michel Legrand zu vergleichen, dessen Musik für Stan Getz oder Sarah Vaughan ähnlich auf die Solisten zugeschnitten ist wie die von Gibbs auf Burton. Erstaunlicherweise kennt Gibbs von Michel Legrand aber außer dessen Filmmusiken nur das, was er in den 50er Jahren u. a. für Miles Davis machte. Doch allein das alles hat ihm, wie er gesteht, sehr gut gefallen. Die Musik von Gibbs zeigt aber auch eine gewisse Affinität zu der von Carla Bley, und es kommt nicht von ungefähr, daß er bei seiner dritten Platte mit seiner Big Band nicht wie bisher ausschließlich seine eigene Musik spielt, sondern zwei Stücke von Carla Bley für sein Orchester neu bearbeitete: „Sing me softly of the blues“ und „Mother of the dead man“. Anerkennend sagt Gibbs: „Ich liebe Carlas Musik, diese Frau schreibt wunderbare Stücke.“ Eine gewisse Parallele findet sich auch zu der bewegenden, außerordentlich klangreichen Musik von Gil Evans, der für Gibbs eine besondere Stellung unter den Jazz-Arrangeuren einnimmt: „Er schafft ein grandiose Musik, und es war für mich ein ausgesprochenes Glück, daß ich im Jahr 1972 gerade an

den Tagen in New York war, an denen Gil nach langer Zeit einmal wieder mit eigenem Orchester öffentlich auftrat. Ich hatte ihn bisher noch nie persönlich erlebt und hörte von ihm nun einige seiner alten Stücke in leichter Veränderung, aber auch viel Neues. Seine Musik stimulierte mich ungemein, und ich war davon noch ganz erfüllt, als ich nach London zurückkehrte.“

Aber auch die Musik von Charles Mingus bewundert Mike Gibbs. Und ihn konnte er ebenfalls während eines New-York-Aufenthaltes mit einem eigenen 24-Mann-Orchester hören. Von Duke Ellington, dessen Schaffen er auch größte Hochachtung entgegenbringt, wurde Mike Gibbs nach seinen eigenen Angaben allerdings in keiner Weise in seiner Arbeit angeregt. Er sagt: „Meine Inspirationen stammen hauptsächlich von der sogenannten ernsten oder klassischen Musik. Vor allem liebe ich Charles Ives, obwohl er mich nie direkt beeinflusste. Dagegen bekam ich viele Ideen von Olivier Messiaen, besonders im Hinblick auf harmonische Strukturen. 'And on a third day' und 'Liturgy' sind z. B. Stücke, die auf Messiaens Ideen basieren. Es gibt aber auch anderes von mir, in dem sich eine Verwandtschaft zu Messiaen offenbart. Gil Evans war es, der mich von der Jazz-Seite her inspirierte, aber eigentlich nur hinsichtlich der Orchestrierung. So lernte ich von ihm, wie man sich von der konventionellen Big Band Instrumentation freimacht.“

Daß die Musik, die Mike Gibbs für Filme beigezeichnet hat, nicht unbedingt seine Handschrift erkennen läßt, wird dadurch begründet, daß er sie in erster Linie auf das Geschehen abstimmt. Seine Jazz-Kompositionen dagegen tragen alle sein ureigenstes Profil und sind aus einem Guß. Wenn man als das hervorstechendste Merkmal seiner Musik ihren lyrischen Charakter heraushebt, freut er sich über eine solche Bemerkung, was wiederum beweist, daß es ihm tatsächlich um eine derartige Wirkung geht und daß er darin eine Identität zwischen sich und seiner Musik sieht. Doch will er sich keinesfalls darin erschöpfen, nur Jazz zu schreiben oder zu spielen. Vielmehr liegt gerade in den vielfältigen Aufgaben seine Befriedigung. Und so macht er sich auch nicht viele Gedanken um die Zukunft, hat kaum Wünsche oder Erwartungen. „Für mich ist es beglückend, im Moment zu gestalten“, sagt er, „und derzeit bin ich so sehr beschäftigt, daß ich, wenn ich mich einmal wirklich erholungsbedürftig fühle, mich ganz konsequent von allem trennen und einfach ein paar Tage fortfahren muß.“ Gudrun Endress

KLEINE COMBO-GESCHICHTE DES NEUEN JAZZ

Nach dem Artikel „Die große Synthese“ haben wir im JP Nr. 11/73 begonnen, ein weiteres Kapitel aus dem neuen „Jazzbuch — Von Rag bis Rock“ von J. E. Berendt abzdrukken, das Anfang November in Deutschland (S. Fischer Bücherei) erschienen ist und auch in den USA, Japan und Brasilien in Übersetzungen vorgelegt wird. Die folgenden gekürzten Abschnitte knüpfen an eine Vorstellung der bekannten Combos des modernen Jazz von Charlie Parker bis John Coltrane an. Im ersten Teil der „Kleinen Combo-Geschichte des Neuen Jazz“ wurden „Die Siebziger Jahre — Blues, Blues-Rock, Rock“ behandelt.

ELECTRIC JAZZ

Die Integration von Jazz und Rock — lange erwartet, in den sechziger Jahren immer wieder voreilig verkündet und doch nie zufriedenstellend erreicht —, diese Integration prägt den Stil der siebziger Jahre. Sie wurde ausgelöst durch Miles Davis Platte „Bitches Brew“ 1970. Aber sie hatte doch Vorläufer — wie alles in der Musik.

Der wichtigste Vorläufer, versteht sich, war Miles eigene Musik: seine Entwicklung von Charlie Parker 1945 über das kühle Capitol-Orchester Ende der vierziger Jahre zum Hard Bop und zur Modalität Ende der fünfziger Jahre und darüber hinaus zu jenem charakteristischen Miles Davis-Jazz, der die Jazzwelt in den fünfziger Jahren von Platte zu Platte entzückte. Dieser Miles Davis-Jazz war für viele Jazzfreunde, die am Free Jazz im engeren Sinne nicht teilnahmen, die nahezu einzige Freude auf der Jazzszene der sechziger Jahre, nachdem Coltrane zum Free Jazz übergewechselt war.

Ein weiterer Vorläufer, wie gesagt, war Soft Machine — wobei man davon ausgehen muß, daß die Bedeutung dieser Gruppe Miles Davis und überhaupt der amerikanischen Szene im Grunde erst nach „Bitches Brew“ bewußt geworden ist.

Und schließlich waren Vorläufer die Gruppe Jeremy & The Satyrs und d'as Gary-Burton-Quartett, mit dem Gitarristen Larry Coryell — beide 1967. In diesen Gruppen gab es zum erstenmal Ansätze zu einer befriedigenden Integration von Jazz und Rock — einschließlich all der anderen Elemente: Blues, Gospel, Country-Musik: damals erschienen sie wie eine Verheißung der künftigen Kategorienauflösung. Aber das Publikum selbst war noch zu sehr befangen im herkömmlichen Schubladen-Denken — hier Jazz, hier Rock. Vor allem die von dem Flötisten Jeremy Steig geleitete Gruppe Jeremy & The Satyrs strauchelte von einer Krise zur nächsten und mußte bald aufgelöst werden. Jeremy Steig ist nicht nur als Musiker, sondern auch als Persönlichkeit von so hochgespannter Empfindlichkeit, daß er sich von den Krisen seiner damaligen Band noch immer nicht erholt zu haben scheint. Zwar hat er in Europa als Flötist einen hohen Ruf, aber in den USA rangiert er leider immer noch im zweiten oder dritten Glied.

Demgegenüber durchlief das Gary Burton-Quartett keine Krisen, sondern Wandlungen. An die Stelle des Gitarristen Larry Coryell trat Jerry Hahn, an die Stelle des Schlagzeugers Bobby Moses Roy Haynes. Nur die Zusammenarbeit zwischen Gary Burton und dem Bassisten Steve Swallow blieb über Jahre hinweg intakt. Gary Burton hat es nicht nur durch den Rang seiner Musik, sondern auch infolge jener Verbindung von charmanter Liebenswürdigkeit und Cleverness, die ihn kennzeichnet, fertiggebracht, den Anschluß an eine Zeit zu finden, in der er als Integrator von Jazz und Rock nicht mehr zu den Einzelgängern gehört.

Es gab vor Bitches Brew noch eine Reihe ähnlicher Gruppen, die leider heute vergessen sind und die gerade deshalb hier unter den Vorbereitern der Rock-Jazz-Integration er-

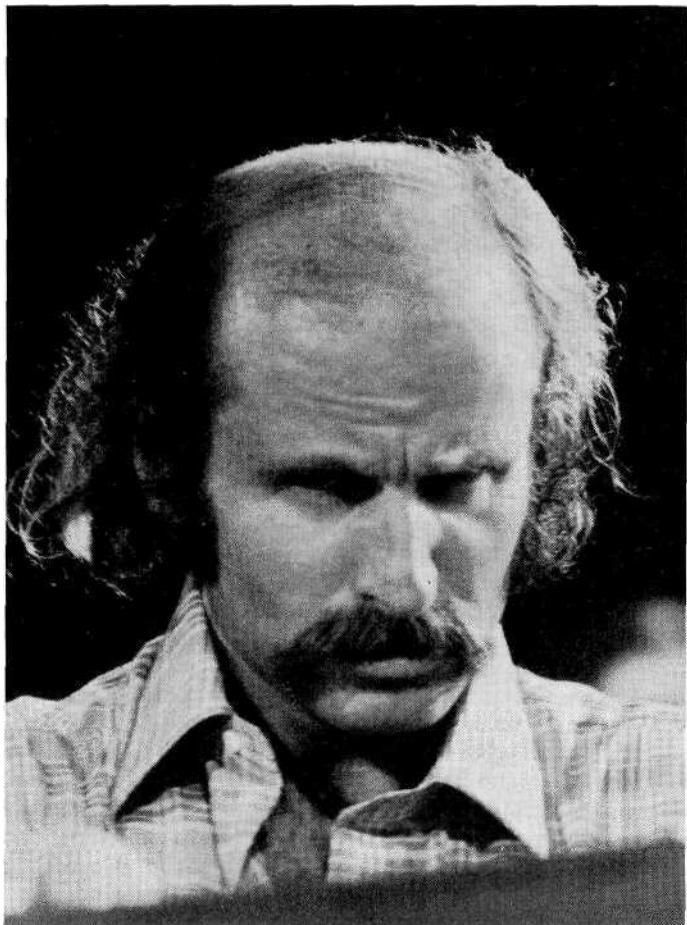
wähnt werden sollen. Damals war diese Integration ein Moment der Avantgarde. Die Existenz der Gruppen war entsprechend kurzlebig. Zu ihnen gehören die Brotherhood des Gitarristen Jerry Hahn, die Contraband des Pianisten Pete Robinson und vor allem Fourth Way des Geigers Michael White und des Pianisten Mike Nock.

Inzwischen war Bitches Brew erschienen, und interessanterweise waren es vor allem die an dieser Platte beteiligten Musiker, die sofort darangingen, eigene Produktionen zu präsentieren, die über Bitches Brew hinausführten: Wayne Shorter, Joe Zawinul, Chick Corea, Dave Holland, John McLaughlin . . . Aber auch andere Musiker, die vorher schon bei Miles Davis gespielt hatten, der Schlagzeuger Tony Williams und der Pianist Herbie Hancock — sowie solche, die unmittelbar darauf mit ihm spielen sollten —, der Pianist Keith Jarrett —, hatten Anteil an der neuen Entwicklung. Alle jedenfalls kamen von Miles — zunächst! Denn inzwischen ist der Strom dieser Entwicklung so tragend geworden, daß auch Musiker, die der Jazzkenner mit ganz anderen Stilen und stilistischen Welten verbindet, in ihn gesprungen sind — etwa der aus dem West Coast Jazz der fünfziger Jahre hervorgegangene Schlagzeuger Shelly Manne mit seinen zeitgenössischen Gruppen oder der Soul-Pianist Les McCann oder auch Hampton Hawes, der die Kansas City-Blues-Welt Charlie Parkers in so idealer Weise auf das moderne Jazzpiano übertrug. Wenn gerade ein solcher Mann, der sich im Laufe eines reichen Lebens allen modischen Tendenzen widersetzt hat, 1972 eine Platte im Sinne des „electric jazz“ produzierte, mag man ermesen, wie wichtig diese Klänge für Jazzmusiker aller Stile geworden sind.

Aber bleiben wir zunächst bei den mit Miles Davis verbundenen Musikern. Den ersten Schritt tat Wayne Shorter mit seinen beiden Plattenalben Super Nova und Odyssey of Iska. Shorter ist auf dem Tenor- und Sopransaxophon der einzige Bläser der Platte, dazu kommen Vibraphon bzw. Marimba, Gitarre, zwei Bassisten und drei Perkussionisten. Die Odyssey of Iska ist die mythenumwobene Reise eines schwarzen Entdeckers, eines nigerianischen Odysseus, der zum Symbol der menschlichen Seele wird. Shorter: „Vielleicht kannst du diese Musik auf die Reise deiner eigenen Seele beziehen.“

Die Odyssey of Iska ist ein eindrucksvolles Tonbild in Jazz, das an die Tonbilder Herbie Hancocks erinnert — wie es überhaupt, seit Hancocks Maiden Voyage, eine immer deutlichere Tendenz zu in sich geschlossenen Großkompositionen oder zusammenhängenden Suiten und Tonbildern gibt — im weiten Raum zwischen vielen Platten und Orchestern, Zappas Grand Wazoo etwa oder Santanas Karawansere, bis Zawinul, das um die gleiche Zeit wie Shorters Tonbilder erschien: „Eindrücke von Joe Zawinuls Kindheit als Schafhirt in Österreich . . . ein Ton-Poem, das an die Beerdigung seines Großvaters an einem kalten Wintertag in einem österreichischen Bergsdorf erinnert. . . Zawinuls erste Impressionen von New York, als er als Junge auf einem Schiff aus Frankreich ankam. . .“ Drei Bläser — Flöte, Trompete,

Sopransaxophon — stehen zwei Bassisten und drei Perkussionisten gegenüber, und dieses ganze Ensemble bildet das Orchester, das mit zwei elektrischen Pianos — Joe Zawinul und Herbie Hancock — konzertiert. Miles Davis war enthusiastisch: „Um diese Art von Musik schreiben zu können, mußt du innerlich frei sein. Und du mußt Joe Zawinul sein, mit zwei beigen Kindern, einer schwarzen Frau, zwei Klavieren, mußt aus Wien stammen, Krebs sein und klischeefrei.“ Nach alledem ist es verständlich, daß man Großes erwartete, als 1971 Joe Zawinul und Wayne Shorter die Gruppe Weather Report gründeten. Aber Weather Report wurde weniger als die Summe seiner Teile. Jeder der beiden Weather Re-



JOE ZAWINUL

Foto: Hans Kumpf

port-Leiter hat seine schönste Platte allein gemacht—Wayne Shorter mit *Odyssey of Iska*, Zawinul eben mit Zawinul. Weather Report stimmt physikalisch nicht. Zawinuls Ausspruch, daß „bei uns entweder überhaupt niemand oder alle zugleich Soli“ spielen, haben wir bereits erwähnt. Aber das physikalische Schwergewicht der Instrumente bringt es nun einmal mit sich, daß, wenn alle zugleich Solo spielen, der Zuhörer den Eindruck gewinnt, allein einer spiele ununterbrochen Solo —derjenige nämlich, der der Bläser der Gruppe ist: Wayne Shorter. Erst auf seinem zweiten Plattenalbum „I Sing the Body Electric“ erreicht „Weather Report“ nicht nur eine theoretische, sondern — angenähert — auch eine physikalische Integration seiner Teile.

Herbie Hancock hatte Miles Davis bereits vor *Bitches Brew* verlassen. Er schuf 1972 die Platte *Crossings* mit reichem elektronischem Instrumentarium (elektrisches Piano, Melotron, Moog Synthesizer), in das drei Blasinstrumente eingewoben werden: Benny Maupin (auf Sopransaxophon, Altflöte, Baßklarinetten, Piccolo), Eddie Henderson (Trompete) und Julian Priester (Posaune). Hancock erreicht mit elektronischen Mitteln Klänge, die an Gil Evans' großorchestrals Sounds erinnern. Er ist einer der ersten, der Elektronisches strukturschaffend verwendet. Quasar heißt eines seiner

Stücke, und dem entspricht die Musik: geheimnisvolle kosmische Ur-Explosionen, in denen die Zeit rückwärts zu laufen scheint und in denen Anfang und Endstadium eins werden.

Auch der Schlagzeuger Tony Williams hatte Miles Davis bereits in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre verlassen, um eine Pop-Karriere zu beginnen. Seine Lifetime und später die Gruppe Ego waren avancierte Jazz-orientierte Rock-Gruppen, deren Integrationsprobleme Williams — weniger wohl aus musikalischen als aus psychischen Gründen — nicht zu lösen verstand. Aber John McLaughlin sammelte in Tony Williams „Lifetime“ das Rüstzeug, das er zu seinem Mahavishnu-Orchestra brauchte.

Nicht einmal Larry Young alias Khalid Yasin konnte in der Tony Williams Lifetime das volle Potential seiner Orgelkunst entfalten. Andererseits: gerade die Tony Williams-Gruppen machen deutlich, wie komplex der musikalische und menschliche Mechanismus derartiger Gruppen ist. Es ist schon ein Glücksfall, wenn ein solcher Mechanismus große Musik produziert — ein Streichquartett hat es da leichter.

Der andere Miles Davis-Schlagzeuger Jack DeJohnette besitzt ein glücklicheres Naturell. Seine Gruppe Compost vereint fünf Musiker aus verschiedenen Welten: Jack DeJohnette kommt von Miles Davis her; der zweite Schlagzeuger Bobby Moses hat bei Gary Burton und Roland Kirk getrommelt; der Bassist Jack Gregg hat in Nashville, der Hauptstadt der amerikanischen Country-Musik, gelebt; der Perkussionist Jumma Santo hat afrikanische Rhythmen dort gelernt, wo sie herkommen, in Afrika; er lehrt Musik-Ethnologie; und der Saxophonist-Flötist Harald Vick kommt vom Blues und der Gospel-Musik.

Compost hat all diese Elemente — und dazu Klänge aus Trinidad und dem karibischen Raum — in einer unterhaltsamen, glücklichen Weise vereint; die den Zuhörer nichts von den Problemen spüren läßt, mit denen sich die anderen in diesem Zusammenhang vorgestellten Gruppen zu schlagen haben. Keine Odyssee und keine Reisen durch Zeit und Raum, keine Quasars und keine komplexbeladenen Egos!

Jack DeJohnette hat, bevor er zu Miles Davis ging, bei Charles Lloyd gespielt. Den gleichen Weg ist auch der Pianist Keith Jarrett gegangen: von Charles Lloyd über Miles Davis zu eigenen Gruppen, aber zu Gruppen, deren unelektrischer Charakter Jarrett ausdrücklich betont: „Ich spiele akustische Musik.“ Auch das ist kennzeichnend: Wer heute in der stilistischen Welt der siebziger Jahre Musik macht, spricht ausdrücklich davon, weist pointiert darauf hin, wenn diese Musik akustisch ist. Das Jarrett-Trio mit dem Bassisten Charlie Haden und dem Schlagzeuger Paul Motian dürfte eines der am besten ausbalancierten Piano-Trios der Jazzgeschichte sein. Die Gruppe macht Jazzkammermusik, deren geistige Konsequenz an die Streichquartette Bela Bartóks gemahnt — und bleibt gleichwohl geborgen im Jazz. Das Jarrett-Trio stellt den bis dato weitestentwickelten Punkt jener Gruppenform dar, die man sich gewöhnt hat, Piano-Trio zu nennen. Wie schon gesagt, es kommt darauf an, daß die Begleitmusiker eines Piano-Trios mehr liefern als nur Begleitung des Pianisten und daß ihre Parts als möglichst gleichberechtigte Partner in das Ganze integriert sind. Ausgangspunkt war das bereits erwähnte King Cole-Trio von 1939. Weitere Stationen der Entwicklung, die hier im Zusammenhang mit Keith Jarrett nur kurz rekapituliert werden können, sind das Art Tatum-Trio von 1943 (mit Slam Stewart, Baß, und Tiny Grimes, Gitarre), das Ahmad Jamal-Trio seit 1952 und dann vor allem das Bill Evans-Trio, das in verschiedenen Besetzungen seit 1959 besteht.

Wie die Pianisten Miles Davis' leitet auch John Coltranes Pianist McCoy Tyner Anfang der siebziger Jahre eine wichtige Gruppe: das McCoy Tyner-Quartett mit seinem an Trane gemahnenden hymnischen Ernst. Sahara heißt eine Platte dieses Quartetts, und auch hier wieder gibt es das

Motiv der Odyssee der Seele. McCoy Tyner zitiert den arabischen Historiker Ibn Khaldoun: „Diese Wüste ist so groß, daß es ein Leben dauert, sie von einem Ende zum anderen zu durchqueren, und selbst an ihrer schmälsten Stelle braucht man noch eine Kindheit dazu.“

Auch unter diesen Gesichtspunkten kann Jazzgeschichte geschrieben werden: Welches sind die beherrschenden Themen, die geistigen Gesichtspunkte der Songs und Kompositionen, die die Musiker aufnehmen? Beim alten Blues war es die Frau, die man besitzt und die einen verläßt und auf deren Rückkehr man wartet. Im Swing war es Happiness, im Bebop Einsamkeit. Auf der heutigen Szene ist es die Reise, die Karawane, die Odyssee der Seele durch Zeit und Raum; wie gesagt, Kosmos und Meere und Wüsten sind nur Symbole für die Unendlichkeit des eigenen Selbst.

Als Wayne Shorter Miles Davis' Bitches Brew-Gruppe verließ, um sich selbständig zu machen, holte sich Miles den Altsaxophonisten Gary Bartz als zweiten Bläser in seine Gruppe. Aber auch Bartz blieb nur kurze Zeit, um dann — zusammen mit dem Vokalistin Andy Bey — seine Ntu Troop zu gründen. Ntu ist, wie Maxine Bartz, Garys Frau, erklärt, „der gemeinsame Nenner der Bantu-Philosophie, der alle Dinge vereint: Zeit und Raum, Lebendiges und Totes, sichtbare und unsichtbare Kräfte . . . Die Ntu Troop ist also ein Botschafter der Einheit . . .“ Diese Einheit umfaßt bei Gary Bartz — 'musikalisch, politisch, philosophisch, ideologisch — den Folk Blues und die Planeten, den Vietcong und das Uhuru! (Freiheit) Afrikas. Harlem Bush Music nennt Bartz seine Platten in vielfacher Bedeutung, bezogen auf Harlem als Dschungel und auf das Weiterleben des afrikanischen Dschungels im modernen Harlem und auf die Schwarzen, die dort wie hier um ihr Überleben kämpfen. Aber auch damit ist der Reichtum der Musiker und der Musik, die sich von Miles Davis um die Wende der 60er in die 70er Jahre herleiten, noch nicht erschöpft!

Einen besonders konsequenten Weg ist Chick Corea gegangen. Nachdem er Miles Davis verließ, bildete er mit dem Bassisten Dave Holland und dem Schlagzeuger Barry Altschul das Trio Circle, in dem er seine bis dahin bei Miles und vorher bei Herbie Mann, Stan Getz und anderen gesammelten Erfahrungen einerseits im Sinne des Free Jazz abstrahierte, andererseits romantisierte. Doch war dieses Trio nur die Vorstufe zum Chick Corea Quintett, in das der brasilianische Perkussionist Airto Moreira und dessen Frau Flora Purim noch eine zusätzliche Farbe trugen: Klänge aus Bahia und Rio im weiten Raum zwischen den Rhythmen der westafrikanischen Yorubas (die das wichtigste Element in der Entwicklung der brasilianischen Musik geliefert haben) und der Liebesswürdigkeit moderner Bossa Novas. Die Platte Return To Forever dieses Chick Corea Quintetts (zu dem auch der Flötist Joe Farrell und der Bassist Stanley Clarke gehörten) ist eines der glücklichsten, leichtesten Produkte des neueren Jazz — nicht in der handfesten, derben Weise von Jack DeJohnettes Compost, sondern auf einer spirituellen Ebene: „Hier sind wir alle zusammen / Frei, zu haben und zu tun und zu sein / Was wir sehen . . . / Welches Spiel spielen wir heute?“ Corea hat leider diese Gruppe nach einer gleichermaßen triumphalen wie chaotischen Japan-Tournee verlassen; in Japan hat er mit der Fragilität und Durchsichtigkeit seiner Musik aufsohlußreicherweise seine größten Erfolge —, aber auch seine neueste Gruppe bewahrt Titel und Geist von „Return To Forever“, ein Name, der Coreas persönlicher pantheistisch-mystischer Philosophie in idealer Weise entspricht.

Das vorläufige Ende der Entwicklung ist John McLaughlins Mahavishnu Orchestra: die vollkommene Integration aller Elemente, die in der Entwicklung zur heutigen Musik eine Rolle spielen, dergestalt, daß aus den alten Elementen eine neue Einheit wird; in dieser Einheit haben die Kategorien aufgehört, kategorisch zu sein. Man weiß zwar noch — zu

**Swiftling East-Boako Petrovic's
Nonconvertible All Stars - Uvel
Botko Petrovie, vib«, marimba,
tarabrooka, dammarofon**

Simeon Shterev, fl - Michal
Urbaniak, el-viol -
Mujidid, fl, piccolo, alto-fl
Dan Mandrila, ts - Ozren
Depolo, äs, b-cl - Aladar Pege, b
Pop Asanoviö, org - Miljenko
Prohaska, el-b - Ratka

Miriam
Rox Eldridga, tp
Dexter Gordon,

Vince Benedetti, p
Oscar Klein, g
Isla Eckinaer, b
BUIie Broo

p - Danny Daniels,
Bobb Bragg, b*g—
enks., b-#loJ ~ AkSra Ta
cörtga'y «p
Haktm Ali Muhammad» harp
Dedmsn, aa, b-cl, ,vpc
Shirley Pückett, LaniWilson, vo

Recorded 1971

Bestell-Nr. 2121

mindest weiß man es als Fachmann —, woher das alles kommt, aber es ist sinnlos geworden, angesichts dieser Musik von Jazz und Rock, von Blues und indischer Musik, von europäischer Tradition oder alter und neuer Folklore zu sprechen.

John McLaughlin meditiert, und das lebt in seiner Musik: „der Tanz der Maya, ein Lotus an irischen Strömen, ein Treffen des Geistes, eine lebendige Verwandlung“. Die Kraft dieser Meditativität will laute Musik — ungeheure Lautstärke, die gerade dadurch Stille schafft, daß das Volumen so überwältigend ist. Wer in dieser Lautstärke ist, der ist wirklich allein — in einem Raum, in einer Kathedrale aus Sounds, die nichts anderes zuläßt als eben die Sounds. Daß Meditation etwas mit weltabgewandter Leisheit zu tun hat, ist für Mahavishnu McLaughlin ein frommer, romantischer Selbstbetrug. Mahavishnu — der Name, den McLaughlin von seinem indischen Guru Sri Chinmoy bekam — ist der Name eines indischen Gottes und bedeutet „Göttliches Mitgefühl, Kraft und Gerechtigkeit“. McLaughlin: „Das ist es, wofür meine Band und meine Musik steht.“ Und in anderem Zusammenhang: „Gott ist der Meister-Musiker, die Seele der Musik, der Geist der Musik. Ich versuche einfach, ihn zu erreichen, indem ich mich selbst sein Instrument sein lasse ... Ich verstehe meine Musik als eine Gabe an Gott

Drei der fünf Musiker des Mahavishnu Orchestras sind Europäer: der Engländer McLaughlin, der irische Bassist Rick Laird, der tschechische Keyboard-Mann Jan Hammer. Schlagzeuger Billy Cobham stammt aus Panama. Nur einer ist US-Amerikaner: der Geiger Jerry Goodman, gewiß der am wenigsten in die Band integrierte Mann. Diese Situation kennzeichnet die wachsende Bedeutung der europäischen

Szene. Der erweiterte Eklektizismus des Mahavishnu Orchestras ist zweifellos ein europäisches Element. Trotzdem sollten wir Europäer Europa nicht überschätzen. Als ich McLaughlin auf dem Jazz-Festival im Rahmen der Olympischen Spiele in München 1972, wo ich ihn zuerst in Europa vorstellte, daraufhin ansprach, sagte er: „Ich weiß, das alles mag wichtig sein. Aber es konnte nur in New York passieren.“ Wer frühere europäische Aufnahmen von McLaughlin mit seinen amerikanischen Platten vergleicht, spürt: die Kraft, die ungeheure, umwerfende Entschiedenheit seines Spiels hat er erst in den USA gewonnen.

Das sind die beiden Charakteristika seiner Musik: Kraft und Klarheit. Die Kraft gewann Mahavishnu John McLaughlin in der Begegnung mit Amerika. Die Klarheit gewann er durch die Meditation. Man kann diese Interpretationsweise durch seine eigenen Aussprüche belegen.

Auch in der Musik des Mahavishnu Orchestra sind die Elemente der Tradition stärker als die der Avantgarde. Man täuscht sich, wenn man diese Musik für avantgardistisch hält — in dem Sinne, in dem Ornette Coleman und Coltrane, Albert Ayler und Cecil Taylor in den sechziger Jahren avantgardistisch waren. Das Mahavishnu Orchestra — und überhaupt die in diesem Abschnitt vorgestellten Gruppen — sind avantgardistisch allenfalls insofern, als im derzeitigen Abschnitt der Jazzentwicklung das Bekenntnis zur Tradition das eigentlich Moderne ist. In dieser Hinsicht — und freilich nur in ihr, denn die musikalischen Voraussetzungen sind völlig verschieden — entspricht die Combo-Situation derjenigen, die auch für die Big Bands gilt. Das ist vielleicht der Grund, aus dem die jungen Leute heute so wenig von dem wissen, was früher in der Jazzgeschichte geschehen ist. Die Jazztradition ist — hier — ist heute und jetzt.

MAHAVISHNU ORCHESTRA mit v. l. n. r.: BILLY COBHAM, JOHN McLAUGHLIN, JAN HAMMER, RICK LAIRD und JERRY GOODMAN

oto: Ralph Quinke





DOLLAR BRAND

Foto: Jörg Becker

DOLLAR BRAND

Der südafrikanische Musiker, Lehrer und philosophisch orientierte schwarze Kosmopolit Adolf Johannes „Dollar“ Brand (Xahuri Dullah Brahim), geboren 1934 in Kapstadt, ist für aufmerksame Musikfreunde schon lange kein Unbekannter mehr. Seit er im Jahre 1962 seine südafrikanische Heimat zum ersten Mal verließ und nach Europa übersiedelte (dabei spielte die allen Menschenrechten kraß zuwiderlaufende Apartheid-Politik der südafrikanischen Regierung eine maßgebende Rolle), stieß das impulsive, alle musikalische Kategorien sprengende Talent Dollar Brands immer wieder auf große Resonanz. Es erwuchs, vor allem in der Schweiz und in Dänemark, eine sich ständig vergrößernde Gemeinde begei-

sterter Anhänger. Noch in guter Erinnerung sind seine damals häufigen Auftritte im Basler „Atlantis“ und besonders im ehemaligen Züricher Jazzcafé „Africana“. Hier wurde im Frühjahr 1963 Duke Ellington auf ihn aufmerksam, der auf Anregung der Sängerin Bea Benjamin, Brands späterer Frau, nach einem Konzert das „Africana“ besuchte und so beeindruckt war, daß er Brand die ersten außerhalb Südafrikas realisierten Schallplattenaufnahmen ermöglichte, die unter dem Titel „Duke Ellington presents The Dollar Brand Trio“, mit Johnny Gertze, Baß, und Makaya Ntshoko, Schlagzeug, von der amerikanischen Plattenfirma Reprise (R-6111) herausgebracht wurden. Schallplatten mit Dollar Brands eigen-

willigem, damals noch von Duke Ellington, Herbie Nichols und besonders Thelonious Monk beeinflussten Spiel, entstanden vorher schon in Südafrika, wo das von Brand 1961 gegründete Jazz-Sextett „Epistles“ zu den populärsten gehörte.

Die von Ellington initiierte „Reprise“-LP wurde zum eigentlichen Auslöser für das steigende Interesse an Brands weiterer musikalischer Laufbahn. Es ermöglichte ihm, vor allem in Europa, aber auch in den USA, bei zahlreichen Radio- und Fernsehaufnahmen, bei Festivals und Clubauftritten, seine musikalischen Vorstellungen immer konsequenter und konkreter zu verwirklichen. Erste wichtige Ereignisse waren die

Auftritte bei den Internationalen Jazztagen Ascona 1963 und beim Jazzfestival Antibes/Juan Le Pins im gleichen Jahr. 1964 organisierte er, zusammen mit Bea Benjamin, in Zürich selbst ein Konzert mit den Musikern Kenny Clarke, Jimmy Woode und Sahib Shihab, das vom Schweizer Radio aufgenommen wurde. Vom dänischen Rundfunk erhielt er den Auftrag, eine Orchesterkomposition zu schreiben, die unter dem Titel „Anatomy of a South African Village“ vom dänischen Radio-Orchester aufgeführt wurde und, wie die gleichnamige Trio-Version auf Schallplatten große Beachtung fand. Auch „The Dream“, ein Stück für Streichquartett, kam durch das „Royal String Quartet“ am dänischen Radio zur Uraufführung und der Film „Portrait of a Bushman“ ging über alle skandinavischen Fernsehstationen.

Zusammen mit Bea Benjamin trat Brand erfolgreich beim Newport Jazzfestival 1964 auf und blieb danach mehrere Jahre in den USA. Er wirkte in der Gruppe von Elvin Jones mit, mit dem zusammen auch Aufnahmen für eine Atlantic-LP entstanden. Weitere Schlaglichter: Diverse Konzerte, u. a. im New Yorker Lincoln Center und in der Carnegie Recital Hall. Erneutes Zusammentreffen mit seinem Förderer Duke Ellington, mit dem er Aufnahmen macht und den er während einer Ostküsten-Tournee in seinem Orchester vertritt. Zusammenarbeit mit verschiedenen Musikern im Kreis der New Yorker Avantgarde. Erhält von der Rockefeller-Stiftung als erster nicht aus dem klassischen Bereich stammender Musiker ein Stipendium für die „Juilliard School of Music“. Hier Studien, u. a. bei Hall Overton, in Komposition, Arrangement und allgemeiner europäischer Musiktheorie, wobei sein besonderes Interesse (neben Thelonious Monk) der Musik des 16. Jahrhunderts gilt. 1968 wieder vermehrte musikalische Aktivität in Europa. Erneute Aufnahmen mit dem dänischen Radio-Orchester („The Aloe and the Wildrose“) und als Solopianist diverse Recording Sessions für Radio und Platte, vor allem in Dänemark und der Schweiz. Hans Gertberg widmet ihm seinen 40. NDR-Workshop, bei dem er zusammen mit Gato Barbieri, John Tchicai, Barre Phillips und Makaya Ntshoko seine viersätzigige Suite „A South African Sketchbook“ realisiert. In Mailand entstehen sensationelle Duo-Aufnahmen mit Gato Barbieri, Tenorsaxophon, und Dollar Brand, Piano und Cello (!), die meines Wissens bisher noch nicht veröffentlicht wurden und bis heute leider völlig unbekannt blieben. 1969 Rückkehr nach Südafrika, wo er zahlreiche

Konzerte gibt. Nach Europa zurück, gründet er im April 1972 zusammen mit Don Cherry ein Quartett, mit dem er unter dem Titel „Music of Universal Silence“ u. a. bei den Berliner Jazztagen und beim „Internationalen Musikforum Kärnten 1972“ in Viktring auftrat, wo er im Sommer dieses Jahres als Solist und Leiter einer musikalischen Meditationsgruppe Aufsehen erregte.

Besonders am Herzen liegt ihm das „Marimba Music Centre“ in Swaziland/Südafrika, dessen Gründer und Leiter er selbst ist. Er sagt: Afrika und Musik sind gleichbedeutend! Das Hauptfach im Marimba-Zentrum ist deshalb die Musik, von der sich alle verwandten Künste und Wissenschaften ableiten. Das vordringliche Problem, dem sich alle Nationen, Gemeinschaften, Familien und Einzelpersonen heute gegenübersehen, ist das der angewandten Erziehung. Das übliche Erziehungssystem ist unfähig, das Interesse der jungen Leute zu wecken und am Leben zu erhalten, und das Wissen, das der Studierende sich anzueignen hat, ist veraltet und hat in der engeren und globalen Gemeinschaft fast keine Funktion. Marimba versucht, das Beste der Alten und Neuen Welt zu verschmelzen und es in ein neues, schöpferisches Werkzeug umzuwandeln, durch das jung und alt eine bessere Möglichkeit erhalten, sich in der globalen Gemeinschaft auszudrücken. Marimba ist daran, ein internationales kulturelles Austauschprogramm zu schaffen, und es wurden bereits Beziehungen mit dem Internationalen Musikforum Viktring in Österreich, Ornette Colemans Künstlerhaus in New York, dem Aquarius Festival in Australien und dem Künstlerhaus der renommierten Stiftung Alte Kirche Boswil in der Schweiz angeknüpft, wo Brand im April letzten Jahres als erster Künstler seiner Musiksparte ein aufsehenerregendes Konzert gab, von dem Ausschnitte auf Beat Burris neuem Label Cameo Records erscheinen sollen.

Brands musikalische Ausdruckswelt wurde bestimmend von den unterschiedlichen und kontrastierenden Einflüssen geprägt, wie sie in einer internationalen Hafenstadt, wie Kapstadt, Schmelztigel verschiedenster Kulturen, zur Geltung kommen. Mit außergewöhnlicher Begabung und einer eigenartig bohrenden Intensität verschmelzt er rhythmische und melodische Elemente der Stammesmusiken seiner südafrikanischen Heimat mit der Musik mohammedanischer und asiatischer Minderheiten, der in Kapstadt wichtigen Karnevalsmusik, und vor allem mit den, das musikalische Leben

besonders kennzeichnenden Einflüssen europäischer und amerikanischer Musikkultur, wie Kirchenmusik (protestantischer Choral), Klassische Musik, Jazz und Unterhaltungsmusik, zu einer einzigartigen, individuellen Musiksprache, wie sie in dieser Ausgeprägtheit und Originalität bisher unbekannt war. Dazu sei ein Phänomen am Rande vermerkt: seine Musik löste in Amerika hauptsächlich bei den Kritikern Echo aus, im Gegensatz dazu fand sie in Europa vor allem beim interessierten Publikum Anklang, über seinen Auftritt bei den letzten Berliner Jazztagen mit Don Cherry berichtete Ulrich Olshausen zum Beispiel in der FAZ und im JP nur mit einem halben Satz: . . . wohl wegen der Anwesenheit des afrikanischen Pianisten Dollar Brand, der seinerseits die einfache Ruf-Melodik seines Landes mit viel abendländischer Klaviermusik verbindet und dabei zu viel Abgegriffenes zwischen Bar und Beethoven zitiert“. Tatsächlich ist diese „einfache Ruf-Melodik“, sind die Repetition eines Motivs und die immer wiederkehrenden Ostinato-Figuren ein bestimmendes Element seiner intuitiven Improvisationen, durch das eine Atmosphäre fast rituell anmutender Spannung und meditativer Dichte entsteht. Mit dem dabei zum Ausdruck kommenden Prinzip der Wiederholung möchte Brand, jenseits von Bar und Beethoven, das grundlegende Gesetz alles Lebendigen bewußt machen, wie es sich bei Mensch und Natur in ständig sich erneuerndem Rhythmus offenbart. Brand sieht die Aufgabe des Musikers nicht darin, Musik um ihrer selbst willen zu spielen, sondern durch das Medium Musik den Zuhörern dabei zu helfen, sich selbst besser kennen zu lernen, „in die dunklen Gegenden ihrer Seele“ vorzudringen, „dorthin, wo sie normalerweise nicht hinzugehen wagen . . . Jeder Musiker ist auf seine Art ein Priester, er muß die andere Hälfte der Wahrheit, die bisher verschwiegen wurde, den Menschen aufzeigen, muß sie durch das Dickicht der modernen Zivilisation zum wahren Menschsein hinführen“, sagt er.

Neben der bereits schon erwähnten Freedom Platte „Dollar Brand — Anatomy of a South African Village“ und der 1969 im Jazzhus Montmartre in Kopenhagen aufgenommenen, erst kürzlich veröffentlichten Japo Platte „African Piano“, erschien jetzt „African Sketchbook“ auf Enja Records (2026), eine durchgehend improvisierte, 46 Minuten lange Suite, die von Jürg Solothurnmann produziert wurde und die zum Eindringlichsten zählt, was von Dollar Brand bisher auf Platte zu hören ist. Johannes Anders

Kammermusikalischer Jazz und Exoten-Trip

1400 Jugendliche jubelten im Mainzer Schloß den Jazzern zu und feierten eine Musik, die mit Niveau nicht auf Hitparaden zielt, aber in jüngster Zeit an Popularität gewonnen hat. Neue Stücke, neue Ideen und Arrangements, Klangkombinationen und Strukturen zu erarbeiten, ist das Ziel des Baden-Bader Jazz Meetings. „New-Jazz-Meeting“ war in diesem Jahr zum erstenmal das Motto. Die Konzerte sollten belegen, daß der Free-Jazz überwunden, der neue Jazz sich nicht mehr be-

freit, sondern frei über die vergangenen und gegenwärtigen musikalischen Strukturen verfügt. Der neue Jazz ist Weltmusik. Auch das bewies das diesjährige viertägige Meeting. Freier Jazz stand neben der Folklore, dem kammermusikalischen Musizieren, den Rockelementen, die sich der Jazz aus jener Musik zurückholt, die er einst befruchtet und möglich gemacht hat. Es hat sich indes gezeigt, daß es gegenwärtig schwieriger als noch vor drei Jahren ist, neue Strukturen zu finden.

Musikalisch gesehen war Chris McGregor der große Pechvogel des diesjährigen „Baden-Baden New Jazz Meeting 73“. Einundzwanzig Musiker aus zwölf Ländern und drei Kontinenten unter einem Hut zu bringen, schien auch für den südafrikanischen Pianisten ein äußerst schwieriges Unterfangen zu werden. Einundzwanzig Individuen, Musiker ganz eigener Prägung versuchten, ihre Ideen zu realisieren; zugleich aber die anderen Musiker zu respektieren und ihnen freies Spiel zu gewähren.

Das kostete Chris McGregor zahlreiche Proben, zumal sein Stück im Aufbau kompliziert und die Musiker nicht immer voll konzentriert waren. Daß dann schließlich auch noch vor dem Abschlußkonzert im Kurfürstlichen Schloß zu Mainz Ablaufpläne und Noten im verschlossenen Bus unerreichbar waren, weil der Fahrer an unbekanntem Platz seinen Magen beruhigte, dürfte wohl kaum dem Unwillen des Nikolaus zuzuschreiben sein, dem der südafrikanische Pianist sein Big-Band-Stück „St. Nicolas“ gewidmet hat. Das Thema, an Dollar Brands „African Piano“ erinnernd, ging ein wie ein Ohrwurm. Als dann schließlich am Abend die Musiker ganz der Kontrolle des abseits am Piano sitzenden Chris entglitten und sich immer mehr in spontane, freie Improvisationen steigerten, artete das kollektive Spiel in ein Happening aus. Nichts lief mehr, wie Chris McGregor es geplant hatte.

Die Stopchorusse verloren sich, die englische Sängerin Norma Winstone war mit ihren instrumental eingesetzten Vokalisieren allgegenwärtig. Peter Trunk riß mit rockendem Baß die Musiker zu immer neuen Expressionen hin, und schließlich marschierte auch Chris mit seinem Piano vornweg. Das Publikum ging in der Musik auf.



NORMA WINSTONE, DIETER SCHERF und BOBBY JONES



MONGEZI FEZA und CHARLIE MARIANO

Fotos: Klaus Mümpfer

Die Reichhaltigkeit des Angebots und die Vielfältigkeit der musikalischen Möglichkeiten sind zugleich das Problem, mit dem sich die Musiker auseinandersetzen haben. Wo sich im Free Jazz noch die Musiker nach kurzer Absprache auf der Bühne in freier Improvisation zusammenfanden, gibt es heute wieder Strukturen, die geübt werden müssen. Das Arrangement gewinnt an Bedeutung. Das Chaos wird organisiert. Die Destruktion wird konstruktiv, die Erregung gesteigert.

Die Weltoffenheit und musikalische Vielfältigkeit macht es nicht nur den Musikern, sondern auch dem Publikum schwer, Entscheidungen zu treffen. So blieb es auch beim Mainzer Konzert nicht verwunderlich, daß einesteils die kammermusikalische Form der akustischen Duos und Soli, andererseits auch die exotische Folklore mit ihren vielschichtigen Rhythmen die Zuhörer begeisterte. Und noch ein Drittes war bemerkenswert: Nicht die Exaktheit des Zusammenspiels und die Perfektion der Instrumentenbeherrschung war ausschlaggebend. Es waren die Spielfreude, die Spontaneität und der Spielwitz, die das Publikum von den Stühlen rissen. Nur so läßt sich der Erfolg von Chris McGregor erklären, will man dem Publikum nicht Dummheit unterstellen.

21 Musiker waren in Baden-Baden. Mehr als zwanzig Stücke wurden vom Südwestfunk im Studio nach kurzen Proben aufgezeichnet. Doch gerade dieser Leistungs- und Erfolgsdruck war es, der die Musiker teilweise frustrierte. Die Probezeit war zu kurz und dennoch mußte am dritten Tag gelöst werden, weil nicht alle angemeldeten Stücke realisiert werden konnten. Wer in der glücklichen Lage war, sein Stück einzuüben und aufzuzeichnen, wer also auf den Geschmack gekommen war, mußte gerade dann aufhören, wenn er mit den ersten Erfahrungen glaubte seine neuen Ideen verwirklichen zu können. In zwei Aufnahmestudios hätten Joachim Ernst Berendt und Achim Hebgen mehr Ideen und ausgereifere Stücke konservieren können.

Die zur Tradition gewordenen Big-Band-Stücke zu Beginn des Baden-Badener Meetings litten darunter, daß sich die Musiker noch zu wenig kannten, sich kaum beschnuppert hatten. Da mußten Bobby Jones mit „Together in Space“ und Jasper van t'Hoff mit „Oil“ scheitern. Die Musiker sollten sich erst zusammenraufen.

Mit Okai Temiz (Türkei), Edvard Vesala (Finnland) und John Marshall (England) waren drei Schlagzeuger und Percussionisten gekommen. An drei Bässen pflanzten und strichen Peter Trunk (Deutschland), Palle Danielson (Schweden) u. J. F. Jenny-Clark (Frankreich). Die vier Pianos und Keyboards waren mit Chris McGregor (Südafrika), Jasper van t'Hof (Holland), Wolfgang Dauner (Deutschland) und Dave McRae (England) besetzt. Bobby Jones (USA), Charlie Mariano (USA), Perry Robinson (USA) und Dieter Scherf (Deutschland) spielten Saxophon, Flöte und Klarinette. Neben dem Deutschen Uli Beckerhoff blies der kleine farbige Südafrikaner Mongezi Feza Trompete. Mit von der Partie waren außerdem der deutsche Posaunist Albert Mangelsdorff, die englische Vocalistin Norma Winstone und der polnische Geiger Zbigniew Seifert sowie die beiden Gitarristen Toto Blanke (Deutschland) und Philip Catherine (Belgien).

Bemerkenswert neben dem rhythmisch und melodisch faszinierenden Big-Band-Stück mit freien Kollektiven und Soli waren vor allem die kleinen Besetzungen. Ein Duo der akustischen Gitarren von Toto Blanke und Philip Catherine, ein weiteres Duo zwischen der Posaune Albert Mangelsdorffs und der Stimme Norma Winstones belegten ebenso wie die Quartett- und Quintett-Formationen die expressive Kraft des New Jazz. Das Kollektiv funktioniert wie in der Gesellschaft auch in der Musik besser im Kleinen als in der großen Form.

Begonnen hat das Abschlußkonzert in Mainz mit dem in Baden-Baden verunglückten Stück des Pianisten Jasper van t'Hof. „Oil“ war mit seinen Drehorgelanklängen holländisch durch und durch. Ganz anders Albert Mangelsdorffs spontane Improvisationen mit dem Trompeter Uli Beckerhoff, dem Saxophonisten Dieter Scherf, dem Amerikaner Charlie Mariano, dem Pianisten Wolfgang Dauner, dem schwedischen Bassisten Palle Danielson und dem finnischen Schlagzeuger Edvard Vesala. Mit deutlicher Verehrung für John McLaughlin präsentierte der belgische Gitarrist Philip Catherine seine „Angel Wings“. Durchgehender rockender Rhythmus unterlegte die Soli der Pianos und der Gitarre.

Das Meeting sei nicht zuletzt ein Treffen der Elektroniker, betonte der künstlerische Betreuer Joachim Ernst Berendt. Zehn der 21 Musiker spielten auch auf elektronischen Instrumenten. „Duotronic“ nannten folglich die beiden Chefelektriker Wolfgang Dauner und Jasper van t'Hof ihr Duett. Doch die Elektronik ist tückisch und nicht immer zuverlässig. Das erfuhr auch Jasper, so daß zunächst Dauner mit „Monotronic“ brillierte. Mit rockendem Rhythmus und Ohrwurm-Thema riß die Big-Band unter der Leitung des deutschen Bassisten Peter Trunk die anderthalb tausend Zuhörer vor der Pause von den Sitzen.

Zwei der schönsten Stücke, die beim Baden-Baden New Jazz Meeting entstanden, eröffneten den zweiten Teil des Mainzer Abschlußkonzerts. Norma Winstones „Human Being“ präsentierte ein Oktett mit Norma, Albert Mangelsdorff, Jasper van t'Hof, Dave McRae, Palle Danielson, Edvard Vesala und John Marshall. Die feine, leise Kunst des freien Jazz vermittelten Normas Vokalisieren und Alberts mehrstimmige Posaunen-Intonationen in einem ganz unnormalen Duett mit dem Titel „Normal“.

Wie sich die Qualität der Musiker unter dem Verzicht auf die Elektronik beweisen kann, zeigten Toto Blanke und Philip Catherine in zwei Duostücken auf Konzertgitarren. Begeistert wie das Publikum diese nach Form und Inhalt klassische Musik feierte, so bejubelten die 1400 die exotischen Rhythmen des türkischen Percussionisten Okai Temiz. Das Spiel der „Exoten“ mit Charlie Mariano (der indische Musik studiert und verehrt), den beiden Südafrikanern Chris McGregor und Mongezi Feza sowie dem Türken Okai Temiz und dem Schweden Palle Danielson führte die Zuschauer auf den Exotentrip. Die Fans erklatschten sich Zugabe um Zugabe. Als Chris McGregor schließlich seinen St. Nikolaus mit der Big-Band anmarschieren ließ, war das Publikum nicht mehr zu stoppen. Das Happening war perfekt, das konstruktive Chaos wieder da.

Klaus Mumpfer

Donaueschinger Musiktage 1973

Wiederum rief für Mitte Oktober Donaueschingen — und das, was in der Neuen Musik „in“ ist oder „in“ sein will, strömte nach alter Tradition in die Donaustadt, um sich musikalische Novitäten und solche, die keine mehr sind, präsentieren zu lassen. Auch heuer wurde dem Jazz mit einem eigenen Konzert Tribut gezollt.

Zunächst aber zu den anderen Aufführungen. Die große Schau lieferte Mauricio Kagel mit seinem „Zwei-Mann-Orchester“. Kagel erdachte sich in seiner routinierten Originalität eine aus über 250 Konstruktionselementen bestehende Musik-Maschinerie, welche von Wilhelm Brück und Theodor Ross wahrlich artistisch bedient wurde. Die Instrumente waren Harfen, Gitarren, Röhrenglocken, Grammophon, Harmonium, Akkordeon, Hörner, Pauken, Gongs, Orgelpfeifen, Scharniere, Spinnrad und zahllose andere obskure, oft mittels Fernbedienung in Betrieb gesetzte Klangerzeuger. Das „Zwei-Mann-Orchester“ wurde getragen von den optischen Gags; die damit verbundene Musik, bei der man mitunter Affinitäten zum Jazz assoziieren konnte, war von zweitrangiger Bedeutung.

Im „Laboratorium 1973“, ausgeführt vom Ensemble Musique Vivante Paris, in dem u. a. Michel Portal, Jean-Francois Jenny-Clarke, der überaus virtuose Oboist Heinz Holliger und der nicht minder subtil-virtuos agierende Perkussionist Jean-Pierre Drouet mitwirkten, wollte Vinko Globokar „verschiedene Aspekte der Beziehung zwischen Körper und Instrument“ sowie die „psychologischen Beziehungen zwischen zwei Interpreten“ untersuchen. Alles wichtige und aufschlußreiche Dinge, welche der inzwischen die Chancen von freier Gruppenimprovisation sehr skeptisch beurteilende Globokar ziemlich penibel in detaillierten Ausführungsbestimmungen festhielt, so daß — zum Leidwesen Michel Portals — Spontaneität nicht gefordert und gefördert sowie die ungetrübte Spielfreude behindert wurden.

Von Paul-Heinz Dittrich wurde „Areae Sonantes“ für instrumentale und vokale Gruppen zu Gehör gebracht. Im Programmheft betonte der Komponist, daß er sich in letzter Zeit verstärkt mit dem avancierten Jazz beschäftigt und mit einigen der besten Jazzmusiker der DDR zusammengearbeitet habe. Jazz-Einflüsse waren jedoch bei dem der Ästhetik der punktuellen Musik verhafteten Werk nicht auszumachen. Dagegen gab es in „Blackout“ für kleines Orchester des etablierten Enfant terrible der deutschen Neuen Musik, Hans-Joachim Hespos, Parallelen zu Free Jazz-Intonationen, die allerdings vom Komponisten nicht als solche intendiert wurden. Der nicht zuletzt durch die Formation „Between“ bekannt gewordene Peter-Michael Hamel produzierte in „Dharana“ einen orientalisierten Kitsch, der im Jazz bei den neuen Streicher-Kompositionen von Alice Coltrane ein Gegenstück hat.

Pierre Boulez war der einzige unter den 1973 in Donaueschingen vorgestellten Komponisten, dessen Werk (und Wirken) weder direkt noch indirekt eine Relation zum Jazz aufwies: ...Explosante — Fixe...“ für Oktett und Live-Elektronik war gekennzeichnet von konstruktivistisch-blutleerem Ästhetizismus.

Das Jazz-Konzert brachte, um wieder einmal der Sucht nach Superlativen genüge zu tun, die Weltpremiere von „Flute Summit“. Vertreter diverser (um nicht zu sagen: divergierender) Stilistiken wurden bei diesem Treff in Donaueschingen zusammengeführt: James Moody, Sahib Shihab, Jeremy Steig, Chris Hinze. An Hubert Laws und Simeon Shterev war zwar gedacht

worden, technische Schwierigkeiten verhinderten jedoch ihre Teilnahme.

Dem Konzert ging eine Woche mit langen und für die Flötisten recht nervenaufreibenden Proben voraus. Wie zu vernehmen war, drohte zeitweise das „Flute Summit“-Unternehmen zu scheitern. Die angespannte Atmosphäre mag dazu beigetragen haben, daß der Konzert-Abend mit einem ziemlich holprig ablaufenden Blues startete, der nicht gerade als gutes Omen für das Gelingen des Gipfeltreffens angesehen werden konnte. Beim sechsten Programmpunkt begann sich schließlich doch eine aufsteigende Tendenz an spannungsreicher und kreativer musikalischer Interaktion abzuzeichnen. Den Höhepunkt bildete „Come with me“. Hier praktizierten Jeremy Steig und Chris Hinze gelegentlich eines weitgespannten Duos mit Raffinement in hohem Intensitätsgrad die Techniken des simultanen Hineinsingens und Blasens wie auch die Emanzipation von Klappengeräuschen, Luft-Ton-Gemischen, Geräuschhaftem und Flageolettönen. Selbst führenden Flötisten der Neuen Musik drückten über dieses Flöten-Duett ihren Respekt aus (nicht ohne auf die brillante konventionelle Technik von James Moody zu verweisen). Im Vergleich zu in der Zeitgenössischen Musik angewendeten Techniken vermißte man mehr Differenzierung in den Klangvaleurs und der Dynamik. Des weiteren könnte *m* Bereich des Jazz die Flöte nuancierter und konsequenter elektrifiziert wenden, als ©s von Chris Hinze demonstriert wurde; 'in Deutschland haben bereits Beate Gabriele Sohmitt in der Avantgarde-Musik und Florian Schneider-Esleben in der Pop-Musik

CHRIS HINZE

Foto: Hans Kumpf





SAHIB SHIHAB und JAMES MOODY

Foto: Hans Kumpf

neue Möglichkeiten aufgezeigt. Daß die Flötisten nicht weitere rein akustische Klangmöglichkeiten ausnützen konnten, dürfte an der zu laut und relativ unpräzise spielenden Rhythmusgruppe gelegen haben, die wiederum durch die unbefriedigende Monitorbeschallung auf der Bühne 'gehandikapt' war. Die Begleitformation setzte sich zusammen aus dem vielfach überbewerteten Pianisten Joachim Kühn, dem Bassisten John Lee, dem Schlagzeuger Aldo Romano und dem farblos wirkenden Ivanir, „Mandrake“ do Nascimento. Ob das „Flute Summit“ auf dem Avantgarde-Festival in Donaueschingen am rechten Platz war, muß angezweifelt werden — abgesehen von der Frage, ob es immer gut ausgeht, wenn Solisten so unterschiedlicher stilistischer Provenienz zu einem in sich stimmenden Ensemble integriert werden sollen.

Der Jazz der siebziger Jahre birgt doch auch für das spezifische Publikum Donaueschingens mehr relevante Phänomene, als es manche wahrhaben wollen. Nach Donaueschingen hätten m. E. eher Leute der FMP (Free Music Production), des ICP (Instant Composers Pool) oder AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) geholt werden sollen. Oder, wenn schon unbedingt ein Workshop aufgezogen werden sollte, wäre vielleicht ein „Synthesizer Summit“ attraktiver gewesen.

Für die Donaueschinger Musiktage 1974 erhielt übrigens der englische Jazz-Bassist und Komponist Barry Guy einen Kompositionsauftrag für ein Werk mit solistischem Kontrabaß und Orchestergruppen. Hans Kumpf

Alternative: Total Music Meeting

Eigentlich war ich froh, nach den Konzerten in der Philharmonie schnell zum Alternative Total Music Meeting ins „Quartier Latin“ zu kommen, nur ein paar Fußminuten entfernt. „Alternativ“ stimmt deswegen nicht ganz, weil man sich nicht zu entscheiden brauchte für das eine oder das andere, das „Quartier“ konnte man hinterher bequem mitnehmen.

Die Veranstaltungen der FMP werden erfreulicherweise zunehmend professioneller und perfekter. Zum Beispiel war das Soundsystem (Yamaha) hervorragend klar ausgesteuert, an jeder Stelle des Raumes war alles noch prägnant zu hören.

Nacht für Nacht spielten dort natürlich eine Menge Leute. Frank Wright mit seinem Quartett einmal geschlagene zwei Stunden an einem Strich, was für Musiker und Zuhörer gleichermaßen eine physische Tortur war. Beim Christmann-Schönenberg-Duo frappt, wie die beiden nur mit Posaune und Schlagzeug immer noch neue Variationen hervorbringen, eigentlich sind es ja nicht nur Variationen, sondern neue Schöpfungen, die nie langweilen, sooft man sie auch hört. Hans Reichel hat zwei Tonabnehmer in seine Gitarre gebaut, mit einem dritten fummelt er an den Saiten herum und herunter, da kommen ganz erstaunliche Soundfetzen und -Schichtungen zu Ohr.

Albert Mangelsdorff (45) ist jung und vital genug geblieben, unter Nachwuchsmusikern aktiv und wegweisend zu wirken. An einem Tag hatte er sogar viermal zu spielen — zweimal in der Philharmonie mit Karl Bergers Music Universe und dazwischen und hinterher mit seinem Quintett im „Quartier“.

Das Globe Unity Orchester war mal wieder zusammengetrommelt worden, weil die meisten Mitglieder ohnehin schon in Berlin weilten: Manfred Schoof, Herbert Joos, Gerd Dudek, Rüdiger Carl, Evan Parker, Michel Pilz, Peter Brötzmann, Günter Christmann, Albert Mangelsdorff, Paul Rutherford, Peter Kowald, Alexander von Schlippenbach, Buschi Niebergall, Paul Lovens. Indes, wenn das Globe Unity Orchester so zerstreut ist, wie es das lange Zeit gewesen ist, wozu es hier wieder zurückfiel, dann habe ich da doch die gleichen Bedenken anzumelden, wie ich sie etwa auch einem Symphonieorchester gegenüber habe. Durch die Potenzierung eines Instru-

mentes, also mehrere Saxophone beispielsweise (entsprechend mehrfach besetzte Geigen im Symphonieorchester), entsteht nicht zwangsläufig bessere Musik. Das Globe Unity Orchester geht an seinem programmatischen Namen vorbei, wenn in den Tutti alle nur übereinander tröten und dann ein Solo auf das andere ohne näheren Bezug zu einander folgt. Dabei hat es sich durchaus schon besser produziert, wie beispielsweise in Wuppertal im Frühjahr (wo ja auch die letzte Platte live entstand). Da wurden einzelne Instrumentengruppen verschmolzen, wieder getrennt und in diffizile Interaktionen gesetzt. Hier in Berlin ging's mir, wie gesagt, etwas viel drunter und drüber. Wenn man diese verschiedenen Musizierpraktiken mal aufs normale Leben umsetzt, folgert daraus, daß eine Revolution, die planlos anläuft, nach kurzer Zeit scheitern muß — daß man dagegen mit nur etwas Denken und Planen gewißlich weiterkommt.

Mittlerweile ist das Alternativ Total Music Meeting der Musiker-Cooperative „Free Music Production“ ein fester Bestandteil der Berliner Szene geworden. Eine Berliner Bildjournalistin gab verlegen zu, daß „man“ da ja eigentlich auch mal hinsolle. Es aber doch lieber bleiben ließ. In den Berliner Blättern erschienen zwar nicht zahlenmäßig viele Berichte, aber die wenigen waren ausnehmend positiv. Eine peinliche Situation beobachtete ich, als ein westdeutscher Kritiker etwa 20 Minuten am Eingang stand und auf sein vermeintlich obligatorisches Recht des freien Eintritts harrete. Als ob sechs Mark Obolus nicht aufzubringen wären. Eine Dauerkarte für alle fünf Abende kostete nur ganze 20 Mark.

In der Philharmonie hingegen kostete manche Karte für ein einziges Konzert schon bis zu 16 Mark oder so. Und das bei rund 21 000 verkauften Karten. Ganz schöne Kaliber. Eine offengelegte Gewinn-Verlust-Rechnung könnte da interessante Aufschlüsse zulassen. Jedoch ist nicht daran zu denken, daß sich einer in die Karten gucken läßt.

Anders bei der FMP, die gewünschte Informationen ohne Zieren hergibt. Der Zuschuß vom Senat für die Durchführung des Alternativ-Meetings betrug 5000 Mark. Obwohl das „Quartier“ mit einem Fassungsvermögen von ca. 800 Personen an vier Tagen völlig ausverkauft war (Freitag und Samstag mußte sogar wegen Überfüllung geschlossen werden) und nur der Sonntag verhältnismäßig schwächer besucht war, blieb in der FMP-Kasse ein Loch von 1 796 DM, das zum Glück mit der vom Quartett um Peter Brötzmann zur Verfügung gestellten Gage aus der Philharmonie gefüllt werden konnte. Werner Panke

KENNEN SIE DIE?

AK Musick gestaltet am 26. März 1974 innerhalb der „Modelle“ benannten Reihe für szenische Musik im Stuttgarter Theater der Altstadt ein Programm mit der Thematik „Musicktheater — Plagiate und Kreatives“. Exemplare der selbstproduzierten AK Musick-Platte können noch bezogen werden durch Voreinzahlung von 20DM auf das Konto 12328/6 der Kreissparkasse Schwäbisch Hall an Hans Kampf

Artibus nennt sich ein Quintett aus München, dessen Pianist Arno Joe Wähler die Konzeption folgendermaßen beschreibt: „Einerseits extremer swing, andererseits Rock, Latin und Afrorhythmen bilden die Basis für eine stark erweiterte Harmonik, der thematisch und improvisatorisch eine vom Free Jazz beeinflusste Melodik überlagert ist. Die Gruppe, die bisher vorwiegend im Münchner Raum spielte, setzt sich zusammen aus Erich Lutz, Tenor- und Altsaxophon, Rudi Mayerhofer, Flöte, Alt- und Sopransaxophon, Arno Joe Wähler, Klavier, Peter Moosbauer, Baß, und Tom Thurmaier,

Schlagzeug. Zu buchen ist Artibus über Arno Joe Wähler, 8 München 19, Waskestr. 15, Tel. 132353.

Bop Cats, moderne Hamburger Jazzgruppe, stellt sich im Januar zweimal im 1. Deutschen Fernsehprogramm im Nord-sobau-Magazin vor. Im Februar ist die Formation im Hörfunk NDR/WDR I „Abend für junge Hörer“ zu hören. Das Thema ist jeweils „Jazz im Musikunterricht“.

Mr. Felix Brass Band, Dixie Band aus Mönchengladbach, die seit 1962 besteht und 1972 als erste deutsche Band beim Newport Jazz Festival in New York spielte, absolvierte im vergangenen September eine erfolgreiche Japan-Tournee. Die Band setzt sich heute folgendermaßen zusammen: Klaus Schopen, Kornett, Manfred Schmelzer, Posaune, Jochen Hövelmeier, Klarinette, Lothar Fliescher, Bass, Christoph „Cinny“ Hagmann, Schlagzeug, und Jürgen Aschoff, Banjo, Gesang. Seit kurzem wird die Dixie Band vom Concert Büro Rolf Schubert,

5 Köln 41, Herderstr. 16, Tel. 418526, vertreten.

Trane Flight nennt sich ein Berliner Quintett, das vorwiegend modernen Jazz spielt und sich Anfang 1973 formierte. Es besteht aus Wolfgang Riharz, Klavier, Elektro-Piano, Klaus Sonnenberg, Saxophone, Peter Schmitt, Trompete, Flügelhorn, Gerd Mayer, Bass, und Walter Leßig, Schlagzeug. Das Quintett ist zu buchen über Gerd Mayer, 1000 Berlin 61, Honnstr. 15, Tel. 251 6529.

Joe Wahler Trio heißt eine Gruppe, die sich anlässlich der Deutschlandtournee von Benny Waters Mitte 1973 formierte. Das Piano-Trio, das gleichzeitig die Rhythmusgruppe der Joe Viera Big Band bildet und dessen stilistisches Spektrum von Ragtime über Dixie, Swing, Befeop, Modern Swing bis zum Free Jazz reicht, war bis jetzt hauptsächlich in Münchner Clubs zu hören. Anfang Januar und über Ostern geht das Trio auf Tournee. Die Kontaktadresse ist Arno Joe Wähler, 8000 München 19, Waskestr. 15, Tel. 13 23 53.

JAZZ PODIUM

E 1315 EX

Nr. 2/XXIII Februar 1974 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

Februar 1974
Nr. 02/1974



JAZZ NEWS

Oldtime Bonds auf Tournee

Eine der besten und gefragtesten Gruppen, die sich in den letzten Jahren in New Orleans bildeten, das New Orleans Ragtime Orchestra, wird von April bis Juni auf Europatournee gehen. In Deutschland wird es vom 9.—24. Mai auftreten. Das NORO, das von dem schwedischen Pianisten Lars Edegran 1967 gegründet wurde und von dem amerikanischen Kritiker und Jazzgelehrten Bill Russell geleitet wird, hat überall wo es auftrat, begeisterten Beifall und lobende Kritiken geerntet. Das NORO spielt Originalkompositionen der Ragtimebands der Jahrhundertwende. Die Organisation der Tournee liegt in Händen des Jazz Bazaar, 5466 Neustadt, Postfach 1126, Tel. 02683/3886, in Zusammenarbeit mit Mike Casimir.

The Hot Temperance Seven plus One aus London, die als die Band mit dem verrücktesten Jazz und einer Crazy Variety Show gilt, wurde im Jahre 1956 von Studenten des Royal College of Art in London gegründet. Seit dieser Zeit reiste die Band von Konzert zu Konzert durch Holland, Italien, Spanien, Australien, Indien, Schweden und wird sich im Februar auch in Deutschland vorstellen. Die Musik der Hot Temperance Seven plus One ist Dixieland und Swing der Roaring Twenties, sie wird gekoppelt mit Comedy-Einlagen und allen möglichen Gags. Hier die Termine: 1. 2. Hamburg, Winterhuder Fährhaus, Karneval in New Orleans; 3. 2.—4. 2. Düsseldorf, Badewanne; 4. 2. Essen, Hotel Arosa, Matinee; 5. 2. Köln, Town-Hill; 6. 2. Hannover, Jazzclub; 8. 2., Bielefeld-Sennestadt, Haus der Jugend. Im Februar stellt sich auch wieder einmal eine der interessantesten englischen Oldtime Bands in Deutschland vor: Terry Lightfoot and his Jazzmen. Der Klarinetist und Saxophonist Lightfoot leitet seit 11 Jahren mit großem Erfolg diese Band, die bereits in den USA, Australien, Neu-Seeland und in verschiedenen europäischen Ländern auftrat. Die Lightfoot Jazzmen bestehen aus: Lightfoot, Klarinette, Altsaxophon, Arrangements, Gesang, Ian Hunter-Randall, Trompete, Micky Cooke, Posaune, Raddy Lightfoot, Banjo, Gesang, GUS Richard, Bass und Ian Castle, Schlagzeug. Die



MILT BUCKNER ist derzeit mit Jo Jones auf Tournee durch Frankreich, Deutschland und die Schweiz

Termine sind folgende: '19. 2. Köln, Town-Hill; 21. 2. Lübeck, Riverboat; 22. 2. Hannover, Jazzclub; 23. 2. Dortmund, Dornicil; 24. 2. Essen, Hotel Arosa; 25.—26. 2. Düsseldorf, Dr. Jazz; 27. 2. Mönchengladbach, Army Camp; 28. 2. Reutlingen, In der Mitte; 1.—2. 3. Stuttgart, Dixieland Hall; 3. 3. Köln, Town-Hill. Beide Gastspielreisen werden von Jazz & Hot Music Productions, Dieter Nentwig, 6050 Offenbach, Austraße 43, durchgeführt.

The Legends of Jazz nennt sich eine All-Star-Gruppe aus New Orleans Musikern, die der 32jährige englische Schlagzeuger Barry Martyn zusammengestellt hat und die Mitte März auf Deutschlandtournee geht. Zu den Legends gehören: Louis Nelson (71), Posaune, Andrew Blakeney (75), Trompete, Joe Darenbourg (67), Klarinette, Alton Purnell (62), Klavier, Ed Garland (88), Bass. Jazz & Hot Music Productions, Dieter Nentwig, 6050 Offenbach, Austr. 43, Tel. 81 4647, führt die Gastspielreise durch, die die Legends vom 14.—20. März durch Deutschland führt.

loiz Festivals 74

Das 9. Internationale Dinslakener Jazz Festival wird am 7. September 1974 stattfinden. Bisher wurden Earl Hines, Barney Kessel, Rita Reys und Dexter Gordon eingeladen.

Die 1. Prager Jazztage werden vom 20.—21. Februar stattfinden. Unabhängig davon gibt es in diesem Jahr auch wieder das Prager Jazz Festival im Herbst, zu dem bereits Sarah Vaughan und Duke Ellington eingeladen wurden.

Das 3. Internationale Jazz Festival Moers wird vom 1.—3. Juni im Schloßhof stattfinden. Bisher wurden verpflichtet: das Jan Garbarek-Bobo Stenson Quartett, das Steve Lacy Quintett, das Burton Greene Quintett, das Albert Mangelsdorff Quintett, das Manfred Schoof New Jazz Trio, das Frank Wright Quartett, das Globe Unity Orchestra, Formation, das Brötzmänn-Bennink Trio, Anthony Braxton, Willem Breuker und Cecil Taylor. Außerdem soll ein Bass-Workshop mit Peter Kowald, Alfred Haurand, Henry Miller und anderen durchgeführt werden.

Akkord & Rhythmus heißt ein neuer Fernsehkurs, in dem der englische Folkblues-Gitarrist John Pearse in 13 Folgen seine Gitarrenschule vorstellt. Die Serie, die vom NDR nach Vorbild eines ähnlichen Kurses der BBC produziert wurde, ist seit Anfang Januar in den 3. Programmen von NDR/BR/SFB sowie über Südwest 3 zu sehen. Als Ergänzung zu diesem Lehrgang bietet die Verlagsgesellschaft Schulfernsehen in Köln eine Lehrplatte nebst Begleitheft an. John Pearse wird sich in diesem Jahr wieder mehrmals in Deutschland vorstellen.

Carla Bley hat eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „The Indonesian Collection“ im Februar auf der Plattenmarke Watt Records, die sie zusammen mit Mike Manlier gegründet hat, erscheinen soll. Das Album ist das erste einer ganzen Serie, die nach und nach vollständig werden wird und für die Paul Haines die Texte schrieb. Carla spielt Keyboards, ihre Partner sind Julie Tippett, Gesang, Dave Holland, Bass, Cello, Paul Motian, Schlagzeug, Toni Marcus, Geige, Howard Johnson, div. Blasinstrumente, und Mike Mantler, Trompete und Posaune.

Marion Brown, der am Bowdoin College in Brunswick, Maine, lehrt, wird im September an die Wesleyan University in Middleton, Connecticut gehen, und dort seine Studien für einen masters degree in Ethnomusicology aufnehmen. Brown wird dann wieder mehr Kontakt mit der New Yorker Jazz Szene bekommen, denn die Wesleyan Universität liegt nur 1½ Autostunden von New York entfernt. Bisher lehren die Jazzsolisten Clifford Thornton und Sam Rivers an der Wesleyan. Während seines kürzlichen Aufenthaltes als Gastdozent an der Universität von Kalifornien in Santa Barbara gab Brown Improvisations-Workshops und hielt Lehrstunden über Jazz. Brown hat die erste Auflage seines Buches „Afternoon of a Georgia Faun“ innerhalb von 3 Monaten in den USA verkauft. Der Saxophonist wird sich im Spätsommer wieder einmal in Europa vorstellen, zu buchen ist er über Wim Kuiper, De Boelelaan 435, Amsterdam, Holland, Telefon 42 93 96.

Beryl Bryden, die vor kurzem ihr 21 jähriges Jubiläum als Jazz-Sängerin feiern konnte, will über all ihre Reisen, Erlebnisse und Begegnungen mit internationalen Jazz Stars ein Buch schreiben. „Mein Erinnerungsvermögen ist leider nicht das beste“, kommentiert die englische Sängerin dazu, und bittet deshalb all ihre Freunde um Unterstützung, wenn ihnen irgendwelche fröhlichen Geschichten oder Erlebnisse im Gedächtnis geblieben sind. Wie es heißt, sollen Humphrey Lyttelton und George Melly auch zu Beryls Buch beitragen. Im Frühjahr dieses Jahres will sie ihr Buch unter dem Titel „This is my life“ in Druck geben. Ab 19. März wird sie sich mit der Colin Symons Band in Deutschland aufhalten. Erst kürzlich gab sie zwei Konzerte mit der Dutch Swing College Band in Deutschland, als sie für Billy Butterfield einsprang, der wegen familiären

Gründen vorzeitig in die USA zurückkehren mußte. Beryl Brydens Kontaktadresse ist 52 Clifton Gardens, London W 9 1 AU., Tel. 2 86 68 79.

Stuff Combe hat ein Buch verfaßt, das in der Reihe „Jazz-Studio“ beim Musikverlag B. Schott's Söhne in Mainz unter dem Titel „Anleitung zur Improvisation für Schlagzeug“ erschien und von Carlo Bohländer herausgegeben wurde. Es ist zum Preis von 6,50 DM über den Fachhandel zu beziehen.

Wolfgang Dauner nimmt mit seiner Gruppe Etcetera für die siebte Folge der Diskuss-Sendung eine neue Version von seiner Komposition „The love that cannot speak it's name“ auf, die am 9. Februar im ARD Fernsehen zu hören sein wird. Am 18. Januar machte Dauner mit seiner Radio Jazz Group Stuttgart eine Produktion für den SDR, bei dem u. a. Hans Koller, Zbigniew Seifert, Adelhard Roidinger und Janusz Stefanski mitwirkten. Tags darauf ging Dauner mit dem neuen Hans Koller Free Sound ins Plattenstudio, um ein neues Album für MPS aufzunehmen.

Fourmenonly, die Free Jazz Gruppe mit Herbert Joos, Flügelhorn, Helmut Zimmer, Klavier, Wilfried Eichhorn, Saxophone, Flöte, Bassklarinette, und Rudi Theilmann, Percussion, nahm im Dezember ihre dritte Langspielplatte in eigener Regie auf. In nächster Zeit werden sich die Fourmenonly in folgenden Städten vorstellen: 1. 2. Tübingen, Deutsch-Amerikanisches Institut; 8. 2. Neu-Ulm, Neu-Ulmer Gymnasium; 15.—16. 2. Linz; 9. 3. Heilbronn, Cave 61; 16. 3. Wilhelmshaven; 23. 3. Pforzheim; 21. 4. Luzern. Die Kontaktanschrift der Fourmenonly ist: Helmut Zimmer, 7250 Leonberg, Weidenweg 3, Tel. 071 52/24642.

Peter Giger, Schlagzeuger des Albert Mangelsdorff Quintetts, hat eine neue Schlagzeug-Schule geschrieben. In dem 36seitigen Heft sind binäre und ternäre Kombinationen, grundkombinierte und koordinierte Schläge, Polyrhythmik u. a. enthalten. Die Schule kostet DM 16,— und kann per Nachnahme bei Irene Weiland, 6 Frankfurt 90, Gladenbacherweg 12, bestellt werden.

Benny Goodman ist das Thema einer Ausstellung, die seit dem 28. November im New York Jazz Museum gezeigt wird und noch bis Ende Februar dauern soll. Vom King of Swing sind seltene Fotografien, persönliche Andenken an seine fast 5 Jahrzehnte dauernde Karriere, Plakate, Filme und

diverses Notenmaterial aufgestellt. Jeden Tag werden auch zwei Stunden lang seltene Filmaufnahmen von Goodman gezeigt sowie einige seiner Raritäten auf Bändern gespielt. Goodman selbst schaute sich die Ausstellung an und traf dabei seine alten Freunde Hymie Schertzer, Jerry Jerome, Zoot Sims, Hank Jones und John Bunch.

Die **Big Band Graz** wird im März eine Tournee durch die DDR unternehmen und in Rostock, Berlin, Dresden, Eisenach, Gotha, Ilmenau und Weimar Konzerte geben.

Slide Hampton bestritt am 14. Dezember 1973 einen Workshop zusammen mit der Big Band der Abteilung Jazz an der Grazer Musikhochschule im Haus der Jugend in Graz.

Alfred Haurand, der sich als Bassist des George Maycock Trios wie auch durch die Mitwirkung in der Gruppe Third Eye einen guten Namen machen konnte, nahm am 9. Januar in Duisburg eine Platte als Solo-Bassist auf.

Noah Howard gastiert mit seinem Quartett, zu dem der amerikanische Pianist Michael Smith gehört, am 8. und 9. März im Bunker Ulmenwall in Bielefeld. Im Anschluß an dieses Engagement können Interessenten noch diese Free Jazz Gruppe buchen. Die Kontaktadresse ist: Wim Kuiper, De Boelelaan 435, Amsterdam-Buitenveldert, Holland, Tel. 429396.

Michel Legrand spielte kürzlich im Club Jimmy's auf der 52. Straße. Legrand, der sich am Klavier, am Elektro-Piano und an der Orgel vorstellte und auch sang, bestritt seine Auftritte mit durchweg eigenen Kompositionen. Begleitet wurde der französische Pianist und Komponist von dem Klarinettenisten und Saxophonisten Eddie Daniels, dem Gitarristen George Davis, dem Bassisten Ron Carter und dem Schlagzeuger Grady Tate. Legrand arbeitet derzeit an einer Jazz-Messe und an zwei Broadway Musicals.

B. B. King ist der Star eines Spielfilmes, der derzeit in den USA produziert wird und u. a. historische Aspekte des Bluesaufzeigt.

Miriam Klein wird vom 17.—23. Februar im Atlantis in Basel auftreten. Bei dem Gastspiel, das unter dem Titel „The sweet and the bitter“ steht, werden ihre Partner Benny Bailey, Slide Hampton, Dexter Gordon, Vince Benedetti, liSla Eckinger und Billy Brooks sein.

Volker Kriegel hat mit seiner Gruppe Spektrum und Albert Mangelsdorff als Gastsolisten für den NDR in Hamburg einen Fernseh-Workshop mit Kindern aufgezeichnet. Ende Februar wird Spektrum unter dem Titel „Mild Maniacs“ eine weitere Platte für MPS aufnehmen.

Rolf Kühn hat kürzlich für eine Plattenproduktion ein Sextett zusammengestellt, das aus seinem Bruder Joachim, dem Trompeter Randy Brecker, dem Gitarristen Toto Blanke, dem Bassisten Palle Danielsson und dem Schlagzeuger Daniel Humair bestand.

Theo Lehmann, der Autor der Bücher „Negro Spirituals“, „Nobody knows“ und „Blues and Trouble“ schrieb ein Buch über Mahalia Jackson, das in Kürze in der DDR erscheint.

George Maycock geht in den Monaten Februar und März auf Tournee. Hier sind die Daten: 7.2. Aachen, 8.2. Tilburg, 9.2. Beek En Donk, 13.2. Neheim Husten, 14.2. Leverkusen, 15.2. Rheinberg, 1.3. Frankfurt, 2.3. Schorndorf, 3.3. Würzburg, 7.3. Bonn, 8.3. Mönchen-Gladbach, 9.3. Moers, 10.3. Gelsenkirchen, 15.3. Luxembourg, 16.3. Lüttich, 26.3. Heidelberg, 27.3. Pforzheim, 28.3. Frankfurt und 30.3. Pforzheim. Die Kontaktadresse des Maycock Trios ist das V. H. S. Jazz Studio, Alfred Haurand, 4060 Viersen 1, Konrad-Adenauer-Ring 10.

Don Menza, Conte Candoli, Plas Johnson und verschiedene weitere Jazzsolisten nahmen kürzlich an einer Plattenaufnahme in Hollywood für John Lennon teil.

Barry Miles tritt mit seinem Quartett vom 4.—24. Februar im Ronnie Scott Club in London auf.

Hans Koller hat seine Gruppe Free Sound jetzt neu besetzt. Mit dem österreichischen Saxophonisten spielen Zbigniew Seifert, Geige und Altsaxophon, Adelhard Roidinger, Bass, und Janusz Stefanski, Schlagzeug. Seifert und Stefanski sind ehemalige Mitglieder des Tomasz Stanko Quintetts, das sich gegen Ende des letzten Jahres aufgelöst hat. Die Februartermine von Hans Kollers Free Sound sind: 1.2. Frankfurt, Jazzkeller, 2.2. Dortmund, domicile, 4.2. Hannover, Jazzclub, 5.2. Hamburg, Fabrik, 7.—9.2. Berlin, Jazz-

galerie. Die Kontaktadresse des Quartetts ist: Dr. Karl Heinz Mayer, 6 Frankfurt, Rudolf Hilferding Str. 32, Tel. 57 53 02.

New York Jazz Repertory Company nennt sich eine Vereinigung von über 120 führenden Musikern aus New York, die Vertreter der verschiedensten Stilrichtungen sind. Die NYJRC hat sich zum Ziele gesetzt, den Jazz unter den gleichen künstlerisch freien Bedingungen zu präsentieren, wie das auf dem Gebiet der Oper, der sinfonischen Musik oder dem Ballett geschieht. Unterstützung erhält diese Vereinigung vom New York State Council on the Arts, der Carnegie Hall Corporation in Verbindung mit dem Department of Cultural Affairs, der Stadt New York und dem National Endowment of the Arts. Am 26. Januar fand das erste Konzert einer 15 Veranstaltungen umfassenden Serie in der Carnegie Hall statt. Sy Oliver stellte sich dabei mit seiner Band in Jimmy Lunceford Classics vor, dann trat das Gil Evans Orchester auf und das Konzert wurde beschlossen mit Charles Tolliver's Music Inc. Die New York Jazz Repertory Company hat folgende Kontaktanschrift: P. O. Box 754, Ansonia Station, New York, N. Y 10023.

Ronnie Scott, Saxophonist und Besitzer des Ronnie Scott Club in London, war im Januar auf einer kurzen Gastspielreise durch verschiedene deutsche Jazzclubs. Mit ihm spielten Mike Carr, Orgel, und Bobby Gien, Schlagzeug.

Don Sebesky „Giant Box“ heißt ein Plattenalbum, das Aufnahmen mit Arrangements vorlegt, die der Arrangeur Sebesky im Lauf der letzten Jahre für Freddie Hubbard, Grover Washington Jr., Airtio Moreira, Milt Jackson, Jackie & Roy, Paul Desmond, Hubert Laws, Joe Farrell, Ron Carter, Bob James und Billy Cobham für die Plattenmarke CTI machte. Sebeskys Arbeiten umfassen ein breites Spektrum, so bearbeitete er etwa Strawinskys „Feuervogel“ und Tageshits wie Joni Mitchells „Song to a seagull“. Auf einem Stück ist Sebesky sogar als Sänger zu bewundern.

Heiner Stadler, in New York lebender, aus Deutschland stammender Komponist, hat für die NDR-Studio-Big-Band zwei Arrangements geschrieben, die vom 18.—20. Februar in Hamburg einstudiert werden sollen. Die musikali-

sche Leitung der NDR-Studio-Big-Band, die aus diesem Anlaß durch Albert Mangelsdorff, Gerd Dudek, Manfred Schoof, Wolfgang Dauner und Tony Inzalaco erweitert wird, liegt in den Händen von Dieter Glawischnig.

Cecil Taylor plant in den Monaten März und April in Europa aufzutreten. Bisher wurde er vom Norddeutschen Rundfunk, vom Südwestfunk, von der Free Music Production Berlin, vom O.R.T.F. und von Radio Hilversum verpflichtet. Sein Agent in Europa ist: Wim Kuiper, De Boelelaan 435, Amsterdam-Buitenveldert, Holland, Tel. 42 93 96.

Third Eye gastiert im Februar in folgenden Städten: 1.2. Göttingen, 2.2. Herford, 4.2. Hannover, 9.2. Goch, Stadtsaal, 14.2. Leverkusen Agam Saal und 15.2. Rheinberg, Berka Lichtspiele. Vom 8.—14. März unternimmt Third Eye eine Frankreich-Tournee, danach tritt es am 21.3. in Lippstadt, am 22.3. im Domicil in Frankfurt und am 23.3. im Nachtkonzert des WDR in Köln auf.

Das Traditional Jazz Studio Prag veröffentlichte jetzt eine Platte beim Supraphon Grammophon Club unter dem Titel „Enthomolog's Dream“. Sie enthält Stücke des Klarinettenisten und Leiters Pavel Smetacek und des Pianisten Antonin Bily.

Michal Urbaniak nahm kürzlich in New York an einer Plattenaufnahme teil, die Idrees Muhammad für die Firma CTI zusammen mit dem Trompeter Virgil Jones, dem Pianisten Harold Mabern und dem Bassisten Bob Cranshaw machte. Im Frühjahr wird Urbaniak wieder mit seiner Gruppe in Europa gastieren.

Jiri Verberger, Swing-Pianist und Jazz-Pionier aus der CSSR, starb am 3. November im Alter von 60 Jahren.

Joe Viera reiste vor kurzem nach Leningrad und Moskau, um sich über die dortige Jazz-Szene zu informieren. Er plant einige der führenden russischen Jazzsolisten in die BRD zu holen.

Lloyd Garber Instructs guitar improvisation by cassette tapes. Also autor of book (guitar energy) S 19.00 postpaid. Write Lloyd Garber, box 66, Station H, Toronto 13, CANADA.



RALPH B. QUINKE

Peter Trunk gestorben

Der deutsche Bassist Peter Trunk wurde in der Silvesternacht in der Nähe von New York bei einem Verkehrsunfall getötet. Der 37jährige Musiker hatte zusammen mit seiner Frau, der amerikanischen Sängerin Stella Banks, deren Familienangehörige in New York besucht und wollte in der Silvesternacht noch kurz bei außerhalb der Stadt wohnenden Freunden vorbeischaun, als beide vor dem Wohnhaus von einem mit hoher Geschwindigkeit heranrasenden Auto erfaßt wurden. Peter Trunk war auf der Stelle tot, seine Frau wurde mit schweren Verletzungen in ein Krankenhaus gebracht. Peter Trunk wurde am 5. Januar in New York beigesetzt.

Mit Peter Trunk verlor die deutsche und internationale Jazzszene einen ihrer besten Bassisten. Am 17. Mai 1936 in Frankfurt/Main geboren wurde er in den 50er Jahren durch seine Zusammenarbeit mit bekannten deutschen und internationalen Jazzstars bekannt,

spielte lange mit Albert Mangelsdorff und wurde zu einem der gesuchtesten Bassisten, der zu vielen Rundfunkproduktionen herangezogen wurde, oft bei Jazzfestivals mitwirkte, sich in unzähligen Konzerten und Club-Gastspielen vorstellte. 1962 holte ihn dann Kurt Edelhagen in sein Orchester. Zuletzt war Peter Trunk als freischaffender Studiomusiker in München tätig, wo er sich erst kürzlich eine Wohnung neu einrichtete. Neben dem holländischen Schlagzeuger Cees See gehörte er auch Manfred Schoofs New Jazz Trio an und hatte vor einiger Zeit eine eigene Jazz-Rock-Gruppe, die Sincerely p. t., gegründet, von der jetzt auch eine Platte vorgelegt wurde. Trunk war Gründungsmitglied der Union Deutscher Jazz-Musiker, der er auch als Vorstandsmitglied angehörte, und hat sich dort u. a. besonders für die Erweiterung der Arbeitsmöglichkeiten für deutsche Jazz-Musiker eingesetzt. Ein von ihm angeregtes Handbuch, das ein Verzeichnis deutscher Jazz-Gruppen und -Musiker enthält, wird in Kürze erscheinen und ihm gewidmet sein.

Discogmische Hinweise

Peter Trunk war seit den 50er Jahren immer wieder bei Plattenaufnahmen dabei. So mit dem Wolfgang Lauth Quartett (Hamburg, 9. 2. 57, Telefunken LA 6193), der Werner Giertz Combo (Dortmund, 16. 3. 57, Metronome MEP 1135), dem Hans Koller Sextett (Villingen, Febr. 58, World Pacific, unveröffentlicht; Kuppenheim b. Baden-Baden, 26.—28. 3. 58, Manhattan 66015, 66035), den Hans Koller New Jazz Stars (Frankfurt, Festival, 25. 5. 58, Brunswick EPB 10811), der Hans-Koller-Zoot-Sims-Gruppe (Köln, 10. 8. 58, Brunswick, EPB 10814), dem Albert Mangelsdorff Jazztett (Frankfurt, 14. 12. 58, Philips PE 423277), Albert Mangelsdorff u. d. Jazz Ensemble des Hess. Rundf. (Frankfurt, 20. 12. 58, Brunswick EPB 10815), dem Roland Kovac Trio (Berlin, Jazz Salon, 18. 1. 59, Berteismann LP 61161), dem Lucky Thompson Trio (Paris, Konzert, 14. 10. 60, Vogue LD 523-30), dem Lucky Thompson Quartett (Paris, Frühjahr 61, Candid CM 8019), dem Albert Mangelsdorff Septett und dem Emil Mangelsdorff Swingtett (Berlin, Jazz Salon, 20./22. 5. 61, Opera 4341), dem Hans-Koller-Albert Mangelsdorff Septett (Baden-Baden, 13. 1. 63, Columbia C 83418), dem Jan Huydts Trio (Berlin, Blue Note, 23. 12. 63, Philips P 48084 L), der Benny Bailey Group (Walldorf, Mai 64, MCE LPM 37821), dem Ingrid Hofmann Quintett (Berlin), 13./14. 1. 66, Philips 843779 PY), dem Dusko Goykovich Sextett (Köln, 30./31. 8. 66, Philips 843942 PY), dem New Jazz Trio (Godorf, Januar 70, MPS 15276), dem Bora Rocovic Trio (Villingen, Nov. 71, MPS 2121289-0), Peter Herbolzheimers Rhythm Combination & Brass (München, domicile, Dez. 71, MPS 21211331-5), dem New Jazz Trio + Streichquartett (Köln, 6. 2. 72, MPS 2121295-2). Seine erste LP unter eigenem Namen entstand im Frühjahr 1973 in München (Aamok 28578-3U).

PETER TRUNKS AUFRUF

Es¹ starb auf der Schwelle zum Jahr 1974. Ein Tod, wie ihn unsere Welt ständig bereithält: er lauert hinter menschlicher Unzulänglichkeit, die unfähig macht, Geister zu beherrschen, die man rief, und die die Schicksale auch abseits Stehender zu besiegeln vermag, ja, die gerade darauf keine Rücksicht nimmt. Nicht im Kleinen und nicht im Großen. Wir haben uns an die Polizeiberichte nur allzu sehr gewöhnt, die diese Schicksale in knappen Zeilen registrieren, über die wir zur Tagesordnung übergehen, weil sie uns nicht direkt betreffen. Die Zeitungen sind voll von Meldungen über Kriege, Terror, Überfälle, Morde, Verkehrsunfälle, wie könnte man sich da stärker engagieren, als bestenfalls kopschüttelnd die Texte oder auch nur die Schlagzeilen zu überfliegen und weiterzublättern: „Es ist nun einmal so, man kann's nicht ändern, man findet sich ab.“ Nur dort verweilt man, wo das Geschehen die eigene Sphäre tangiert. Erst dann wird man sich bewußt, daß es gefährlich ist, zu leben — oder auch, daß es gut ist, noch zu leben. Und nun: Peter Trunk ist tot. Soll man hinter sem Schicksal jenen geläufigen SeNußstrich setzen, der da heißt: Rückblick auf sein Leben, Würdigung seiner Leistungen, Lamento über das allzu frühe Ende eines gerade beginnenden eigenen Weges? Nichts spricht dagegen, wenn es aus ehrlichem Herzen kommt — es wäre unbotmäßig, Steine zu werfen. Wir wollen all das in uns aufnehmen: das was er gelebt, geleistet und uns allen gegeben hat. Was er uns war und wie wir ihn vermissen. Doch ist das nur ein Teil. Peter Trunk lebte in unserer Welt, mitten unter uns, und suchte all das, was er erfuhr, was ihn und uns beschäftigte, was uns auch jetzt, nach seinem Fortgang, berührt ergreift und packt, all das suchte er zu offenbaren in jener wunderbaren Sphäre des Verstehens, als die sich uns die Musik darstellt. Eine Sphäre, in der sich nicht nur die Brücke schlägt zwischen den Lebenden, sondern die auch jene Vorstellung einer Kluft ad absurdum zu führen vermag, die — doch nur scheinbar — Leben und Tod trennt. Ganz konkret: das Leben Armstrongs, Lester Youngs, Charlie Parkers, John Coltranes und vieler anderer vollzog sich in der Sphäre einer bleibenden Kraft: in der der Musik. Dort bleiben sie lebendig — eben in dem Schaffen der Lebenden, also derer, die sich wie sie in der Musik offenbaren. Ein Peter Trunk würde ge-

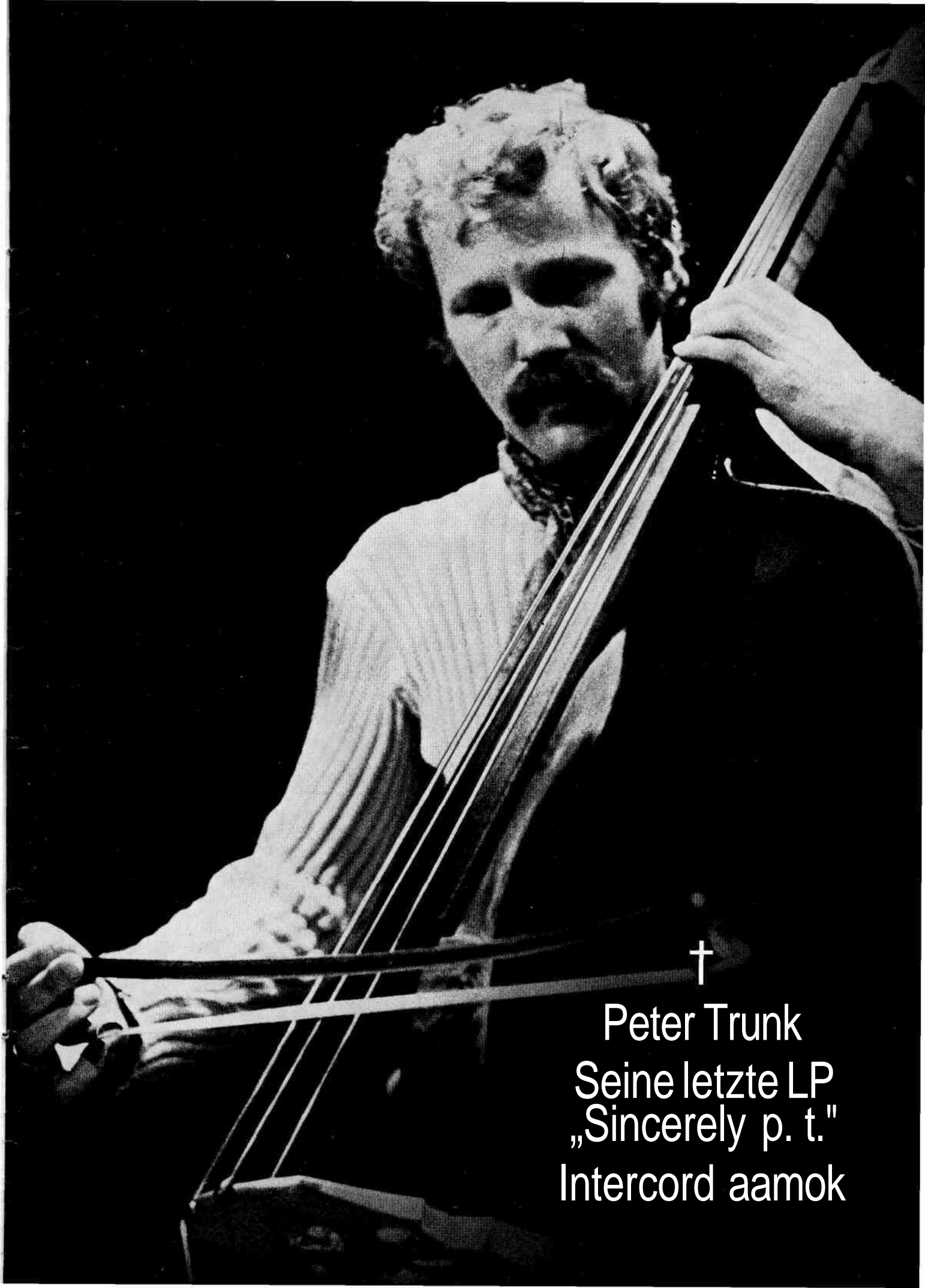
weiß ungläubig lächelnd den Kopf schütteln, wollte man ihn nicht durch ein „Didn't he ramble“ wieder mit hineinnehmen in jene Welt der Musik, aus der er ja doch gar nicht wegzudenken ist. Es war im Halbdunkel eines Raumes der Burg Altena bei einem New Jazz Meeting, als es zu einem Gespräch mit Peter kam, das im Gedächtnis bleibt: „Weißt du“, so sagte er damals, „wenn man wirklich intensiv Musik macht, fällt all das Belanglose des Alltags so von dir ab wie Blätter im Herbst. Ich hatte viel Ärger in letzter Zeit, erlebte so manche Enttäuschung, die mich — ich gebe es zu — in Harnisch, in Zwiespalt mit den Menschen und der Welt brachte. Aber wenn ich mich in der Musik wirklich wiederfinde, dann spüre ich, wie unwichtig das alles doch im Grunde ist, wie sehr uns Oberflächliches vom eigentlichen Leben entfernen kann. Was sich ereignet, das hat alles — und da bin ich ganz sicher — seine rechte Bedeutung und sollte in jedem Fall positiver Ansporn sein.“ Damals entwickelte er seine Pläne und war so voller begeisterter Zielstrebigkeit, daß man nicht

zweifelte: dieser Peter Trunk ist nicht von vergangenem Geschehen belastet, sondern hat alles ohne Haß hinter sich gelassen, um Neues ungestört geben zu können. Sein letzter Brief liegt vor mir: „Wahrscheinlich bin ich in naher Zukunft doch einmal in Stuttgart! Bis bald also!“ Ich freute mich darauf und hoffte dabei auch unser Gespräch von Altena fortsetzen zu können. Es kam anders. Aber „alles, was sich ereignet, hat seine Bedeutung und sollte Ansporn sein“ — das waren seine Worte. Es fällt gewiß schwer, in dieses „Alles“ auch sein Schicksal einzubeziehen. Und doch tut es not, denn zu „allem“ gehören alle Schicksale, die sich in der Welt vollziehen. Was bedeuten da Worte, Dispute um Stilformen, Positionen, Recht oder Unrecht, Gewinn oder Verlust, wenn sie nicht beflügelt sind vom rechten Blick aufs Ganze: auf das Ziel, Elend nicht durch weiteren kleinlichen Hader zu schüren, sondern ihm durch Vermittlung von Glücksgefühl zu begegnen. Die Musik vermag es. Und Peter Trunk wußte darum. Laßt uns deshalb nicht viele Worte machen, sondern in seinem Sinn auch sein Schicksal zum Ansporn nehmen, den Menschen zu geben, was sie so sehr brauchen in dieser Welt: ein wenig Glücksgefühl. Durch die Musik. Denn das ist Peter Trunks Vermächtnis an uns. Dieter Zimmerle

EULOCIE FOR PETER

Why?
we ask ourselves.
Even with an awareness of a world
so impossible,
so insensible,
so filled with expectations of ill-happenings,
the question relentlessly repeats:
Why him?
Why not a man who makes wars,
or who hurts people,
or who contributes nothing to humanity,
or... oh, what's the use?
In despair, we search for order in this existence.
Can we explain why
the hard people persist,
growing in number,
as the soft people,
the creative people,
the people who always give more than they take,
suffer and succumb?
An answer would be comforting.
And so now the number has dwindled by one,
and we are left with an inanimate wooden shell,
which was once the musical and human essence
of an uncommonly lovely man.

Don Beightol



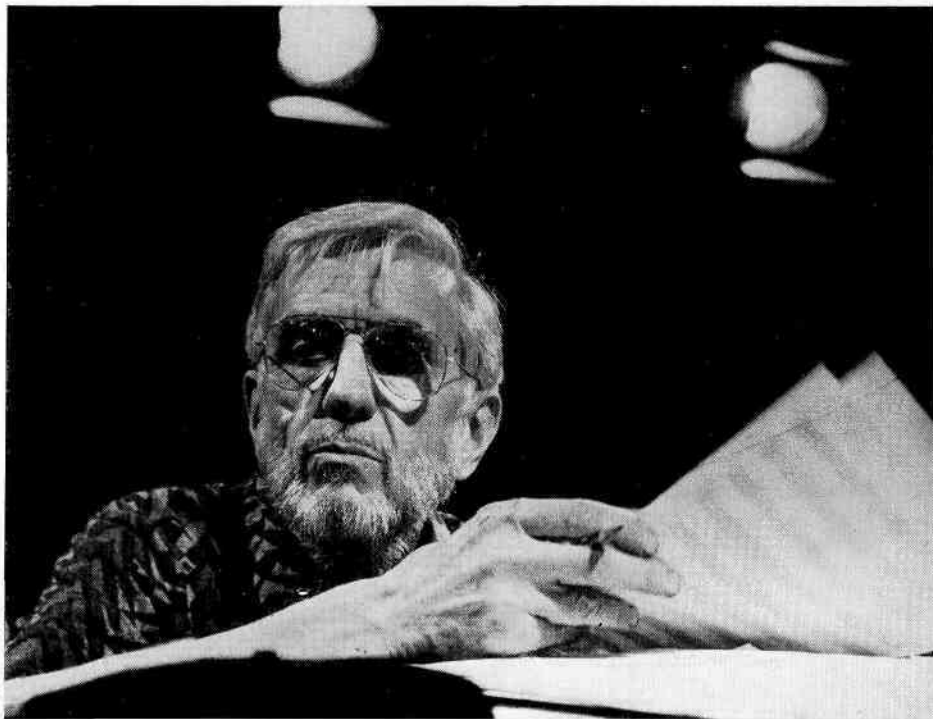
†

Peter Trunk
Seine letzte LP
„Sincerely p. t.”
Intercord aamok

Die besondere Platte

Gil Evans: Svengali Atlantic ATL 40528

Der unermüdliche Klangfarben-Fetischist Gil Evans, Pianist und Big Band Leader, bringt sich wieder mit einer neuen Platte „Svengali“ in Erinnerung. „Svengali“ ist ein Anagramm, es ergab sich aus der Umstellung der Buchstaben des Namens Gil Evans. Der Einfall kam von dem Baritonsaxophonisten Gerry Mulligan. Immerhin drückt der Plattentitel schon aus, worum es geht: um so etwas wie eine erneuerte, „umgestellte“ Big Band Musik, die sich nur allmählich von der Tradition entfernt. Die neue Platte stellt auch eigentlich Gil Evans langjährige Absichten nicht in Frage. Sie krempelt bloß alles ein bißchen um, macht die moderneren Strömungen in Jazz und Jazz-Rock (etwas modisch) deutlicher und schwelgt nach wie vor in vom europäischen Impressionismus abgeleiteten „Freiheiten“, in denen das Gefühl baden darf. Mit Gershwins „Summertime“ nimmt der große Meister des Arrangements ein altes und immer wieder gespieltes Thema vor und verwandelt den Eingangschorus zu einer Art Regenbogenpalette. Wozu der Gitarrist Ted Dunbar das Thema spielt, das Solo — und aussetzt, wenn der orchestrale Sound zu dicht wird. Kritisch anzumerken wäre hier, daß in dieser fast strawinskyhaften Verschwemmung der Harmonik ein Stück Kitsch-Gefahr liegt, das heißt, die Wahrheit eines musikalischen Gedankens wird oft mit zu dicken Klangteppichen zugedeckt. Was dabei allerdings herauspringt, ist eine unglaubliche Erweiterung der Möglichkeiten des modernen groß-orchestralen Jazz, den Gil Evans als einer der wenigen über die 1973 zu Klischees gewordenen Standards der großen Swing Big Bands hinausgeführt hat. In „Thoroughbred“ zeigt sich, daß nun auch ein Veteran des differenzierten Big Band Jazz sich dem Zeitgeist, der schon immer eine Summe des ehemals Erneuernten darstellt, sich also den Rock-Rhythmen und Beat-Metren angleicht, um up to date zu sein. So kann man, sozusagen nachhinkend, in die Fänge des kommerziellen Schmus geraten. Bei Gil Evans aber ist das anders. Er bedient sich dieser Formen, immer dezent, immer ein wenig intellektuell, immer aber mit einer Intensität, die traditionelles Jazz Feeling nicht vermessen läßt. Man hat außerdem, wenn man diese Platte hört, einen ausgezeichneten Überblick über das, was die anderen modernen Big Bands machen. Es ist hier eigentlich alles vorhanden. Vom sich überlebt habenden Basie bis



zu den Don Cherry Versuchen mit dem Jazz Composers Orchestra, von der dicken Herbolzheimer-Vitalität bis zu Schlippenbachs Globe Unity Orchestra. Das sind also die Spannweiten zwischen respektabler Spiellust bei den Alten und alten Neuen, sich ungeheuer befreienden Leuten, die, auf Tradition nicht verzichtend, sie dennoch eigentlich zerstören. Folgerichtig gibt es auch auf dieser Platte sogenannte Free Jazz Spielweisen, die vom großorchestralen Jazz als modernes Spiel „gegen“ die Harmonien, also vom Experiment nicht weit entfernt sind. Der „Blues in Orbit“ von George Russell fängt ganz frei, scheinbar atonal an, und setzt sich dann in einem ungemein swingenden Mittelstück fort, verändert schließlich das Tempo, fügt wieder sehr genau pointierte freie Stücke ein, fängt wieder an zu swingen, in doppeltem Tempo, wie einst die Bebopper. Dazu, als eine Art Rechtfertigung der improvisierenden Jazz-Tradition, gibt es dann die brillanten Soli von Dave Sanborn, Altsaxophon, Billy Harper, Tenorsaxophon, und eine Baß-Geschichte, die swingendes Jazz-Altertum und die neuerliche Entwicklung des Basses als vollwertiges Melodie-Instrument miteinander verbindet. Zu den Solisten ist noch zu sagen, daß sie alle nicht die herausragenden Neuerer ihres Instruments sind. Eine Beobachtung muß man noch verdeutlichen. In „Cry of hunger“ zettelt sich so eine Art freie Kollektiv-Improvisation an. Allerdings ohne die Konsequenz anderer Orchester und Gruppen, die sich der spontanen, unarrangierten Musik verschrieben haben. Der Anfang wird bald aufgefangen von sehr präzise

durchgeführten Arrangements, die nun über die ganze Platte hinweg eigentlich die Stärke des Gil Evans sind. Bei diesem Stück kann man auch etwas über die Wirkungen der sogenannten Klangfarben sagen. Evans liebt es, extreme Tonlagen im Arrangement zu verbinden. Verwirklicht werden diese „Gegenklänge“ durch extreme Instrumente, also etwa Flöte und Baritonsaxophon, Altsaxophon und Tuba, Trompete und Posaune. Die Entstehung der dem Evans eigentümlichen Querverbindungen in den Klangfarben liegt begründet in der Verwendung im Jazz seltener anzutreffenden Instrumente, also French Horn etwa. Die ganze Grundierung dieser Musik leidet etwas darunter, daß ein elektrischer und kein akustischer Baß verwendet wird. „Zee Zee“ ist ein Stück Heimweh Gil Evans nach früheren Zeiten, als er mit Miles Davis die Platte „Miles Ahead“ aufnahm. Man trifft in diesem Stück alles wieder, was damals mit der Platte erreicht wurde: eine äußerste Differenzierung des harmonischen Gefüges und eine äußerste Einfachheit des betreffenden Solos. Damals Miles Davis, jetzt Hannibal alias Marvin Peterson. Man kann sich dabei an utopische Weiten erinnern, bzw. sie sich einbilden. Und folgerichtig wird so etwas wie Meeresrauschen als Geräusch erzeugt. Man kann das aber auch sein lassen. Denn es ist zu schön, um wahr zu sein. Und das ist eigentlich die Gefahr bei Gil Evans, daß er mit ausgefeiltem Raffinement zwar eine unbeschreiblich sehnsüchtige Stimmung zu schaffen versteht, zuweilen aber auch zur Sentimentalität tendiert.

Wilhelm E. Liefland

KENNEN SIE DIE?

Blue Roseland Orchestra, die Göttinger Big Band, die Jazz im Stile der 20er und frühen 30er Jahre spielt, nahm im Dezember in den Studios Windrose eine Platte auf, die bald vorliegen soll. Im Januar ging die Band auf eine Tournee durch Polen, die 'mit Unterstützung der Stadt Göttingen zustande kam. Sie gastierte dabei beim Old Jazz Meeting in Warschau, ferner in Bromberg, Posen, Breslau und Lodz. Die Kontaktanschrift des Blue Roseland Orchestra ist: Rainer Knobloch, 34 Göttingen, Brauweg 4, Tel. 05 51' / 4 63 19.

Das Dritte Ohr ist der Name einer Bluesband mit Musikern aus Hamburg, Göttingen, Bremen und Hildesheim, die Blues vom alten Country- über den Big City- bis zum Jazz-Blues-Stil spielt. Das Repertoire von Blues-Standards ben Versionen von Blues-Standards auch aus eigenen Stücken. Die Gruppe besteht aus: Udo Wolff, Mundharmonika, Percussion, Kurt Renner, Gitarre, Hugo Schmidt, E-Baß und Gitarre, und Michael Westermann, Schlagzeug. Zu buchen ist das Dritte Ohr über den Jazzclub Hildesheim Alfelder Str. 52, Tel. 051 21 / 4 58 92.

Dieter-Ebert-Jazztett nennt sich ein Sextett in Göttingen, das sich stilistisch auf dem weiten Feld des Swing und Bop bewegt. Neben ausgesprochenen Swingstücken, etwa des Benny-Goodman-Sextetts und traditionellen Titeln in neueren Arrangements, verwendet die Gruppe vor allem Bebop-Themen der verschiedenen Quintette von Charlie Parker. Die Gruppe, die in der Besetzung Wolfgang Moelle, Trompete, Jens Frahm, Klarinette, Claus Jacobi, Altsaxophon, Dieter Ebert, Gitarre, Uwe Mahnken, Baß, und Hannes Hermens, Schlagzeug, spielt, gehört neben dem Blue Roseland Orchestra als zweite Hausband zum Jungen Theater in Göttingen. Die Kontaktadresse ist: Johannes Hermens, 34 Göttingen, Hilsweg 10.

Formation, Züricher New Jazz Quartett, das 1970 unter dem Namen „Infinite Impressions“ gegründet wurde, besteht heute in geänderter Besetzung aus Markus Geiger, Saxophone, Flöte, Baßklarinette, Urs Voerker, Klavier, Peter Frey, Baß, und Bosco B.Jatter, Schlagzeug. Die Gruppe hat jetzt i>n Eigenproduktion eine Schallplatte veröffentlicht, die gegen Voreinsendung von sfr 23,— über die Kontaktanschrift von

„Formation“ bezogen werden kann: Peter Frey, Haldenstr. 27, CH-8134 Adliswil, Schweiz.

Jigsaw nennt sich eine Gruppe, die sich aus Musikern zusammensetzt, die sich von Free, Jazz, Rock und zeitgenössischer Konzertmusik beeinflussen ließen. Die Formation besteht aus vier gleichberechtigten Musikern, die ihr Hauptgewicht auf Kollektivarbeit legen, wobei aber jeder einzelne doch die Möglichkeit zur freien Entfaltung hat. Diese Konzeption erlaubt eine vorwiegend inspirative und emotionelle Ausdruckweise, wobei das harmonische Gerüst aber im Ganzen erhalten bleibt, abgelöst durch free Partien, die das Gesamtbild noch abrunden und die Gruppe als Einheit verstehen läßt. Mitglieder sind Uli Gasser, Gitarre und Flöte, Felix Huber, Elektro-Piano, Kurt Hafen, Baß, und Franz Kneubühler, Schlagzeug. Die Kontaktadresse von Jigsaw 'ist Franz Kneubühler, Rohrerstr. 33, CH 5 Aarau, Schweiz, Tel. 22 87 45.

Berliner Musikerinitiative nennt sich ein Verein, der sich für eine wirksamere Interessenvertretung und die Verbesserung der Kommunikation zwischen Rock-, Jazz- und Popmusikern einsetzt und zu dem sich eine Reihe von Bands und Einzelmusikern zusammengeschlossen haben. Der Verein fordert für seine Mitglieder vom Berliner Senat ein Kommunikationszentrum mit kostenlosen Übungsräumen, Tonstudio, Fachbibliothek und Unterrichtsmöglichkeiten sowie von den Fachgeschäften verbilligte Instrumente, Anlagen und Noten. Außerdem wird erwartet, daß für größere Konzertveranstaltungen, die von der Berliner Musikerinitiative mit Nachwuchsgruppen durchgeführt werden, öffentliche Säle und Freilichtbühnen zur Verfügung gestellt werden, und daß das Ressort Jazz/Rock/Pop bei der Fachvermittlung für Musiker des Künstlerdienstes den Gruppen des Vereins mehr und bessere Auftrittsmöglichkeiten verschafft. Kontaktadressen sind: Reiner Stey, Berlin 44, Hermannstr. 19, Tel. 3926304, Jochen Barkowsky, Telefon Spenerstr. 2, Tel. 3926304, Jochen Barkowsky, Tel. 80539 14.

Uli Pütz, Nick Leidner und **Paul Lovens** haben sich zu einem Trio zusammengeschlossen. Die Gruppe, die mit Saxophon, Baß bzw. Cello und Schlagzeug besetzt ist, war bisher in Aachen und

Umgebung zu hören. Die Kontaktanschrift des Trios ist: Nick Leidner, 51 Aachen, Couvenstr. 13, Telefon 0241 / 3 00 59.

Other Voices nennt sich ein Quartett aus Berlin, das seit drei Jahren besteht und das sowohl improvisierten als auch festgelegten Free Jazz mit neuen Musik-Elementen spielt. Die New Jazz Gruppe hat sich jetzt neu formiert, neben den Gründungsmitgliedern Michel Muschner, Schlagzeug, Vibraphon, Percussion, und Christian Kneisel, Klarinette, Saxophone, gehören jetzt Bernd Gruber, Klavier, Elektro-Piano und Oboe, wie auch Thomas Wiedermann, Posaune, dazu. Other Voices arbeitet an Free Jazz/Sprachexperimenten mit dem Dramaturgen des Berliner Forum-Theaters Christian Rateuke, sucht Spielmöglichkeiten in der gesamten BRD und Kontakte zu anderen Gruppen und Musikern. Die Kontaktadresse von Other Voices ist Christian Kneisel, 1 Berlin 19, Dernburgstr. 24, Telefon 3 06 55 55.

Swiss Dixie Stompers, so heißt eine Schweizer 7 Mann Dixieland Formation aus Biel, die eine Vereinigung, die Newland, gegründet hat, um ihre bisher 6 veröffentlichten Platten selbst zu vertreiben. Die Swiss Dixie Stompers haben letztes Jahr zum 5. Mal das Jazz Meeting Biel-Bienne durchgeführt, bei dem u. a. die Stars of Faith, die Tremble Kids, die Oldtimer aus Polen, das Swinghouse Septet, die Jazz Vagabonds, auftraten. Die Platten der Swiss Dixie Stompers, bei denen auch Aufnahmen mit Albert Nicholas vom 1. Internationalen Old Time Jazz Meeting Biel-Bienne 1969 dabei sind, können bestellt werden über Newland Production SA, CH-2562 Port, Hauptstraße 47.

Synthesis nennt sich eine Formation aus Düsseldorf, die seit einem Jahr in folgender Besetzung spielt: Klaus Röder, Gitarre, Synthesizer und diverse electronics, Axel Petry, Saxophone, Klarinette, und Frank Köllges, Klavier, Percussion. Axel Petry beschreibt die Konzeption der Gruppe wie folgt: „Unter freiem Improvisieren verstehen wir ein Verfügen über mehrere Stilelemente mit eigener Soundfärbung, ohne daß wir uns in eine Kategorie wie Rock, Free Jazz, Bebop usw. zwängen lassen. Die Kontaktadresse ist Klaus Röder, 401 Hilden, Düsseldorf StraÙe 9 a. Tel. 021 03/53723.



SINGT, WIE'S IHR ZUNUTE IST MIRIAM KLEIN

Sie ist ladylike. Charmant, reizvoll und — gewiß auch das nicht zuletzt — recht attraktiv stellt sich die widdergeborene Baslerin als raffinierte Mischung zwischen dynamischer Frau, sorgender Mutter, zielbewußter Partnerin, mit mädchenhafter Unbekümmertheit und damenhaftem Auftreten dar. All das fließt aber auch in die Stimme der Miriam Klein ein und charakterisiert die Sängerin.

Seit vielen Jahren kennt man sie von ihren sporadischen Auftritten in ganz Europa, von ihren Plattenaufnahmen; auf den internationalen Erfolgsdurchbruch aber mußte sie lange warten. Nur in Fachkreisen setzte man auf sie als Geheimtip. In den einhellig zustimmenden Applaus der internationalen Kritik auf ihre gelungene MPS-Platte „Lady like“ mit Roy Eldridge, Slide Hampton, Dexter Gordon, Vince Benedetti, Isla Eckinger und Billy Brooks

mischt sich indessen immer wieder das leicht vorwurfsvolle Argument: „Aber sie singt ja wie Billie Holiday!“ Das kann indessen nur dann eine negative Kritik sein, wenn man unterstellt, daß Miriam Klein Lady Day ganz bewußt zu kopieren sucht. Miriam wehrt sich energisch gegen diese Behauptung: „Wer die Platte genau abhört, muß merken, daß es keine Kopie ist, sondern daß ich nur nach Art von Billie singe. Und das vor allem deshalb, weil es mir liegt, instrumental zu phrasieren. Ich konnte und wollte nie anders singen!“

Daß Miriam nur Titel aus dem Repertoire der Holiday auszuwählen pflegt, liegt einfach daran, daß sich diese Stücke für ihr Gesangsideal am besten eignen. Doch will sie, sobald sie die Zeit dazu findet, ganz andere Nummern einstudieren: „Vielleicht alte Bing-Crosby-Sachen, auch Beatle-

Songs und was weiß ich — eben Material, das gut ist und das man gut auf meine Art singen kann.“

Miriam Klein muß sich die Zeit für ihre Gesangstätigkeit immer wieder erkämpfen, denn als Mutter von vier Kindern — Rachel ist 15, David 13, Jessica 6 und Peter Benjamin 4 — hat sie erhebliche familiäre Pflichten. Diese doppelte Belastung ist manchmal kaum zu ertragen. Aber mit der ihr eigenen Unbekümmertheit meint Miriam: „Man darf mich nicht fragen, wie das eine neben dem anderen herzuschieben geht. Im Moment jedenfalls ist es noch zu machen. Natürlich ist es nicht leicht, denn zwei meiner Kinder gehen bereits aufs Gymnasium und da muß ich mich auch um ihre Schularbeiten kümmern, sie abhören. Und die beiden Kleinen verlangen ja auch ihr Recht. So beschränke ich eben meine Auftritte und nehme nur größere Sa-

chen an. Aber auch die müssen in einem bestimmten Rahmen bleiben.

Zuhause beginnt der Tag für mich um 6 Uhr und endet meist erst um 2 Uhr nachts. Nur wenn ich unterwegs bin, kann ich ausschlafen. Daß ich viele Engagements ausschlagen muß, macht mir natürlich zu schaffen. Es wäre mir lieber, ich könnte in aller Ruhe meine Verpflichtungen erfüllen, könnte stets gut vorbereitet mit perfekt einstudierten Songs zu meinen Auftritten fahren. Aber das geht eben nicht, zumal ich sehr ungern zu Notlösungen greife und meine Mutter bitte, die Kinder zu nehmen und zu versorgen. Ich habe dann einfach keine Ruhe, wenn ich unterwegs bin und nicht sicher sein kann, daß zu Hause alles in Ordnung geht."

Diese Situation hat freilich auch positive Seiten. So erzeugen gerade jene in letzter Minute angetretenen Engagements oft ein Maß an Spontaneität, das Miriams Gesang sehr zustatten kommt. Nichts erstarrt in Routine, die Kollegen sind sehr konzentriert und fühlen sich in jeder Sekunde voll beansprucht, sind gänzlich aufeinander eingestellt. Das zeigte sich z. B. beim 5. Karlsruher Jazzmeeting im Dezember vergangenen Jahres, als Miriam erst kurz vor ihrem Auftritt eintraf und es außer einer kurzen Absprache mit dem Pianisten Mal Waldron, dem Bassisten Jimmy Woode und dem Schlagzeuger Allen Blairman zu keiner Probe kam. Das Risiko war freilich in diesem Fall nicht groß, da Waldron bei aller Eigenwilligkeit doch ein außerordentlich versierter und einfühlsamer Begleitpianist ist, und zudem als einstiger Partner von Billie Holiday deren Repertoire gut kennt. Aber obwohl sie die gleichen Stücke sang, zeigte sich einmal mehr, daß Miriam Klein doch nur ganz oberflächlich mit Billie Holiday zu vergleichen ist. Sie trug „Lady sings the blues" oder „What a little moonlight can do" doch auf ihre ganz eigene, persönliche Art vor. Deshalb konnte sie auch überzeugen — man glaubte ihr jedes Wort, das sie sang. Sie verfügt als Frau und Sängerin über die Reife und Erfahrung, deren es bedarf, um solche Songs lebendig werden zu lassen. Um zu einer Gesangsart wie der der Billie Holiday zu gelangen, muß man nicht aus derselben Erlebnisphäre kommen, das gleiche Schicksal haben, vielmehr ist die Basis das Wissen um die Liebesfähigkeit der Menschen und die Übereinstimmung mit sich und der Welt. Freilich unter Einschluß aller Zweifel, Frustrationen und Mißklänge. „Wer weiß denn schon, was ich alles durchlebt habe", meint Miriam vielsagend lächelnd dazu.

Die Inspiration zum Singen kommt bei Miriam also nicht in erster Linie von

Billie Holiday, sondern aus ihrer eigenen Gefühlswelt, die eben in diesen nach dem Text manchmal sogar belanglosen Songs ihren Ausdruck findet. Miriam sagt nicht ohne Stolz, daß viele große Sängerinnen unter dem Sternzeichen des Widders geboren sind: Bessie Smith, Sarah Vaughan, Carmen McRae, Diana Ross und nicht zuletzt eben Billie Holiday. Schon daraus kann man eine gewisse Wesensverwandtschaft ableiten.

So war es zuerst Bessie Smith, die die damals 16jährige Miriam stark beeindruckte. Erst als sie sich umfassender mit dem Jazz beschäftigte, fand sie in der Musik Billie Holidays ihre ideale Entsprechung. Wenig später begann sie diesem großen Vorbild nachzueifern. „Doch hieß es dann immer", erzählt sie, „daß das nicht empfehlenswert, weil kommerziell ungeeignet sei, viel zu wenig laut und viel zu wenig zwei, drei, vier. . . Und so habe ich gezwungenermaßen auch anders gesungen, nur um Erfolg zu haben. Sogar ä la Ray Charles habe ich mich versucht. Diese Konzessionen waren einfach unumgänglich, denn damals lebten Oscar, unsere beiden Kinder und ich eine Zeitlang allein von meinem Verdienst als Sängerin. Zu jener Zeit wäre es unmöglich gewesen, so zu singen, wie ich es heute tue. Es hätte sich direkt existenzgefährdend ausgewirkt. Gelegentlich ist mir die kommerzielle Art des Singens aber nie. Schon dieses andere Phrasieren läuft mir irgendwie zuwider."

Roy Eldridge hat einmal zu Miriam gesagt: „Du mußt spielen oder singen, wie dir zumute ist. Wenn du auf die Bühne gehst und dir vorgenommen hast, für die Leute oder für die Musiker oder sogar für beide zu singen, dann kann es passieren, daß am Ende überhaupt nichts dabei herauskommt!" Miriam ist sehr froh, daß sie heute nach diesem Grundsatz singen kann, d. h. so, wie ihr wirklich zumute ist. Und von allem, was man von ihr kennt, ist das die ehrlichste und überzeugendste Art zu singen.

Daß Roy von Miriams Gesang aufrichtig begeistert ist, kann man dieser Platte entnehmen, auf der er nicht zuletzt durch die gegenseitige Inspiration so gut und bewegend spielt, wie man ihn heute leider nur noch selten hört. Und spontan kommentierte er nach den Aufnahmen: „Miriams Stimme wäre sehr viel passender für den Film ‚Lady sings the blues' gewesen, als die der Diana Ross!" Miriam hat den Film zweimal gesehen und war auch etwas enttäuscht: „Diana Ross hat sehr gut gespielt", resümiert sie, „für ihre erste Filmrolle sogar wunderbar, nur hat sie nicht die leiseste Ähnlichkeit mit der

Holiday. Auch fehlt in dem Drehbuch völlig die Motivation, warum Billie überhaupt sang. All diejenigen, die für ihre Karriere so wichtig waren, ja eine entscheidende Rolle spielten, treten überhaupt nicht in Erscheinung."

Aber auch Miriam kann keine Sängerin nennen, die für die Rolle der Billie Holiday geeignet wäre. Miriams Mann, der Trompeter Oscar Klein, nimmt zu dem ganzen Fragenkomplex folgendermaßen Stellung: „Es singt überhaupt niemand wie Billie Holiday. Das bezieht sich aber nicht auf die Aussagekraft, denn viele singen heute ausdrucksstark — nicht zuletzt Aretha Franklin, deren Aussage aber die einer erfolgreichen schwarzen Gospelsängerin ist. Wenn man nun Miriam den Vorwurf macht, sie kopiere Billie Holiday, so kann ich dazu nur sagen, daß das überhaupt nicht möglich ist. Natürlich besteht eine starke Ähnlichkeit. Das beweist vor allem auch der Blindfoldtest, den Leonard Feather im amerikanischen Rundfunk machte. Als er eine Aufnahme von Miriam von der Platte ‚Lady like' spielte, kamen massenweise Briefe von langjährigen amerikanischen Jazzfreunden, die mit absoluter Sicherheit auf Billie Holiday tippten. Manche gingen sogar so weit, aus Dexter Gordon Lester Young herauszuhören! Nur in bezug auf Roy Eldridge behielten die Quizteilnehmer recht. Manche stuften übrigens diese 73er Aufnahmen unter die ein, die Billie Mitte der 50er Jahre machte! So also urteilten Amerikaner, von denen sicher einige Billie Holiday noch persönlich erlebt haben. Billie Holiday kopieren zu können, hätte dieselbe Bedeutung, wie wenn es heute einem Trompeter gelänge, mit Louis Armstrong verwechselt zu werden. Das aber ist undenkbar. Natürlich gibt es Trompeter, die man mit gewissem Erfolg kopieren kann, etwa Muggsy Spanier oder Cootie Williams. Doch darf man nicht außer acht lassen, daß diese eben doch nicht auf der gleichen Stufe wie Louis Armstrong stehen, nicht zu den überragenden Musikerpersönlichkeiten gehören wie etwa Charlie Parker, Lester Young, Art Tatum oder eben Billie Holiday. Die nachzuempfinden ist schon eine überdurchschnittliche Leistung, sie zu kopieren ist unmöglich. Freilich sollte die Tradition der Großen fortgeführt werden, vor allem dann, wenn sie nicht mehr am Leben sind. Ben Webster ist tot, aber wirft irgend jemand Harold Ashby vor, er spiele Ton für Tori wie Webster? Auch ein Duke Ellington, der Ashby immer wieder engagiert, ist glücklich darüber, daß es einen Musiker gibt, der diese Tradition aufrecht erhält. Es gibt sehr gute gedruckte No-

ten von Chorussen Louis Armstrongs, die ganz genau von Platten heruntergeschrieben wurden, aber die kann spielen wer will, es wird doch nie nach Armstrong klingen. Das Kopieren ist so schwer, sprich so unmöglich, daß, wenn man heute z. B. einem europäischen Schlagzeuger sagt, er solle wie ein amerikanischer Swing-Drummer trommeln, man es unendlich oft erlebt, daß er nicht einmal das kann. Duke Ellington sagte einmal: ‚If it sounds good, it is good‘ — wenn es gut klingt, dann ist es gut. Dieses Zitat hat Leonard Feather dann auch in den Plattentext zur ‚Lady like‘ übernommen.“

Freilich hätte Miriam ohne das Billie Holiday Revival, daß sich vor allem durch die Hollywood-Verfilmung von Lady Days Lebensgeschichte ergab, nie diese Beachtung, dieses Verständnis und diese Anerkennung bei einem größeren Publikum gefunden. Miriam weiß das nur zu gut: „Man kann Hervorragendes leisten und wird doch keinen Erfolg haben, wenn das Feld nicht vorbereitet ist. Die enorme Publicity, die Billie Holiday jetzt erhalten hat, war für meine Karriere eine sehr große Hilfe. Nur durch diesen ganzen Trend war es möglich, daß ich eine Platte mit dieser fantastischen Besetzung für MPS machen konnte.“

Ihrer Zukunft kann Miriam mit großen Hoffnungen entgegen sehen. Doch war und ist der Erfolg beim großen Publikum für sie weniger wichtig als die Anerkennung, die sie bei den Musikern findet, die mit ihr arbeiten oder sie hören. So freut sie sich sehr über die Tournee, die sie noch in diesem Frühjahr mit dem Count Basie Orchester machen soll. Und auch ihrem Auftritt beim Newport Jazz Festival in diesem Sommer in New York sieht sie mit den größten Erwartungen entgegen. Bald wird sie eine zweite Platte für MPS aufnehmen, wobei als Partner an Oscar Peterson, Mal Waldron oder Count Basie gedacht ist. Schon ihre erste Platte sollte Miriam ursprünglich mit Peterson machen, doch konnte sich Norman Granz, Petersons Manager, mit dem MPS-Chef Hans Georg Brunner-Schwer bis zu dem vorgesehenen Termin nicht über die Bedingungen einig werden.

Sehr gut gefielen Miriam auch die Aufnahmen, die sie mit Arrangements von Herbert Rehbein gemacht hat. Nach Oscar Kleins Ansicht gehen Rehbeins Streicherarrangements über „Lady sings the blues“ und „Good morning heartache“ weit über das hinaus, was etwa Ray Ellis einst für entsprechende Besetzung geschrieben hat. „Wenn ich mich nicht irre“, erklärt Oscar Klein, „ist Rehbein gebürtiger



MIRIAM mit OSCAR KLEIN und ROY ELDRIDGE

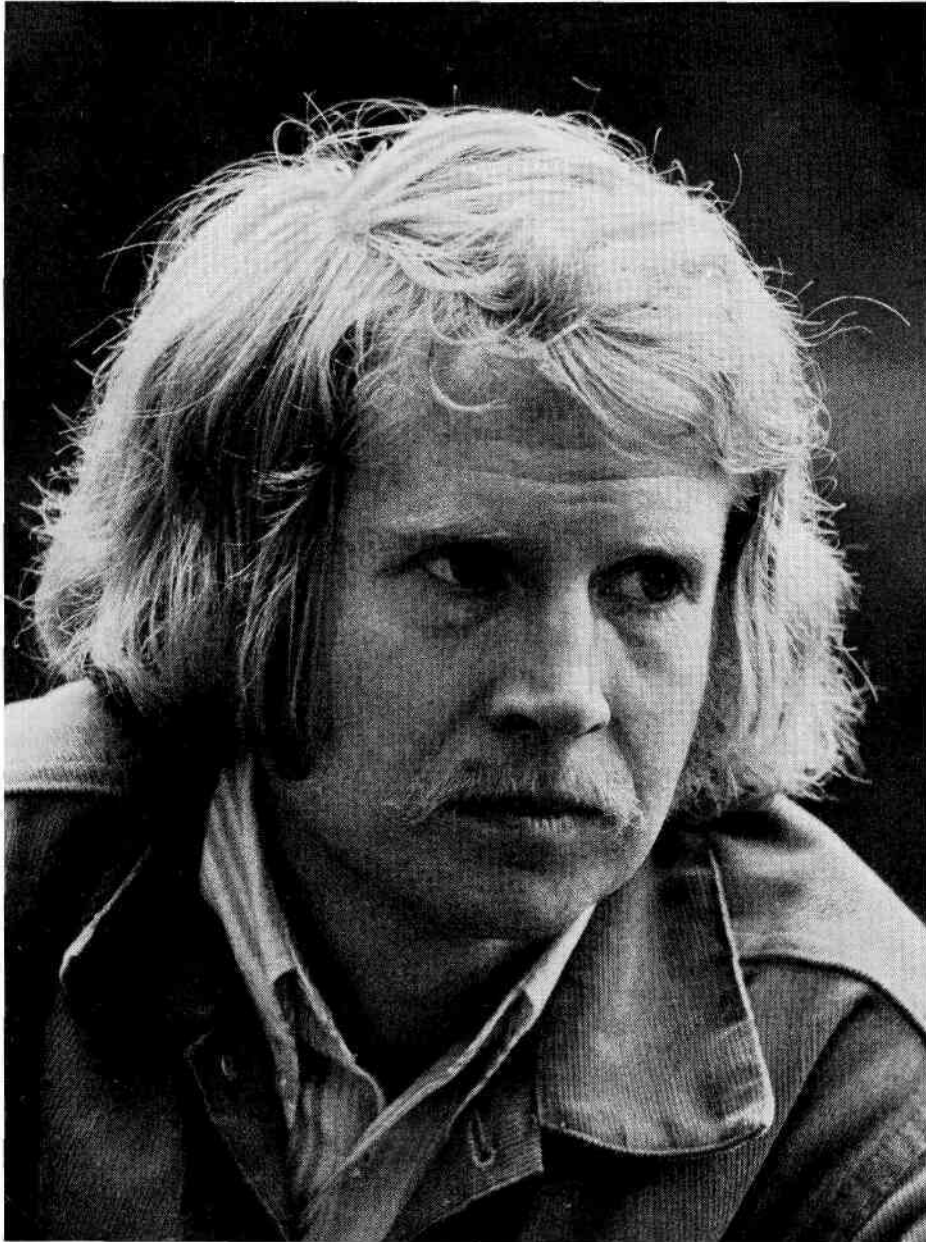
Hamburger und gehört wie Bert Kaempfert zum Sinatra-Clan. Als Komponist wurde er vor allem durch sein ‚Over and over‘ bekannt, doch sind eigentlich nur die Arrangements außergewöhnlich, die er für Streicher schreibt und die im Sinne des Jazz ganz schön swingen.“ Miriam spielt nun mit dem Gedanken, auch Roy Eldridge einmal mit einer solchen Besetzung zu präsentieren, zumal das bisher noch nie der Fall war. Bisher steht aber nur fest, daß Roy ganz sicher zu ihrer zweiten Platte verpflichtet wird.

Miriam hat, abgesehen von der erwähnten Notzeit, nie versucht, sich ihren Erfolg durch effektvolle Tricks zu erkaufen: „Natürlich hätte ich mich immer wirkungsvoller präsentieren können“, meint sie, „hätte mit der Stimme Oktavsprünge oder Seat singen können. Aber wenn man Seat wirklich gut beherrschen will, muß man sich in den Harmonien ganz genau auskennen, muß wirklich wissen, welche Töne man singt. Die meisten, die sich mit Seat versuchen, haben davon keine Ahnung und sehen darin nichts als eine Erfolgsmasche. Denn es kommt immer gut an. Auch könnte ich höhere Töne singen, einen überhohen Schluß bringen, über dem Sopran etwa, und was weiß ich noch alles, nur um das Publikum vielleicht zum Toben zu bringen. Aber das will ich ja gar nicht. Ich möchte mit meinem Gesang wirklich innerlich bewegen und kann nur das bringen, was im Dienste der Musik steht. Das ist natürlich mit dem Risiko verbunden, daß meine Art zu singen weniger ankommt.“

Oscar Klein bestätigt das: „Miriam hat nie auf Publikum gesungen. Fatty George sagte kürzlich zu mir, daß er sich heute nicht erklären könne, war-

um er vor 15 Jahren in Wien nicht auf Miriam gestanden hätte, als sie dort professionell zu singen begann. Im Gegensatz dazu aber gab es in Paris einige Musiker, die Miriam gleich zu Anfang hoch einschätzten, übrigens hielt auch Joe Zawinul sehr viel von ihr. Was nun Fattys damalige Ablehnung betrifft, sind wir gemeinsam mit dem Schluß gekommen, daß das damit zusammenhängt, daß er auf der Klarinette nie kommerziell spielte, daß er selbst grundsätzlich nur die Musik machte, die er mit seiner Überzeugung vereinbaren konnte. Um nun aber um alles in der Welt Erfolg zu haben, suchte er nach Leuten, die ihm diesen Erfolg zu garantieren schienen, und dadurch kam er manchmal auf recht geschmacklose Dinge, nach denen das Publikum damals fragte. So zog er u. a. den Sänger Al ‚Fats‘ Edward heran. Auch mich hat Fatty immer als Anreißer eingesetzt, als er merkte, daß ich im Gegensatz zu Miriam und ihm immer gerne aufs Publikum gespielt habe. Das gilt übrigens heute noch. Fatty hatte aber nie Effekte geblasen, nie lange Töne gespielt, nie auf der Klarinette herumgepiffen. Und deswegen war Miriam eben nicht die rechte Partnerin für ihn — sie war ihm zu ähnlich“.

Es stimmt bei dem heutigen nur auf Profit ausgerichteten Musikbetrieb verständlich, daß es einer Miriam Klein vergönnt war, auch ohne Konzessionen und Effekthascherei ihren internationalen Erfolgsdurchbruch zu erleben. Aber wenn es einer Bessie, einer Billie, einer Sarah, einer Carmen gelungen ist, sich auf künstlerischem Gebiet durchzusetzen, warum nicht auch Miriam? Schließlich ist auch ihr Sternzeichen der Widder . . . Gudrun Endress



Paul Gerhard Dekker

EBERHARD WEBER

Alle reden von Stars.

Der Star hat im Jazz eine mindestens ebenso große Bedeutung wie im Film. Was sicherlich mit der amerikanischen Sucht nach Superlativen zusammenhängt. Na und der Jazz ist doch ein typisches Kind des american way of life.

Aber im Jazz kommt es sogar noch schlimmer. In eben jenem Amerika, einer Demokratie mit multinationaler Bevölkerung, nie eine Monarchie gewesen, blühen in einer gleichfalls demokratisch gewachsenen Musik adlige Attribute in voller Pracht: The King, Count, Duke, Earl, Queen, Empress, alles tummelt sich, in selten einmütiger Konkurrenz. Solche Auswüchse können kaum ursächlich schuld sein an diesem ganzen Starrummel, sind aber doch Symptome einer krankhaften Verirrung. Im alten Jazz wucherten sie auf nahrhaftem Boden.

Selbst im modernen Jazz gab's gegen den Star-Bazillus vorerst keine Roßkur. In Charlie Parkers Quintetten beispielsweise stand zunächst mal Bird in Front, dann Miles, oder wer sonst Trompete spielte. Die drei Unverdorbenen der Rhythmusgruppe waren, mal handwerklich ausgedrückt, die Zimmerleute, die die Bretter ausrichteten, auf denen die Solisten sich produzierten. Daß Max Roach aus künstlerischem Gestaltungsdrang das eine oder andere Brett mal schief verlegte, zeigt nur, daß er persönlich aus seiner fixierten Rolle auszubrechen bereit war, grundsätzlich konnte er nicht viel bewirken. Selbst wo ein Sideman Bandleader wurde wie Charles Mingus, wurde seine Funktion nicht umgepolt, mitnichten aufgewertet, sondern höchstens verschleiert.

Und bei uns? Wie wir lange Zeit alles aufnahmen, was, horch, von drüben kam, importierten wir auch solche Fehlfarben. Sogar noch 1967 wurde Albert Mangelsdorff auf der LP „Folk Mond & Flower Dream“ als „Leiter“ angegeben. Ob er das selber gewollt hat oder nicht, ist dabei unwichtig. Dabei war unter den Musikern kollektives Bewußtsein längst erwacht. Die German All Stars aber gibt's noch.

„The bass and drums have been treated for far too long as the idiot instruments of jazz. That time is over!“ agierte David Izenzon (der als Bassist in den sechziger Jahren mit Ornette Coleman arbeitete). Daraus spricht die interessante These, daß sich Bassisten und Schlagzeuger bis vor noch nicht langer Zeit in einer ausgebeuteten Position gefangen haben. Man darf das getrost marxistisch interpretieren. Daß sie gut sein mußten, spricht nur für die These, denn je besser sie waren, desto höher wurde der Mehrwert der Solisten aufgewogen. David Izenzon und

Scott La Faro eröffneten den Bassisten neue Möglichkeiten. Max Roach wurde schon angesprochen als Schlagzeuger. Und da ist noch die Ausgewogenheit des Bill Evans Trio.

Den effektiven Durchbruch zur Emanzipation der Sidemen aber brachte erst der Free Jazz. Die Gruppennamen änderten sich, was allein aber noch nichts besagt. Wichtiger: Die Musik hatte sich in unserem Sinne weiterentwickelt. Die Musiker spielten nicht mehr nebeneinander her, sondern sie improvisierten wieder miteinander. Was natürlich nur möglich war bei sozialer Gleichberechtigung und Verantwortung. Was ihnen die traditionelle Konvention abgenommen hatte, das mußten sie nun durch Verantwortungsgefühl gegenüber sich selber, den Mitspielern und nicht zuletzt dem gemeinsamen Produkt, der Musik, gegenüber ersetzen. Ein wichtiger Evolutionsprozeß also. Das Ergebnis war überprüfbar — wo die Verantwortung ignoriert wurde oder die Musiker nicht gleichberechtigt waren, entstand kakophonisches Chaos.

Eine unüberschätzbare Rolle in der Emanzipation der Sidemen (bald hängt mir der terminus verflixtus zum Hals raus) nahm der Baß ein. Schon darum, weil er im Modern Jazz an Wichtigkeit zunahm. Eine kaum wegzudenkende Position erlangte er ja im harmonisch orientierten Cool Jazz (Mulligan Quartet). Im Free Jazz ging das so weit, daß nicht selten zwei, drei oder sogar vier Bässe gebraucht wurden.

Durchschlagender noch mag ein anderes Charakteristikum sein. Ein Kollege von Eberhard Weber behauptet nämlich, daß an allen anderen Instrumenten die größere Virtuosität von E-Musikern erreicht worden sei, der Baß aber im Jazz am meisten erworben habe. In der Tat wird der Baß in der E-Musik wenig gefordert, Solo-Literatur ist nicht vorhanden. Im Jazz aber hat der Baß sogar drei Funktionen zu erfüllen: er trägt den beat (so welcher vorhanden ist), stützt die Harmonien und verfolgt eine eigene melodische Linie, von wahrhaft artistischen arco- oder pizzicato-Soli ganz abgesehen. Unter diesen Voraussetzungen wurde das Baßspiel im Jazz zu einer Vollendung getrimmt, wie die E-Musik sie nicht aufzuweisen hat.

Eberhard Weber ist Bassist. *Sideman*. Sein selbst für den Jazz außergewöhnlich trick- und nuancenreiches Spiel zeichnet ihn als einen der Besten seines Faches aus. Erklärlich, daß er der meist Geschäftigste ist: Seine Schallplattenproduktion schätzt er auf 35 bis 40 LPs darunter mit Dollar Brand, Lucky Thompson, Hampton Hawes, Baden

Powell, Joe Pass, Stephane Grappelli, Michael Naura, George Gruntz, arabischen Folkloremusikern, mit dem Akkordeon-Weltmeister Art van Damme, Knut Kiesewetter, mit Wolfgang Dauner natürlich sogar bis zu Kirchenmusikern, und zuletzt mit Volker Kriegel. MPS hat davon allein 23 in ihrem Repertoire.

Who is Eberhard Weber? Geboren am 22. Januar 1940 in Stuttgart. Kaum den Kinderschuhen entwachsen, kauften ihm seine Eltern zwar neue, aber auch ein Cello. Denn mit sechs Jahren schon erhielt er ersten Unterricht von seinem Vater, der Musiklehrer ist. Rückblickend meint er, daß es wohl nicht das Wahre sei, beim eigenen Vater Unterricht zu bekommen, weil man da einfach nicht so intensiv arbeitet wie man sollte. Nie war er auf einem Konservatorium oder auf einer Musikhochschule. Und doch brachte er es auf dem Cello bis zu mittelschweren Studienkonzerten.

Das Schulorchester hatte auch einen Baß in der Ecke stehen, auf dem bloß keiner spielte — eine Herausforderung für Jung-Eberhard. Die ersten Griffe brachte ihm wieder sein Vater bei, als er so etwa 16 war, aber im wesentlichen ist er auf dem Baß Autodidakt. So einfach umsteigen ist da nicht drin, denn das Cello ist in Quinten gestimmt, der Baß in Quartan, aber kein Problem für Weber! Ungefähr gleichzeitig erwachte sein Interesse für populäre Musik, stand auf Bill Haleys „Rock Around The Clock“.

Als er richtig Baß konnte, fand er zwangsläufig auch Zugang zum Jazz, George Shearing, Dave Brubeck, überhaupt zu jeder harmonisch betonten Musik. Beim Mulligan Quartet, das ja kein Klavier hatte, folgte er nur mit Mühe, wußte nie, wo die gerade waren, da fehlte ihm halt ein Klavier oder eine Gitarre als Harmonie-Instrument.

Webers Baßkünste sprachen sich ab 1958 schnell herum. In drei Schulbands spielte er, daneben jedes Wochenende in lokalen rangel-rangel-roses-Tanz-Bands. Das Interesse an Musik stieg unaufhaltsam, das an der Schule sank proportional. 14 Tage vor der Deadline war dann nichts mehr zu reißen. Gott sei dank! Sonst war er heute womöglich nach dem Willen seines Vaters Grundschullehrer.

Beruflich war er mal als Fotograf tätig und brachte es bei einer Filmgesellschaft sogar bis zum Regisseur.

Als Amateur pilgerte er dreimal zum Düsseldorfer Amateurfestival. Doch entgegen anderslautenden Verlautbarungen hat er da nie einen ersten Preis geholt. Zwar wurde er regelmäßig bereits vor dem Juryspruch als Sieger

gefeiert, doch immer zu voreilig. Das kam nämlich so, wie sich später herausstellte, daß die Instrumenten-Besten aus den Sieger-Bands gekürt wurden. Einmal landete die Band, in der er mitwirkte, auf dem fünften Platz — also auch er, ein andermal mit Jürgen Schmidt-Oehm (der heute bei Dauner fiedelt und Posaune bläst) auf dem zweiten Platz.

Während der Amateurfestival-Zeit, so etwa 1961/62, lernte er Wolfgang Dauner kennen, der sich damals durch die Bratkartoffel-Ära eines keimenden Profi-Schicksals wurschtelte. Mit ihm hat er lange im Duo gearbeitet, weil sich einfach kein geeigneter Schlagzeuger fand, bis Fred Braceful in den Esslinger Jazzkeller stolperte. Von da an verbrachte er sehr fruchtbare Jahre in Dauner-Ensembles bis zur Etcetera, ging mit ihm die musikalische Avantgarde bis zum musikalischen Theater durch.

Zur Karriere von Wolfgang Dauner hat Eberhard Weber bestimmt ein gut Teil beigetragen. Während Dauner, verdient hat er's, mittlerweile eine gesicherte Existenz hat, steht Weber fatalerweise aber immer noch am Anfang. Das ist die verkorkste Ungerechtigkeit eines harten Business, wie sie ein Sideman in voller Breitseite zu spüren kriegt.

Weber ist noch kein Michael Kohlhaas, wenn er dies erkennt. Und doch hat er immer versucht, aus der mißlichen Lage eines Sideman auszubrechen. Das beweisen deutlich genug die Alben mit Dauner (Für..., Output, Free Action) oder die mit Volker Kriegel (Missing Link) und ganz neu die erst kürzlich produzierte ECM-Platte unter Eberhards Namen, die demnächst unter dem Titel „No motion“ erscheinen soll und für die er selbst alle Kompositionen und Arrangements schrieb. Gelegentlich probierte er's über instrumentelle Stellungswechsel, indem er zum Cello ariff oder das „Tarang“ genannte Saiteninstrument mit japanischer Klangfärbung einführte. Als andere sich noch entrüstet dagegen sträubten, hat er seinen Baß auch schon elektrisch verstärkt und wertete derart seine Position auf. übrigens wird sein Baß neidvoll von Kollegen beäugt, den er sich nach eigenen Vorstellungen hat bauen lassen. Und zwar ist das bundlose Griffbrett seines Ssaitigen Kontrabasses an ein flächern (winziges) Rudiment von Korpus mit Tonabnehmern montiert. Die Mensur ist also die des Korpus-Basses, der Klang zwar elektronisch, nur nicht gar so unpersönlich wie der einer Baßgitarre.

Am überzeugendsten aber gelang ihm der Ausbruch rein musikalisch. Immer wieder riß er formale, harmonische und rhythmische Zäune ein, ohne indes das dahinter liegende Grundstück mutwillig zu zerstören. Aufnahmen, bei denen er mitwirkte, belegen das. Wie die Eruptionen der Sonne aus dem glühenden Körper hervorschießen, ihre physikalischen Wirkungen hinterlassen und wieder zurückfallen, so sticht Weber unter den Mitspielern hervor, bringt Bewegung in die Musik und gehört doch zum Ganzen.

Ein spezifisch ausgerichtetes, stilistisches Spielideal hat er nicht. Das wäre wieder eine lästige Behinderung, dafür ist auch sein musikalischer Horizont zu weit gesteckt. Abenteuerlustig wie er ist und mit Mut zum Risiko streift er gern abseits vom Asphalt durch das Dickicht musikalischen Neulands. Gegen formelle Konventionen hat er nichts Grundsätzliches, weiß auch um ihren Stellenwert, aber er verkrampft sich nicht an ihnen. Doch was er auch macht, muß seinen eigenen unerbittlichen Kriterien standhalten.

Dagegen verabscheut er platte Wiederholungen zutiefst. Und Routine ist ihm zum Kotzen. Wenn er beispielsweise bei einem Clubgastspiel ein Stück ausgespielt hat mit allem, was er drauf hat, dann ist es ihm ein Greuel, nochmal zu müssen. Daß Zuhörer oder Mitspieler noch nicht satt sind, das versteht er wohl. Aber für ihn selber ist das einfach wiederwärtig und tödlich, weil er sich doch nur wiederholen oder höchstens interpretieren könnte. Der Reiz ist futsch, das Risiko ausgepokert, also was soll's? Recht hat er — Routine ist ein der Kunst feindliches Element. Ja und ein Künstler, das versteht sich eigentlich von

selbst, kann unmöglich zu jeder Stunde kreativ sein. Weber ist nun mal ein spontan-kreativer Musiker.

Von Dauner, wo die Zusammenarbeit zuletzt nicht mehr zur allseitigen Zufriedenheit klappte, ging er im Dezember 1971 zum Dave Pike Set. Womit dessen müde geschundenes Klangbild schlagartig zu neuem Leben erwachte. Nach dessen Auflösung gründete er mit seinem langjährigen Freund Volker Kriegel dann Anfang 1973 die Gruppe Spectrum. Der Name sagt, daß man sich einem breiten Feld musikalischer Strömungen verpflichtet weiß.

Mit Dauner und Kriegel verbindet ihn übrigens eine seltene Übereinstimmung: Alle drei haben die Jazzer-Karriere nicht über den Dixieland erklommen, sondern sie kommen von der poppigen Seite. Vielleicht liegt da ein tieferer Grund — die musikalische Verwandtschaft ist auf jeden Fall erwiesen.

Eberhard Weber ist reif zur Emanzipation! Er war's schon früher gewesen, wenn's nach seinen Fähigkeiten gegangen wäre, wenn man ihn gelassen hätte. Doch erst mußte er sich eine gewisse Rangstellung innerhalb der kommerziellen und künstlerischen Hackordnung erarbeiten. Das schafft Selbstachtung und legt eine Bewusstseinsstufe frei, die es erst ermöglicht, seinen Weg unbeirrt zu gehen.

Eberhard Weber ist kein Star und kein King und kein Superman und kein Sideman: Er ist ganz einfach ein Künstler von hohem Graden, mit meisterhafter Virtuosität, sensibler Kreativität, unbegrenztem musikalischem Horizont.

Werner Panke

(Ein Plattentest mit Eberhard Weber folgt im nächsten Heft)

PLATTENHINWEISE

Wolfgang Dauner: Free Action
MPS 2120624

Wolfgang Dauner: Music Zounds
MPS 2120729

Wolfgang Dauner: Output ECM 1006

Wolfgang Dauner: The Oimels
MPS 2120710

Wolfgang Dauner:
Psalmus Spei For Choir And Jazz Group
MPS 2120681

Volker Kriegel: Inside Missing Link
MPS 3321431

**Dave Pike Set & The Groupo Baiafro
In Bahia:** Salomao MPS 2121541

Michael Naura: Call MPS 2120877

Michael Naura: Rainbow Runner
Spiegelei 28522

Stephane Grapelly: Afternoon in Paris
MPS 2120876

Joe Pass: Intercontinental MPS 2120738

Lucky Thompson:
A Lucky Songbook in Europe
MPS 2120699

George Gruntz:
St. Peter Power MPS 2120673

George Gruntz:
St. Peter Power
MPS 2120673

Baden Powell: Poema On Guitar

Baden Powell:
Solitude on Guitar CBS 65494
CBS 65494

Knut Kieseewetter:
Stop! Watch! And Listen!
MPS 2120854

Art van Damme: Blue World
MPS 2120736

Art van Damme: Keep Going
MPS 2120737

Eberhard Weber: No Motion
ECM (erscheint demnächst)

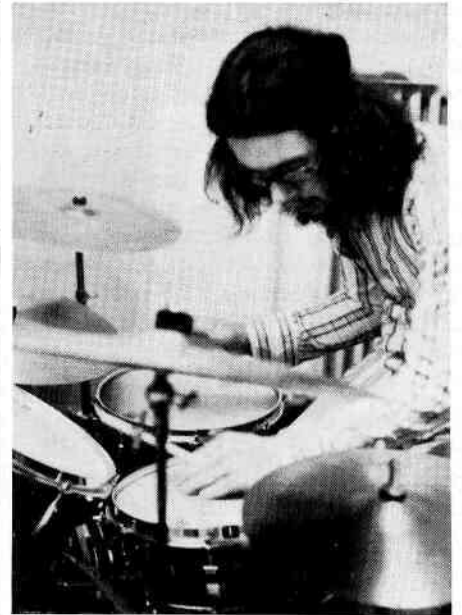




ALOYS KOTT



MICHAEL JÜLLICH



EVERT BRETTSCHEIDER Fotos: Klaus Schwing

Frischer Wind aus Essen

CONTACT JAZZ IM CONTACT TRIO

„Ornette Coleman ist als einer der ersten den Weg von der Tonalität in die Atonalität gegangen. Unverwechselbar geblieben ist jedoch seine persönliche Spielweise in seiner Gruppe. Es ist also Colemans Musik. Und in diesem Sinne ist Contact Jazz unsere Musik.“ So formuliert es Aloys Kott, Bassist des vielversprechenden Essener Contact Trios. Am Schlagzeug sitzt Michael Jüllich, und Evert Brettschneider spielt elektrische Gitarre. Alle drei Musiker stammen aus dem Revier — zwei davon „genossen“ als Vorstufe das Konservatorium — und studieren z. Z. an der Folkwangschule in Essen. Sie sind die einzigen an dieser Musikhochschule, die „Jazz“ machen — und das bei über 400 eingeschriebenen Musikstudenten. Für ihr Alter treten die drei recht selbstbewußt auf. Gezielt fragt dann auch Michael Jüllich,

mit 22 der Benjamin im Trio: „Kennen Sie einen deutschen Jazzmusiker unter 30?“

Schon seit Ende 1967 kennen sich Bassist Kott und Schlagzeuger Jüllich. Im Quartett mit zwei anderen Musikern spielten sie poporientiert. Damals kreierte Aloys Kott das Harmoniespiel auf dem Elektrobaß, zusammen mit Klarinette und Gitarre. Das gab eine ganz eigene Klangfarbe, war noch pop-beeinflußt, aber rhythmisch durch Michael Jüllich sehr stark jazzverbunden. Anfang 1970 kam dann der Gitarrist Evert Brettschneider hinzu, aus dem Quartett formierte sich ein Quintett.

Schnell merkten sie, jeder wurde musikalisch zu sehr eingeeengt und gingen bald wieder auseinander.

Ein Trio mit dem Klarinettenisten Theo Jürgensmann gründeten Kott und Jüllich im Frühjahr 1971, um besonders die

solistische Spielweise zu fördern. Mit dieser Besetzung trat das Contact Trio zum erstenmal im Juli 1971 öffentlich auf. Nachdem man alle Jazzclubs angeschrieben hatte, kam der Anruf aus Frankfurt, am Wochenende im „Jazzkeller“ in der Kleinen Bockenheimer Straße zu musizieren.

Seit dieser Zeit kam Bewegung in die Gruppe. Sie spielten anfangs in Essen, da es leider keine Clubs dort gibt, öfter an der Pädagogischen Hochschule auf PH-Festen, außerdem im benachbarten Bottrop und auf Eigenveranstaltungen. Später bekamen sie Engagements in allen möglichen deutschen Jazzclubs, besonders in Süddeutschland. „Damals war es üblich“, erzählt Aloys, „für jeweils fast zwei Wochen hintereinander in verschiedenen Clubs beschäftigt zu sein. Jetzt nehmen die Clubbesitzer nur noch über Wochen-

enden Engagements an. Zwischendurch haben wir uns immer die Zeit genommen, hier in Essen zwei bis drei Monate lang uns vorzubereiten. Ich halte das für sehr wichtig—die Proben . . ."

Mit dem Klarinettenisten war das Contact Trio auch 1972 beim Frankfurter Jazzfestival der Newcomer erfolgreich. Kritisch dazu bemerkt Aloys: „Die versuchen oft Leute nach Frankfurt zu holen, die entweder praktisch keine musikalische Aussage machen oder nur kopieren. Unsere Musik wurde auch im NDR gesendet, stellvertretend für alle Ausschnitte in der Reihe Jazz meets New Music“.

Nach diesen Auftritten wagten sich im Sommer 1972 die Contact-Leute an ihre erste Platte in Eigenproduktion, ebenfalls noch mit Jürgensmann, Klarinette. Die LP „Contact“ ist zu haben unter der Bestell-Nr. IST 1841 bei Electro-Egger, München, bei Beat Burri in Zürich oder über den AOV Essen, einer jungen Veranstalter-Crew mit Non-Profit-System. Ebenfalls über den AOV ist das Contact-Trio zu buchen (Adresse: AOV Claus Jürgen Bockmann, 43 Essen 13, Rotthäuser Str. 78, Telefon 02141 / 59 32 72).

Die Platte „Contact“ vermittelt eindrucksvoll das musikalische Können und die Konzeption des Trios. Fast alle Stücke haben Themen, die bewußt zu Anfang meist unisono gespielt oder angedeutet werden. Themenvariationen erfolgen allerdings nicht solistisch als Chorus, sondern werden im Kollektiv improvisiert. Aloys Kott bevorzugt beim Schlagbaß zum Teil Passagen, die John Coltranes Sitzung zur Platte „Africa Brass“ ähneln. Er spielt abwechselnd Schlag- und Streichbaß.

Michael Jüllichs Schlagzeugspiel erhält besonderen Reiz durch die beiden Air-tuner. Er akzentuiert zwar vorwiegend mit den verschiedenen Becken in wechselnden Tempi, schlägt jedoch unerwartete Trommelkaskaden mit überraschenden Sounds, die an indische Tablas erinnern. Die Air-tuner, eine Sonderanfertigung von Sonor, bestehen aus zwei Schläuchen mit je einem üblichen Gummiblasebalg und führen von unten in die Tom-Tom und Base-Tom hinein. „Früher hatte ich durch Schläuche mit dem Mund alle Toms mit Luft gefüllt — so wie der Schweizer Mani Neumaier. Die Schläuche hingen aber furchtbar rum und waren meinen Händen im Weg“, meinte Michael. Bis James Sargent, der zuständige Sonor-PR-Mann für Deutschland einige Zeit lang Jüllichs Schlagzeuglehrer an der Folkwangschule, aus den USA den neuen Air-tuner mitbrachte, für den sich Michael sofort begeisterte.

Auf die Frage, ob er denn nicht Neumaiers Technik plagiiere, entgegnete

Michael entrüstet: „Nein, gerade nicht! Ich habe den Air-tuner schon damals musikalisch ganz anders angewendet, spiele heute einzelne „Töne“ auf den Toms und fand eine Technik heraus, bei der ich die Toms anschlage und fast im gleichen Moment die Blasebälge trete. Dadurch erziele ich die seltsamen ‚ou-ou-Effekte‘ während des Spiels, die ich als solistische Figuren benutze.“ Es fördert den Air-tuner-Gedanken, daß Michael nebenher auch noch Tablas spielt. Aber erst, wenn es musikalisch Gewinn bringt, hat er vor, diese oder andere Percussions-Instrumente in sein Spiel mit einzubeziehen. Der Klarinettenist Theo Jürgensmann, auf der LP „Contact“ zum letzten Mal in diesem Trio zu hören, erinnert stark an Tony Scott, ist allerdings wesentlich „freier“ in seinem Spiel als dieser. Nach Meinung von Kott ist Jürgensmann ein fabelhafter Klarinettenist, nur —

„gingen die Meinungen eben eines Tages auseinander, wir blieben bei unserem Musizierideal, der Klarinettenist stieg aus. Dies differierte z. B. über die Frage der Elektronik bzw. der Lautstärke — Theo wollte unbedingt die Klarinette elektrifizieren“.

Im Juli 1973 stieß der Gitarrist Evert Brettschneider wieder zu Kott und Jüllich; die bisher endgültige Besetzung hatte sich gefunden. Evert ist Autodidakt und hat vorher ausschließlich in Rockgruppen musiziert. Er spielt auch im Contact Trio noch nach Rock-Manier, tendiert jedoch in der musikalischen Struktur deutlich zum Jazz hin. Sein Ideenreichtum zeigt sich in überraschend vielgestaltigen Variations- und Improvisationsmöglichkeiten. Seine erstaunliche Schnelligkeit und Intensität verraten, er beherrscht die Gitarre. „Wir wissen alle drei, was wir mit unseren Instrumenten anfangen können und damit aussagen wollen“, sagt Kott dazu. „Um im Jazz wirklich effektiv weiterzuarbeiten, muß man aber nicht nur sein Instrument beherrschen, sondern auch andere Musikformen kennenlernen, gerade besonders die Neue Musik Europas.“

Es ist zwar jeder gleichberechtigt in der Gruppe, aber die entscheidenden Impulse scheinen von dem Bassisten Aloys auszugehen, mit 24 Jahren der Senior im Trio. Sowohl er, als auch der Gitarrist schreiben. Außerdem verarbeiten alle während der ausgiebigen Proben die Ideen jedes einzelnen. Mit der jetzigen Triobesetzung sind die drei musikalisch und auch menschlich sehr zufrieden und wollen auf jeden Fall, wie sie sagen, in dieser Form möglichst lange so zusammenbleiben. Auch nach dem Studium, wenn sie sich als Musikpädagogen betätigen wollen. „Es ist völlig klar, wir machen auch noch spä-

ter Jazz“, bemerkt Kott enthusiastisch. Zur musikalischen Konzeption: Das Contact Trio versucht, die Funktion zu sprengen, die man im Jazz als Instrumentalist früher übernehmen mußte. Und gerade weil es im Trio nur drei Funktionen gibt: die des Rhythmus, die harmonie-verbundene des Baß und die des Soloinstrumentes — kann man hierbei am besten diese Funktionen überwinden. So beispielsweise mit dem Air-tuner oder mit melodischem Spielen am Baß. „Ganz zentral ändert sich die Funktion des Baß“, erklärt Kott hier. „Im Trio muß der Baß natürlich anders spielen als in einer größeren Formation; die ‚musikalische Vielfalt jedes Instrumentes wird im Trio größer. Die Harmonien des Elektrobaß funktionieren hier ergänzend für weitere Instrumente, etwa des Klaviers. Unsere Konzeption kann man, was das solistische Spiel anbetrifft, etwa mit der von Weather-Report vergleichen.“

Was die drei für sehr wichtig halten: bestrebt zu sein, „immer eigene Sachen zu machen“. Nicht kopieren, lieber nach eigenen Ausdrucksmöglichkeiten suchen. Verarbeitet werden dabei alle musikalischen zeitnahen Strömungen, ohne zu kategorisieren. Ist es Free Jazz, was das Trio produziert? Die Musik wirkt gegenüber Eruptionen von Brötzmann, Evan Parker oder Bennink eher dezent, d. h. das Gegenteil von aufdringlich, ohne jedoch kraft- und wirkungslos zu sein. Auch Kott nennt es nicht Free, sondern besteht auf „Contact Jazz“. Sehr kritisch steht er zur deutschen, besonders Wuppertaler Avantgarde. Er glaubt, das Abstreifen des Dur-Moll-Prinzips im Free Jazz habe bei vielen Musikern zum überbord-Werfen sämtlicher musikalischer Fesseln geführt. Hauptsächlich scheint es an genügend fachlicher Qualifikation zu liegen, daß viele Musiker nur auf der Progressiv-Welle mitschwimmen würden, ohne gewachsene musikalische Herkunft. Kott bevorzugt eher Musiker, die nach überdimensionalen Schritten in musikalisches Neuland wieder „zurückkehren und weiterhin aufbauend arbeiten“.

Es ist vorauszusehen, welche Reaktion aus dem betroffenen Musikerlager eintreten wird. Jedenfalls soll das unvoreingenommene Publikum entscheiden, ob die Musik des „Contact Trios“ ankommt oder nicht. Aus diesem Grund sind die drei sehr daran interessiert, so oft wie möglich öffentlich zu musizieren. Ihr Wunsch wäre, an den Donauerschinger Musiktagen teilzunehmen. Ihr nächstes Ziel ist, im Frühjahr 1974 eine neue LP aufzunehmen, möglichst in einem vernünftigen Studio. Allerdings wieder in Eigenproduktion.

Volker Heibel

Keith Jarrett in Willisau

Was in Zürich mit penetranter Regelmäßigkeit nicht möglich scheint, nämlich in Ergänzung zu den immer wieder stattfindenden Gastspielen mit Jazz-Stars des Mainstream und der klassischen Moderne, wie zum Beispiel mit Ray Charles, Count Basie, Ella Fitzgerald, Duke Ellington oder Oscar Peterson, auch einmal wichtige Vertreter neuerer Jazzentwicklungen in größerem Rahmen vorzustellen, das wird mit wachsendem Erfolg in Willisau, einem kleinen Städtchen zwischen Luzern und Langenthal, realisiert. Hier gelang es einem kleinen Kreis engagierter und idealistisch gesinnter Jazzfreunde um Niklaus Troxler in den letzten Jahren, mehr als fünfzig Jazzveranstaltungen zu organisieren und damit eine Konzertreihe aufzubauen, in der das oft risikoreiche Ziel verfolgt wird, mit kompetenten Musikern und Gruppen der gegenwartsbezogenen internationalen Jazzszene einen breitgefächerten Einblick in aktuelle Strömungen und Entwicklungstendenzen des Neuen Jazz zu vermitteln.

Konzerte, in denen u. a. Chick Corea, John Surmans „The Trio“, Dollar Brand, Chris McGregors „Brotherhood of Breath“, Peter Brötzmann oder bereits zweimal Keith Jarrett — im Trio und als Solopianist — teilweise exklusiv für die Schweiz in Willisau auftraten, trugen dazu bei, daß diese Veranstaltungen innerhalb der an außergewöhnlichen Jazzereignissen nicht gerade reichen Schweizer Musikszene zu einem Begriff wurden.

Keith Jarrett, geboren 1945, der erstmals durch sein impulsives Spiel im Ensemble des Tenorsaxophonisten Charles Lloyd Mitte der sechziger Jahre von sich reden machte, gehört seit seiner Zusammenarbeit mit Miles Davis und vor allem nach der Veröffentlichung seiner herrlichen Soloplatte „Facing You“ und dem 3-LP-Album „Solo Concerts“ zu den wichtigsten Vertretern des heutigen Piano-Jazz und der jazzinspirierten Klaviermusik überhaupt. Wie kaum einem anderen gelingt es ihm, mit der Virtuosität moderner Konzertpianisten und einem Ideen- und Strukturreichtum, der die Kenntnis der Klavierliteratur der letzten 150 Jahre erahnen läßt, Elemente des Jazz, Rhythm-and-Blues und Rock, der Gospel- und Folk-Songs mit der Aus-

druckswelt der Romantik und des Impressionismus zu einer faszinierenden eigenen Sprache zu verschmelzen.

Da entstehen neben intensiv swingendem, mit traditionellen Elementen angereichertem Pianojazz und Teilen rockartiger Prägung, hauchleise Passagen zartlyrischen Charakters mit romantischen Melodieformen, die von der Motivilik Schumanns oder Chopins inspiriert scheinen, vorgetragen mit frappierend weichem Anschlag und perfektem Legatissimo, aber auch perlende Geflechte polyphoner Strukturlinien, wie wir sie in dieser Komplexität nur noch von der Barockmusik her kennen, wobei die hier angewandte Spieltechnik in wohltuendem Gegensatz zum Können vieler Jazzpianisten steht, deren linke Hand fast ausschließlich auf die harmonischen Funktionen begleitender Akkordbildung fixiert bleibt. Beeindruckend vor allem immer wieder seine Vorliebe für Sequenzen impressionistischer Klangmalerei, die er mit einer heute nur noch selten anzutreffenden Dichte und Intensität zum Ausdruck zu bringen weiß, und in denen stellenweise eine starke Affinität zum Piano-Oeuvre Maurice Ravels und Claude Debussys erkennbar wird. Seine stupende Arpeggio-Technik kommt hier besonders gut zur Geltung.

Keith Jarrett, der erstmals mit eigenem Quintett nach Europa kam (aus Anlaß der Berliner Jazztage), stellte sein pianistisches Talent diesmal nicht, wie von vielen erwartet, in den Vordergrund, sondern integrierte seine sprühende Musikalität ganz in den kommunikativen Entstehungsprozeß gemeinschaftlich-spontanen Spiels, was ihn immer wieder vom Klavier weg zu anderen Instrumenten, wie Sopransax, Bambusflöte oder zum rhythmisch durchdringenden Osi-Drum überwechseln ließ. Dewey Redman, Tenorsax, Musette und Perkussion, Charlie Haden, Bass, und Paul Motion, Drums — herausragende Musikerpersönlichkeiten aus dem Avantgardekreis der New Yorker „Jazz Composer's Orchestra“ —, waren intuitiv agierende, gleichberechtigte Mitspieler, die in langjähriger Zusammenarbeit mit Jarrett zu ideal miteinander reagierenden Partnern wurden. Eine der Überraschungen des Abends war der von Jarrett entdeckte, bisher völlig unbekanntes brasilianische Perkussionist Guilherme Franco, der mit faszinierender Behendigkeit, Phantasie und einem unwahrscheinlichen Rhythmusgefühl auf einem riesigen Arsenal zum Teil selbstgefertiger Perkussionsinstrumente entscheidend dazu beitrug, daß die unter Mitwirkung aller Spieler sich

entwickelnden Gewebe differenzierter Rhythmen ungewöhnliche Grade gesteigerter Spannung und Intensität erreichten.

Dem enthusiastierten Willisauer Publikum, das aus der ganzen Schweiz und dem süddeutschen Raum ange-reist war und das am Schluß des Konzertes im völlig überfüllten Mohren-Saal den Musikern stehend Ovationen entgegenbrachte, rief Keith Jarrett zum Abschied zu: „This is one of the best places for music!“ Johannes Anders

(mit freundlicher Genehmigung der Schaffhauser Nachrichten)

John Warren Band auf dem Kontinent

Das hat es lange nicht mehr gegeben von einer Big Band: swingender Schönklang. Füllig, rund, lyrisch, nicht schrill, kein Chaos. Und trotzdem moderner Jazz, nicht schal und abgestanden, aber kontrolliert, überschaubar, vom suitenartigen Intro bis zu kentonalen, kompakten Sätzen, wenn man an Kenton 1953 oder später denkt. Harmonisch und klangbildnerisch erscheint mir die Musik wie eine Weiterführung der Ergebnisse, zu denen Stan Kenton und noch mehr Gil Evans vor fünfzehn Jahren gekommen waren, mit fugalen, kontrapunktisch überlappenden Sätzen im Themenaufbau, mit neuen Wagnissen in der Struktur, mit imponierenden Klangverbindungen aus Flöten und Trompetentönen, Tongebilden aus Baritonsaxophon, Baßposaune und elektrischem Piano.

überhaupt das elektrische Piano muß ich erwähnen. Es war wohl das erste Mal, daß es mich nicht störte. Nicht die übliche unpersönliche Single-Klimperlei, keine dick aufgetragene Klangromantik, sondern orgelhaftes Filigran, tiefe Bässe im Kontra zur Satzarbeit der Bläser, verwobene Sounds hinter einer Growl-Posaune, nie aufdringlich, rüde, den Gesamtklang sprengend, ständig in der Dynamik an das Geschehen angepaßt. John Taylor ist der Name des Solisten.

Die Überraschung war ja überhaupt die Tatsache, daß in diesem Orchester eine Reihe avantgardistischer Musiker aus England saßen, die bisher oft nur in ungezügelten, wilden Ausbrüchen, in ekstatischem Auftrumpfen aufgefallen waren, allen voran die Posaunisten Nick Evans und Malcolm Griffiths, teils auch der Trompeter Harry Bek-

kett, etwa bei Chris McGregor, auf den Berliner Jazztagen oder dem Free-Jazz-Treffen Baden-Baden. Es schien rätselhaft und zunächst kaum denkbar, daß diese Musiker auch einen inneren Ruhemoment, so etwas wie einen Augenblick Zufriedenheit, etwas Überlegung in Musik auszudrücken vermögen. Und jetzt standen sie also im Halbkreis auf der Bühne und zauberten eine Klangwelt hervor, knüpften einen Teppich wohlgestalteter Töne, die kaum jemand erwartet haben dürfte. Jetzt zeigten sie, daß sie nicht nur Krach erzeugen können, sondern die Musik in ihrer ganzen Breite beherrschen. Jetzt bewiesen sie ihr tadelloses instrumentales Können; denn solche Musik kann man ja andernfalls wirklich nicht spielen. Und endlich war auch nichts nur „hingehauen“, weil John Warren eben diese Musik und keine andere wollte: die Beteiligten schienen mir tatsächlich auch mit dem Herzen dabei.

Aber so ist das im Jazz: John Warren, wer ist das? Mit lauter Neuerern aus England? Na ja, wohl das übliche, das Durcheinander, laut und enthemmt? Und dann komponiert, arrangiert und leitet dieser Kanadier, seit Jahren in England zu Hause, ohne Dirigierpose, Fast unauffällig eine Klangpracht, in der die ganze Weite und Ruhe kanadischer Wälder und Seen ausströmt und in der alles, was die Solisten sonst so laut und hemmungslos herausschreien Dörlitzlich wohl geordnet und feinfühlig durchgestaltet ist. Obwohl die Leaders³ Persönlichkeit eigentlich nicht spürbar wird, trägt die Musik trotzdem ganz den persönlichen Stempel John Warrens. Mit niemand direkt vergleichbar. . . wie gesagt, ich denke gelegentlich an Gil Evans. . . aber das hängt mit der Kritik schlechthin zusammen, daß immer gegenwärtig wird, was irgendwann, irgendwo gehört und aufgenommen wurde.

„Perkins landing“ ist eines dieser grandiosen, getragenen Themen, das Harry Beckett ganz weich und sanft auf dem Flügelhorn führt. Dann ist Alcolm Griffiths auf der Posaune an der Reihe, John Taylor nimmt die Ideen auf sein elektrisches Piano im Hintergrund, bevor sich ein Nachklingen über einen Flötensatz mit gedämpfter Trompete verbreitet. Ich möchte nicht alsch verstanden werden: Nichts an dieser Musik ist sentimental, keinen Augenblick gibt es Zweifel über die Azzmäßigkeit, dauernd ist der „swing“ gegenwärtig. Aber nach dem so oft erlebten Terror der letzten Jahre ist dieses Stück wohlthuend, überzeugend, begeisternd. Auch „Hopalong Cassidy died today“ ist es, gleichfalls in getragem Tempo wie so viele Stücke die-

ses Orchesters. Wenn ich mit Gewalt schließlich doch noch einen Mangel suche, so schien mir das rhythmische Konzept etwas konventionell, fast ein bißchen brav. Vom Schlagzeug her hätten weitere Impulse ausgehen können. . . doch wer weiß, vielleicht wäre auch im Nu wieder alles zertrümmert worden.

Überperfektion möchte ich nicht verlangen, sie hat im Jazz meist Schaden angerichtet. Wichtiger ist, daß dieses Orchester überhaupt einmal nach Deutschland geholt wurde.

Gerhard Kühn

Neu in Frankfurt: Voices

Was sich hinter „Voices“ verbirgt, hat lange und einflußreiche Tradition in (nicht nur deutschen) Jazz. Die ehemaligen Mangelsdorff-Leute: Ralf Hübner, Schlagzeug, Heinz Sauer, Saxophone, Günter Kronberg, Alt- und Baritonsaxophon; der in Frankfurt lebende amerikanische Pianist Bob Degen, sodann der Bassist Jürgen Wuchner haben sich zu einer neuen Gruppe hin emanzipiert. Man kann das Ganze eine fulminante Regression nennen, dennoch ist es mehr. Man favorisiert nicht einen Stil, etwa Free, was ja so mangelhaft bisher festgelegt wurde, man reproduziert große Jazz-Tradition und geht ein Stück weiter. Man hat sich außerdem von dem so mächtigen Klassiker Albert Mangelsdorff so weit freigesprochen, daß da etwas Neues entstanden ist, was so bisher von diesen Leuten und von einer deutschen Formation kaum zu hören war, noch etwas instabil, aber das ist ja eine Qualität des Neuen Jazz. Das Ganze ist mit gutem Grund als paradox zu bezeichnen: etwa als traditionsfixierte Fortschrittlichkeit.

Im einzelnen: Die verschiedenen Sets, die die Gruppe bei einem Auftritt im Frankfurter Jazzkeller spielte, waren die Synthese aus sehr arrangierter Freude an guten musikalischen Konstruktionen und spontaner, freier, ziemlich „schwarzer“, konzentriert vibrierender, unverkrampfter, gemäßigt revolutionierender Spielweise. Der erste Set begann ungefähr mit einer nach 12-Ton-Muster aufgebauten Reihe, der der unheimlich einfühlsame Ralf Hübner ein Dreier-Metrum unterlegte, während der Baß im Ostinato verharrte, also dauernd einen Basis-Ton spielte. Dann wurde das Ganze aufgebrochen zu einer free-ähnlichen Spielpraxis, der sich ein ungemein swingender Coltra-

ne-Passus anschloß. Ralf Hübner ist hier als Schlagzeuger irgendwo zwischen Elvin Jones und einem zukünftigen Schlagzeuger anzusetzen.

Ein weiterer Set verriet eine gewisse Besessenheit gegenüber der Vergangenheit. Nicht nostalgisch, keineswegs: die Leute gehen mit „Giant steps“ ihrer eigenen Zukunft entgegen. Dennoch können die Leute auf präzise rhythmische Muster einfach nicht verzichten.

Hier praktizierte Jürgen Wuchner einige Baß-Sequenzen, die ihn in die Nähe zu Dave Holland bringen: und doch kann auch er eine ungemein überzeugende Verarbeitung der Baß-Tradition vorweisen. Slam Stewart ist doch noch aktuell, und Buschi Niebergall wird Konkurrenz geboten.

Danach ein Doppel-Bariton-Saxophon-Unisono von Heinz Sauer und Günter Kronberg. Was sozusagen die Synthese darstellte aus Westcoast-Klängen (der so erfolgreichen Intellektualisierung des Jazz) und aus „deutscher“ Adaption schwarzafrikanischer Vitalität mit ihrer ethnischen Konzentriertheit. Nach diesem Set hat man einfach den Eindruck: sie sollten zusammenbleiben.

Weiterhin sind zu vermerken: Frostaufbrüche auf den straight-Straßen, wenn ein überwiegend von Ralf Hübner und Heinz Sauer arrangierter und notierter musikalischer Text ausgespielt wird. Dann kommt nach einem wohligen Spätsommer der Herbst mit revolutionierender Sturmflut: also es begann die „Moderne“ eigentlich erst so um elf Uhr herum. (Der Abend begann um zehn). Und doch immer ist da eine immense künstlerische Disziplin am Werk.

Zum Schluß eine Erinnerung: das von Heinz Sauer komponierte „Blues Booth“, schon einmal im Albert Mangelsdorff Quartett auf dem Jazz Festival 1970 vorgestellt, setzte dem Abend die Pointe auf seine späte Stunde. Es klingt nicht schlecht, wenn die beiden Saxophonisten Heinz Sauer und Günter Kronberg sich so deutlich arrangieren, als gälte es, die Vergangenheit in eine neue Zukunft hineinzuführen. Und das haben „Voices“ im Frankfurter Jazzkeller von zehn bis eins ziemlich bewiesen.

P.S. Albert Mangelsdorff, dem sie alle verpflichtet sind, geht ziemlich eindeutig einen anderen Weg. Vielleicht gibt es da irgendwann einmal eine Koinzidenz (einen geräumigen „Zusammenfall“) von musikalischer Idee und deren Realisierung und der Absicht, die Menschheit insgesamt für sich selbst zu sensibilisieren. Sonst könnte man befürchten, dieser Jazz bleibe elitär, unsozial, reserviert für ein paar vitale Spinner. Wilhelm E. Liefland

SCHALLPLATTEN-BESPRECHUNGEN

Wolfgang Dauner

Etcetera — Live

(Doppelalbum) MRS 2921754-2 Stereo

Twelve And Nine — Introduction — Es soll ein Stück vom Willi sein — Plumcake — G X 3 And Blues — The Love That Cannot Speak It's Name — Nemo's Dream

Wolfgang Dauner synth., keyboards, Jürgen Schmidt-Oehm v. fl., Matthias Thurow b, sitar, Lala Kovacev, Fred Braceful dm

Aufg.: Live in Sielmingen, Mai 1973, „Nemo's Dream“ im Dauner-Studio.

Ich schätze Dauner sehr als Pianisten, mit seiner Synthesizer-Musik kann ich mich indes nicht sehr befremden. Im heutigen „elektrischen Jazz“ (wenn ich so sagen darf) gibt es drei Alternativen: 1. man findet Gefallen daran, 2. man fühlt sich davon abgestoßen und 3. man versucht, Neues darin zu entdecken. Bei Dauners Ambitionen überwiegt bei mir leider die zweite Alternative. „Etcetera Live“ macht da keine Ausnahme. „Twelve and Nine“: Ein streng angelegtes Thema, nach mazedonischer Folklore klingend, Dauner plätschert dahin, Oehms Flöte tönt ein bißchen nach Andenmusik, der ständig wiederholte Hintergrund wirkt nicht gerade anregend. „Introduction“: Glöckchen- und Pianoklang, Synthesizer, Oehms Violine wirkt süßlich und ist technisch wenig aufregend, die Drummer untermalen schön, besonders Kovacev — das Stück bricht unvermittelt ab. „Es soll ein Stück vom Willi sein“: Synthesizer-Basteleien (Rauschen, Krächzen, verzerrte vokale Lautsetzer), Fiedel, Pianophrasen, eingeblendete Gespräche („Anrufung“ eines Willi. . . . ob er die Noten mitgebracht hätte . . .“ und anderes mehr), Gelächter, eintönige Fiedel. Musik? Ich glaube nicht, höchstens eine für verschiedenste Gelegenheiten anzuwendende Geräuschkulisse. „Plumcake“: Beginnt irgendwo am Ende des „Willi . . .“, thematisch in der Pop-Masche angesiedelt, warum die Leute klatschen, ist mir schleierhaft. „G X 3 And Blues“: Zu Beginn allerlei Pfeifgeräusche, es entwickelt sich abermals eine Pop-Melodie mit angedeuteten Bluesphrasen, erwähnenswert wieder die Schlagzeuger, Geige, Pfeifgeräusche . . . Dann geschieht etwas, das meine Gefühle bei diesen Darbietungen nur bestärkt: Man zieht einen wirklichen **Blues** ab, und das Publikum reagiert darauf spontan mit Freude. (Ich tat's auch.) „The Love . . .“: Hier wird es auf indisch versucht — mehr als Ansätze dazu gelingen kaum, interessante, tablabeeinflusste Trommler, stellenweise klingt es befriedigend. „Nemo's Dream“: Romantisch angelegt, diesmal musiziert Dauner mit seinem Synthesizer — füf mich die beste Stelle auf den vier Plattenseiten (außer dem „Stück Blues“). Sonst läßt hier alles so ziemlich kalt.

Willie Gschwendner

Don Ellis Orchestra

Soaring

MPS Stereo 21 25123-3

Whiplash — Sladka Pitka — The Devil Made Me Write This Piece — Go Back Home — Invincible — Image Of Maria — Sidonie — Nicole

Don Ellis tp, el-tp, dm, Fred Seldon as, fl, ss, pice, afl, Vince Denham as, ts, ss, fl, pice., Sam Falzone ts, cl, fl, Gary Herbig bs, ss, cl, fl, oboe, Gil Rathel, Bruce Mackay, Jack Caudill tpts, flhs, Sidney Muldrow frh, Mike Jamieson tb, Ken Sawhill btb, Doug Bixby tu, Jay Graydon g, bag, Milcho Leviev p, elektro-p, org, clavinet, Dave McDaniel b, Ralph Humphrey dm, Ron Dunn dm perc., Lee Pastora conga, Joel Quivey, Earle Corry el-v Renita Koven el-violoncello, Pat Kudzia el-cello

Aufg.: 1973, Hollywood, Calif.

Ich kann mir nicht helfen, aber ich mag die elektronischen Trompetenverfremdungen von Don Ellis bei weitem lieber als jene des heutigen Miles Davis.. Bei Don finde ich einfach mehr Spielwitz, Dynamik, Humor, Variables — die Elektronik wird nicht zum zerstörerischen Selbstzweck, sie ist harmonisch in den musikalischen Ablauf integriert. Trotzdem wird Ellis nie zu einer Persönlichkeit, wie sie Miles einmal war. Doch zur Sache: Vor uns liegt eine befriedigende bis gute Bigband-Platte — allerdings lange nicht mehr so gut wie andere Don Ellis-Scheiben. In fünf Titeln blitzt es zeitweise ganz gehörig auf, doch in den drei letzten Stücken wird stellenweise unglaublicher Kitsch produziert. „Whiplash“ ist ein knalliges Thema mit gelungenen Streichern (auch Pizzicato), präzisen Trompetensatzeinwürfen, gutem elektronischem Instrumentarium, schön verwobenen Orchestersätzen und der über allem liegenden „krachenden“ Trompete von Don. „Sladka Pitka“ beginnt mit behutsamen Strings, ebenso zurückhaltenden orchestralen Tonfärbungen und setzt fort mit Levievs Tricks am Elektro-Piano sowie Ellis' anfangs normaler und später verformter Trompete — bemerkenswert Ralph Humphrey am Schlagzeug. „The Devil . . .“ beginnt mit heiteren elektronischen Spielereien, dann folgen sorgsam ineinander verschachtelte Sätze, kräftige Perkussion und ein robustes Tenorsolo Sam Falzones. Wichtige Rhythmik und volles Blech untermalen brodelnde Falzone-Chorusse in seinem Reißer „Go Back Home“ — als Jazzler empfinde ich dieses Stück am eindrucksvollsten. Mit dem von außerordentlich musikalischen Wendungen geradezu überladenen und vom großen Improvisationstalent des

Newcomers Vince Denham'am Alto geprägten „Invincible“ endet leider der positive Teil der Platte. „Image Of Maria“ ist ein Höhepunkt an Kitsch und würde besser als Filmmusik zur „Love Story“ passen. Etwas besser wird's in „Sidonie“ (aber nur in der Mitte) und bei „Nicole“ (bloß zu Beginn) — der Rest ist süßlich und geschmacklos. Schade!

Willie Gschwendner

Terumasa Hino

Taro's Mood

Enja 2028

Alone, Alone and Alone — Taro's Mood — Predawn

Terumasa Hino tp, Mikio Masuda p, Yoshio Ikeda b, Motohiko Hino dm, Yuji Imamura conga

Aufg.: 29. Juni 1973, live at the domicile Munich

Mit „Free-Bop“ hat Gerhard Kühn die Musik des Terumasa Hino Quintetts bezeichnet; und siel't man einmal von der aphoristisch-blitzigen Griffigkeit des Etiketts ab, dann kann der Begriff, als Beschreibungskürzel verstanden, einen ersten Einstieg in die Musik des Hino Quintetts liefern: Musiziert wird hier innerhalb des Kommunikations-Code des Bop, dessen Rhetorik Hinos Musiker voll assimiliert haben. Die Kommunikationssituation ist aber die unserer Tage, in der der Code des Bop zwar noch spontan rezipiert werden kann, jedoch das Bewußtsein um seine zur Erstarrung neigenden Formelhaftigkeit diese Rezeption begleitet. Im Aufbrechen dieser Formelhaftigkeit ist auf der Ebene der Kommunikationssituation eine Schlüsselfunktion des Free Jazz anzusetzen. Die große Leistung von Hino besteht nun darin, daß sich seine Musik im vollen Bewußtsein um diese heutige Kommunikationssituation vollzieht, und sie jenseits der nostalgischen Freude am Deciffrieren des Bop-Codes („swingt wie die Pest“, „legt los wie die Feuerwehr“) eigene Gestalt gewinnt. Sie erreicht das, indem sie Errungenschaften freierer, von allem afro-amerikanischen Formen, in ihre Rhetorik integriert, wie rhythmische Polycurrents, expressive Tonbildung, hymnische Passagen, Heraustreten aus enger Vertikalität in horizontale Spielweise, besonders in den intensiven, pianolosen Trompete-Perkussionsdialogen. Dies wird besonders in den Up tempo-Stücken „Taro's Mood“ und „Predawn“ deutlich. Gleichzeitig werden Bop-Elemente auf ihre Formelhaftigkeit transparent gemacht — allerdings weit entfernt von jeglicher einfachen Parodie-, und sie erhalten dadurch eine neue Funktionalität. So ist die Ballade „Alone, Alone and Alone“, in der sich das musikalische Geschehen jenseits der rhetorischen Formeln zu einem einheitlichen Spannungsbogen fügt, von zupackender Frische. Alle Stücke sind Kompositionen Hinos. Zum Klang bleibt zu sagen, daß der metallische, wuchtige, von den „guts“ kommende Ton Hinos auf der Platte voll eingefangen ist; leider ging durch die technisch schwierig zu meisternden Bedingungen bei dieser live-Aufnahme etwas von der beißenden Präsenz von Motohikos Cymbals verloren. Doch bleiben diese Mängel geringer als so manches, was man bei vielen anderen live-Aufnahmen in Kauf nehmen muß. Das Publikum macht sich hier nie störend bemerkbar.

Thomas Filterung

Volker Kriegel

Inside Missing Link

MPS Stereo 3321431-1

Slums On Wheels — The „E“ Again — Zanzibar — Missing Link

Volker Kriegel g, Albert Mangelsdorff tb, Alan Skidmore ts, ss, Heinz Sauer ts, John Taylor e-p, Eberhard Weber e-b; bass-g, Cees See, perc, voice, fl, effects, John Marshall dm.

Aufg.: 20. + 21. März 1972

Für Hector — Remis — Tarang — Lastic Plemon — Janelas Abertas — Plonk Whenever — Definitely Suspicious — Finale

Volker Kriegel g, John Taylor e-p, Eberhard Weber b, e-b, bass-g, tarang, Cees See perc, voice, fl, effects. Peter Baumeister dm

Aufg.: 22. +23. März 1972

Volker Kriegel

Lift

MPS Stereo 2121753-1

Lift — Three Or Two In One — Forty Colours — A Piece With A Chord From A Yorkshire Terrier — Electric Blue — The Lame Donkey — Between The Seasons — Blue Titmouse

Aufg.: 5. — 10. März 1973

Association P. C.

Rock Around The Cock

MPS Stereo 2121763-9

Phenis — Polar Anna — Mirrored Dimensions — Shirocco — Rock Around The Cock — Autumn In March — Cap Carneval

Toto Blanke g, ring modulator, Siggı Busch b, e-b, Pierre Courbois, dm, perc, Joachim Kühn e-p, Karl-Heinz Wiberry ts, basset-horn, pic. fl., chin. Schalmel

Aufg.: 4. — 7. März 1973

Der Gitarrist und Komponist Volker Kriegel bemüht sich erfolgreich, die Plattenproduktion des früheren Dave Pike Set, zu dem er zuvor gehörte, fortzusetzen. Mit „Missing Link“ ist ihm gleich der Wurf eines Doppelalbums bei MPS gelungen. Die eine Platte enthält Aufnahmen seines derzeitigen Quintetts und im Grunde gilt noch immer, was ich seit langem über Volker Kriegel zu sagen habe. Er komponiert eingängige, gefällige, einfach schöne Stücke, obwohl zum Mitsingen, so doch überhaupt nicht kitschig, schwülstig. Zum Beispiel „Remis“, oder „Lastic Plemon“, oder „Definitely Suspicious“. Aber zu rasch mündet, sobald die Improvisation beginnt, alles in den auch bei Kriegel so monotonen, penetranten Pop-Rhythmus, der mich gewaltig stört, wenn jede Art von Motivation darin ertrinkt. Das fernöstlich anmutende und nach dem dort beheimateten Instrument benannte „Tarang“ von dem gewiß blendenden Bassisten Eberhard Weber (der hier auch Tarang spielt) erscheint mir rhythmisch einfach vergewaltigt. Ich bedaure immer wieder, daß einem so großen Melodienschöpfer rhythmisch nicht mehr einfällt, keine Abwechslung wichtig erscheint; gerade wenn man eine ganze Platte durchhört, ja dann sogar ein Doppelalbum, ist der ständig wiederkehrende und ja tagtäglich schon stundenlang überall aus dem Rundfunk dröhnende Pop-Rhythmus ermüdend, störend. Dazu elektronisiert Kriegel seine Musik fast vollständig und ich suche dauernd nach wahrer Intensität, nach Spannung, nach Höhepunkten und Fermaten. Alles spult sich vielmehr ab wie ein durch Knopfdruck betätigter Musikapparat, mit der zackig-akkuraten Sterilität einer Waldkircher Jahrmarktsorgel.

Man sollte denken, daß die andere Platte des Albums, auf der Volker Kriegel drei Bläser um sich scharf, das Gewohnte durchbricht und Überraschungen garantiert. Aber so ist es nicht. Albert Mangelsdorff wird ja seit längerer Zeit als Zupfer von den hupenden Blaserevoluzzern und Elektrizitäts-Erneuerern vorn angestellt, aber immer mehr wird ihm die Technik zum Verhängnis. Es kommt mir so vor, als ob er seine einstige jazzmusikalische Aussage immer mehr preisgibt unter dem Druck der ihn umgebenden Neutöner und nur noch auf technische Errungenschaften und Gags etwas setzt. Seine teils mehrstimmigen Triolen und Läufe in makelloser Intonation haben nichts mehr mit seiner bisherigen schöpferischen Linie zu tun. Sie lassen jeden Bezug zum gewählten Thema vermissen, könnten überall stehen und wiederholen sich auch tatsächlich. Was soll's? Das ist nicht mehr der geniale, überragende Albert, bei dem zwanzig Jahre lang jede Phrase Format besaß, der sich in der ganzen Welt Anerkennung erspielte aufgrund seiner fantastischen, logischen Improvisation, dem Idee und Feeling stets wichtiger waren für seine Musik als bloße Technik, der eben Technik wie alle großen Jazzinterpreten ganz in den Dienst der musikalischen Aussage stellte. Karl-Heinz Nass hat es kürzlich ausgedrückt, was ich schon so oft dachte: „Was würde wohl passieren, wenn Albert all sein technisches Können nehmen und einfach mal wieder jassen würde wie in alten Tagen.“ Ich glaube, er hätte mit Leichtigkeit die Platte retten können und sie wäre nicht nur für Pop-Kriegel-Spezialisten, sondern für alle Jazzfreunde ein „Highlight“ geworden. Alan Skidmore und Heinz Sauer spielen Tenorsaxophon. Aber sie lassen sich auch von der Quintett-Konzeption Kriegeis gefangennehmen und spulen ihre Soli ohne die Einmaligkeit, das Besondere, ab, zu dem sie durchaus fähig sind.

Die genau ein Jahr später, im März 1973 aufgenommene Volker-Kriegel-Platte Lift ist, obwohl wieder in veränderter Besetzung, aus dem gleichen Holz.

Oder besser gesagt, aus dem gleichen Stahl. Denn trotz der sympathischen Themen klingt durch die Elektronik alles so kalt wie sich Stahl anfühlt. Anstelle der Bläsergruppe tritt nun Stan Sulzmann, Sopransaxophon und Flöte, sowie der Geiger Zbigniew Seifert. Die übrigen Freunde sind dieselben: John Taylor, e-piano, Eberhard Weber, Baß, e-Baß und Cello, Gees See, Percussion und — halt, nicht Peter Baumeister wie eben, sondern John Marshall sitzt am Schlagzeug. Wiederum ist rhythmisch alles poppig, dazu klanglich nicht nur kalt, sondern auch wenig nuanciert. Zu oft herrscht Gleichklang, egal, ob Violine, Elektro-Piano, Gitarre, oder — ja sogar Sopransaxophon solistisch dominieren. Das mag für einen Moment lang reizvoll sein wie in den überkreuzenden Linien eines gelungenen Intermezzos in „Electric Blue“, doch auf die Dauer hat man das Gewimmer satt. Ich wiederhole mich: die Geige bleibt im Jazz ein Fiedelkasten, auch wenn sie noch so perfekt beherrscht wird. Der E-Baß ist grauenvoll schön: bum—bum—bum—bum—bum. Und John Taylor am Elektro-Piano schafft hier nicht diese tolle Filigranarbeit, diese verwobenen Backgrounds, wie kürzlich live in der John Warren-Big Band, oder: wenn er sie schafft, gehen nicht die Wirkungen von ihnen aus wie in der Big Band hinter den volltönenden Sätzen . . . wahrscheinlich eben wegen des erwähnten Gleichklangs. Vielleicht auch, weil John Warren und Volker Kriegel unterschiedliche Musik machen und von ihren Begleitern Verschiedenes verlangen. Was eben noch Beat- oder Pop-Rhythmus genannt wurde, ist heute Rock-Rhythmus. Rock-Jazz oder Jazz-Rock, was ist das? Jazz-Rock in diesem Sinne gibt es nicht“, sagt Toto Blanke, der Gitarrist von Pierre Courbois' Association. „Entweder es gibt Jazz- oder reine Rock-Musik. Oder es ist der Jazz, der einfach irgendwelche rhythmischen Elemente übernimmt. Aber was er da übernimmt, kommt sowieso von ihm her, war immer schon Jazz.“ Und Joachim Kühn sagt: „Rock-Musiker sollten Rock spielen, Jazzmusiker Jazz.“ Wenn sie's nur täten! Ich finde diese Aussprüche bemerkenswert vor allem deshalb, weil sie von Musikern stammen und nicht von den bösen Kritikern, denen so oft die Trennung der Musiken vorgeworfen wird. Gemessen an solchen Reden verstehe ich die dritte Platte der Association trotzdem nicht so richtig. Denn der Rockrhythmus ist doch vorherrschend, auch wenn er vielfältiger variiert, hektischer, elementarer eingesetzt wird als etwa bei Kriegel. Schließlich ist die ganze Musik der Association wilder, gewiß stellenweise auch swingender, als jene Kriegeis. Aber da außer der Rhythmik gleichfalls der Rest als motorische Elektronik verbleibt, kann ich auch dieser Platte nichts abgewinnen, was ich für wichtig hielte. Es gibt noch ein paar Klänge, die hörensenswert sind: Joachim Kühns Piano-Einleitung auf dem elektrischen Instrument im „Autumn In March“ oder die Fortsetzung jenes geisterhaften Klanggebildes, das ich in München 1972 erstmals von dieser Gruppe vernahm und das jetzt in „Mirrored Dimensions“ wieder ertönt. Aber alle diese Einzelheiten genügen mir nicht, um in der Platte etwas Faszinierendes zu entdecken. Das ist ja überhaupt das Dilemma dieser Musiker, ihrer Musik und ihrer Platten. Sie verkünden hörens-werte Einzelheiten, packende Fragmente, aber nicht mehr. Selten mehr. Wo sind die großen Persönlichkeiten, wo das musikalische Format, die Linie, der ureigene kennzeichnende Ton? Wo sind die Meilensteine unter den heutigen Platten all der neuen Musiker, Meilensteine, die acht von zehn Jazzfans als Robinson-Scheibe mit sicherem Griff wählen wie ehemals bei Armstrong, Ellington, Parker, oder Basie, Davis, Coltrane? Ich suche und höre — ich suche.

Gerhard Kühn

Joachim Kühn

This Way Out

MPS Stereo 2921752-3

Brother Rolf — Byg Bridge — Amok — She's A Beauty — Spaced In — Body And Soul — Phallic Danse — Juxtaposition — All The Things You Are — Paris 72 — This Way Out — Do Dat Dudek — Sound Color One — Sound Color Two — Other Way Out — Unison Union
Joachim Kühn p, as, Peter Warren b, cello, Daniel Humair dm, perc, auf der zweiten Platte zusätzlich: Gerd Dudek ts, ss, fl

Ölkrise

Wie die Presse (vgl. SPIEGEL Nr. 50/1973, S. 136) berichtete, muß mangels Rohstoff die Schallplattenproduktion eingeschränkt werden. In Zukunft müssen Sie womöglich eine alte Platte abliefern, wenn Sie eine neue von **Louis Armstrong, Duke Ellington, Miles Davis** etc. kaufen wollen.

Was liegt daher näher, als schon jetzt Platten zu erwerben, die Sie zum Einschmelzen abgeben können? überweisen Sie DM 20,— auf das Konto 12328/6 der Kreissparkasse Schwäbisch Hall an Hans Kumpf und Sie erhalten eine Schallplatte der Gruppe **AK Musick** in altbekannter Qualität.



Wo fehlt eine?
Bei uns alle Schreibmaschinen.
Riesenauswahl,
stets Sonderposten. - **Kein Risiko,** da Umtauschrecht -
Kleine Raten. Fordern Sie
Gratiskatalog
NÖTHEL Deutschlands großes
Büromaschinenhaus
34 GÖTTINGEN, Postfach 601

K Nr. 575 c

Aufg.: Januar 1973

Mit einer Verneigung vor seinem Bruder fängt das Ganze an: das Doppelalbum Joachim Kühns „This Way Out“. Mit 1:53 Minuten ist es sicher nicht mehr als eine wohlgemeinte Introdution, doch die Art, in der Joachim spielt, ist ein Teil seines musikalischen Ichs einschließlich des gekonnten, klassischen Anschlags. Und je mehr man in die Platten hinein hört, desto selbstverständlicher erscheint auch diese Intro. Denn wie ein Portrait dieses ausgezeichneten Pianisten fügen sich die einzelnen Stücke aneinander, nicht nur in zunehmender Steigerung, in zeitlichem Crescendo, sondern durchaus mit Rückblenden versetzt, programmatisch voll Spannung und Entspannung. „Wir spielen europäische Musik“ sagt Joachim Kühn und das Intro zeigt seine Herkunft: er hat Klavier, Musikgeschichte und Komposition studiert. Aber schon im dritten Stück „Amok“ stößt er in den freien Raum seiner heutigen Vorstellungen, mit rasenden, springenden Tonfolgen, prächtig angefeuert von Daniel Humair am Schlagzeug, der mir wie früher gefällt, vielschichtig akzentuierend, treibend, dauernd in Bewegung. Dann folgt solch ein programmatischer Rückblick in „She's A Beauty“, einer sehr schön gestalteten Ballade, die ebenso zu Joachim Kühn gehört wie das folgende „Spaced In“, in dem die Klarheit und Linearität Lennie Tristanos lebendig wird. „Ich will mich nicht festlegen in Stilen, ich bin offen gegenüber jeder Art von Musik“ ist einer der Leitsätze Kühns und dieses Plattenalbum ist ein Dokument dafür. Als wesentliches daran erscheint mir die Tatsache, daß alles in den Grenzen des Jazz bleibt, daß seine Offenheit sich nicht verzettelt, verliert, daß alle diese Auffassungen, die sich in den einzelnen Stücken spiegeln, den Kern des Jazz bewahren. So auch dort, wo europäische Romantik über „Body And Soul“ schwebt. In „Phallic danse“ greift er zum Altsaxophon und dies ist sicher der schwache Punkt der Platte. Man spürt, daß dieses Instrument nicht, „sein Instrument“ ist, daß er als gelegentliches Anhängsel benutzt. Mit dem Klavier scheint er dagegen verwachsen, man verspürt gegenseitige Faszination. Er braucht das Klavier um sich auszudrücken, das Klavier scheint für ihn wie geschaffen, es bietet ihm technisch und im tonlichen Umfang erst die Voraussetzung zu seiner weitgespannten Aussage.

Auf der zweiten Platte kommt zum Trio noch Gerd Dudek hinzu. Er bläst abwechselnd Tenor-, Sopransaxophon und Flöte und paßt sich dem Konzept Kühns hervorragend an, ohne selbst farblos zu wirken. Rasante Free-Jazz-Improvisationen werden abgelöst durch kleine farbige Sounds, bei denen der sonst rhythmisch stets gegenwärtige Bassist Peter Warren auch zum Cello greift und den Bildern zusätzlich neue Farbe zuführt. Auf der letzten Seite gibt es das einzige längere über die ganze Seite durchgehende Stück. In „Unison Union“ vereint Joachim Kühn alle seine Andeutungen, seine Spielarten, zieht gleichsam das Resümee aus den einzelnen vorangegangenen Stücken, setzt sie als Bausteine zusammen und legt sie vereint im Quartett ab.

Gerhard Kühn

Ladd's Black Aces

Vol. 2

Fountain Records FJ — 106
RCA 741086

Sister Kate — Yankee Doodle Blues — Stop Your Kidding — Great White Way Blues — Railroad Men — Aggravatin' Papa — Sweet Lovin' Mamma — You've Got To See Mamma Every Night — Runnin' Wild — Aggravatin' Papa — Beale Street Mama — Sugar Blues — I'm A Harmony Baby — If Your Man Is Like My Man — Papa Blues — Louisville Lou

Mit dieser zweiten LP von den Ladd's Black Aces — die erste erschien ebenfalls bei Fountain Records (FJ — 102) und wurde von Horst H. Lange bereits im JP 10/1972 vorgestellt — werden die für Gennett eingespielten Aufnahmen vom August 1922 bis zum April 1923 nahezu vollständig erfaßt. Im Gegensatz zur ersten Langspielplatte enthält dieses Album auch eine Reihe von Aufnahmen mit der Sängerin Mandy Lee. Zur Entstehungsgeschichte sowie über die Musik dieser Band kann hier auf den ausgezeichneten Beitrag von Horst H. Lange im JP 10/1971 verwiesen werden, in dem die notwendigen Hintergrundinformationen gegeben werden. Für Jazzfreunde, die erst seit kürzerer Zeit das JP beziehen, sei nur erwähnt, daß sich hinter dem Namen Ladd's Black Aces so bedeutende Musiker wie Phil Napoleon, Miff Mole, Jimmy Lytell, Frank Signorelli, Frank Roth und andere verbergen, also die Original Memphis Five-Besetzung. Die Chancen, diese LP in Deutschland zu erhalten, müssen nach eigenen Erfahrungen als nicht gerade gut bezeichnet werden. Dennoch lohnt sich der Aufwand einer Bestellung über die Fachgeschäfte oder direkt in England, da diese Platte einen hervorragend dargebotenen frühen Jazz bietet. Eine gute discographische Ausstattung sowie einige Angaben über die Musiker als auch über die Musik runden den insgesamt sehr positiven Eindruck ab.

Klaus Eisele

Bennie Moten's Kansas City Orchestra

Vol. 1 Black & White Vol. 64 (1922—1927)

RCA 741078

Thick Lip Stomp -2 — Harmony Blues -2 — Kansas City Shuffle — Yazoo Blues — White Lightnin' Blues — Muscile Shoals Blues — Midnight Mama — Missouri Wobble — Sugar — Dear Heart — The New Tulsa Blues — Baby

Dear — Twelfth Street Rag -2 — Pass Out Lightly — Ding Dong Blues -1 — Moten Stomp -3

Bennie Moten's Kansas City Orchestra

Vol. 2 Black & White Vol. 80 (1928—1929)

RCA 741094

Justrite -2 — Slow Motion — Tough Breaks — It's Hard To Laugh Or Smile -4 — Sad Man Blues — Kansas City Breakdown — Trouble in Mind — Hot Water Blues — Get Low Down Blues — She's No Trouble — South — Terrific Stomp — Let's Get It — Kansas City Squabble — Rite Tite — That's What I'm Talking About

Mit den vorliegenden zwei LPs von Bennie Moten's Kansas City Orchestra — 3 weitere LPs sollen noch folgen — eröffnet sich dem Jazzsammler die Möglichkeit, eine nahezu komplette Sammlung aller Aufnahmen von Bennie Moten zu erhalten. Die ersten für Okeh in den Jahren 1923 bis 1925 aufgenommenen Titel liegen ja seit einiger Zeit auf der Platte PMC 7119 vor. Die nun von RCA veröffentlichten Aufnahmen decken nahezu lückenlos die Jahre 1926 bis 1928, sowie die ersten Aufnahmen im Jahr 1929 ab. Mit dem Übertritt von Okeh zu Victor im Jahre 1926 wurde die bis dahin 6 bis 8 Musiker umfassende Band von Moten erheblich erweitert, so daß sich schon allein aus der Besetzung her — 2 tp, 1 tb, 3 ss — eine Hinwendung zum Stil der großen „Dance-Orchester“ ergab, wie er vornehmlich von den großen Orchestern der Ostküste gespielt wurde. Durch die ersten Aufnahmen für Victor wurde Bennie Moten's Orchester auch über die Grenzen von Kansas City hinaus bekannt. Engagements in New York, Philadelphia sowie in mehreren Städten an der Atlantik-Küste waren die Folge, wo der ²/₄-Rhythmus die Zuhörer begeisterte, die den weicheren und gesetzteren Rhythmus gewöhnt waren, wie er z. B. von Fletcher Henderson gespielt wurde. Dennoch war die Musik Hendersons immer das Vorbild für Bennie Moten's Orchester. Was dieses Kansas-City-Orchester aber vor allem auszeichnete, war das hervorragende Zusammenspiel, denn wirklich gute Solisten, die auch neue Ideen ins Spiel gebracht hätten, fehlten dieser Band vor allem in den Anfangsjahren. So war die Besetzung Motens gegenüber der Besetzung von Henderson, der über Solisten wie Armstrong, Bailey, Smith oder Hawkins verfügte, klar unterlegen. Die Ursache hierfür lag in dem unzureichenden Reservoir an wirklich guten Solisten im Süd-Westen, denn die wenigen, die es gab, waren bei anderen Orchestern wie dem von Alphonso Trent oder dem von Troy Floyd. Dennoch muß man Bennie Moten's Besetzung als weit überdurchschnittlich gut einstufen, was durch diese Aufnahmen bestätigt wird. Die Qualität der Aufnahmen ist als hervorragend zu bezeichnen — ganz im Gegensatz zu den Stücken auf der PMC-LP — was nicht zuletzt auf die bessere technische Ausrüstung im Jahre 1926 zurückzuführen ist. Auch der discographische Teil auf beiden Plattenhüllen befriedigt voll — wenn man von dem Druckfehler auf Vol. 1 absieht, wo es anstatt von „1926“ 1922 heißt. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß es sich bei diesen beiden Alben um absolut lohnenswerte Platten handelt, die eine Bereicherung für jede Jazzsammlung bilden.

Klaus Eisele

Hans Reichel

Wichlinghauser Blues

FMP 0150

Wenn das Rohr dommelt — Lupi — Wichlinghauser Blues — Krampfhandlungen 1st version — Allegro Frustralupi — Krampfhandlungen 2nd version — Abendlied — Alfons „Al“ Piepenbrink & His Lonely Wah-Wah-Pedal — Shaved Guitar — Schlaflied

Für die, die ihn schon früher gehört haben, dokumentiert der Free-Jazz-Gitarist Hans Reichel auf seiner ersten Platte den erstaunlichen Weg, den er in kurzer Zeit zurückgelegt hat. Auf der Plattenhülle betont er zu Recht, daß alles exakt so aufgenommen wurde, wie er es spielte, ohne nachträgliche Studio-tricks. Denn seit seinen ersten Auftritten hat Reichel mit mehr oder weniger selbstgebasteten Gitarren, selbsterfundene Tonabnehmerkombinationen und Spielweisen, (z. B. mit einem Schnapsglas auf den Saiten) verblüfft. Das klingt nach großer Elektronik und wird doch mit relativ einfachen Mitteln erzeugt. Das elfsaitige Fantasie-Instrument, das Reichel jetzt benützt, erlaubt äußerst differenzierte Klangwellen von orchesterlicher Fülle. Obwohl der Spieler ständig unser geläufiges Halbtonsystem verläßt, bringt er doch, wenn er will, ungeheuer viel „Melodie“ zustande. Das Titelstück, eben jener „Wichlinghauser Blues“ (nach dem östlichen Stadtteil Wuppertals geheißen, in dem Reichel wohnt), ist ein denkbar schönes Beispiel dafür, wie man eine traditionelle, atmosphärisch so stark gebundene Musik wie den Blues mit gänzlich unkonventionellen Mitteln fortsetzen kann. Hans Reichel erschließt der Gitarre mit Erfindergeist, Spielfreude und einer in diesem Jazzbereich nicht alltäglichen Musikalität weit über die handelsüblichen Elektronikmanipulationen hinaus neue Bereiche. Das erste Konservenbeispiel ist (nach einer inzwischen zurückgezogenen Fehlpressung) auch technisch von zufriedenstellender Qualität.

(Die Platte ist über die Free Music Production, 1 Berlin 10, Mierendorff-Straße 19, zu beziehen.)

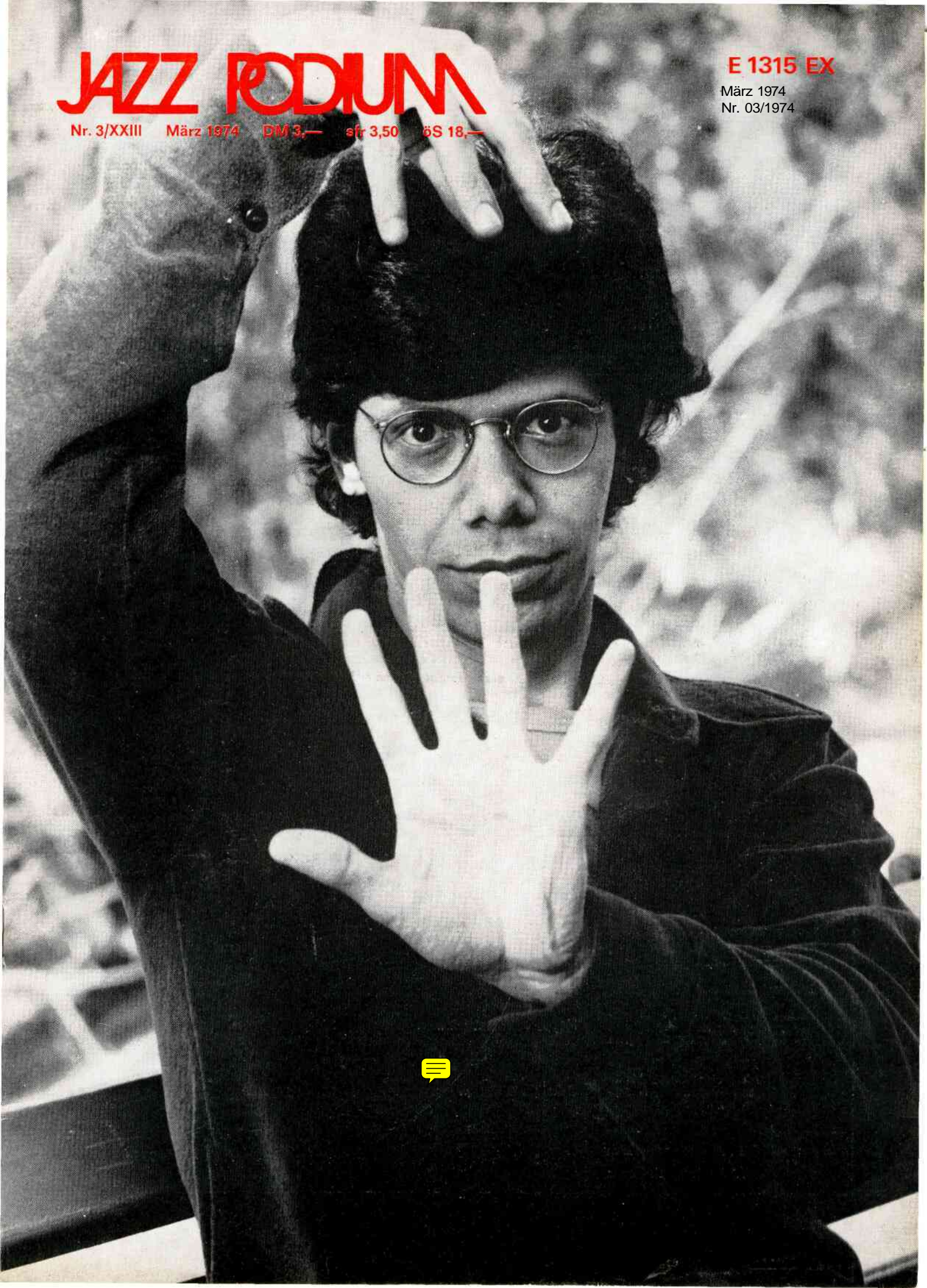
Dirk H. Fröse

JAZZ PODIUM

Nr. 3/XXIII März 1974 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

E 1315 EX

März 1974
Nr. 03/1974



JAZZ NEWS

Jazz Ost-West 74

Das diesjährige Jazz Ost-West-Festival, das von der Stadt Nürnberg und dem Jazz-Studio Nürnberg veranstaltet wird, findet vom 2. bis 5. Mai in der Meistersingerhalle und dem Künstlerhaus statt. Nach dem derzeitigen Stand der Planungen sind für das Programm folgende Gruppen vorgesehen: das Bela Lakatos Quartett aus Ungarn, Wolfgang Dauners Et Cetera, das Jan Garbarek Quartett, Volker Kriegeis Spectrum, das Cellula Quintett aus der CSSR, Albert Mangelsdorff, Michal Urbaniak und das Michael Naura Quartett. Zudem sollen unter dem Motto 'Americans in Europe' einige der wichtigsten amerikanischen Solisten, die in Europa leben, vorgestellt werden. Äug den USA wird als Attraktion entweder Weather Report, das McCoy Tyner Quartett oder Roland Kirk eingeladen.

8. Int. Jazz Festival Montreux

Für das 8. Internationale Jazz Festival in Montreux am Genfer See liegt das Programm in groben Zügen schon fest. Beim Blues Weekend, das vom 28. bis 30. Juni stattfindet, werden sich u. a. vorstellen: B. B. King, Ray Charles und die Staple Singers; die Stars der Jazzkonzerte sind Maynard Ferguson, Chick Corea, Billy Cobham, Woody Herman, Earl Mines und Freddie Hubbard.

American Folk Blues Stars in Deutschland

Ziggi Music, Koblenz, Hohenzollernstraße 103, führt in nächster Zeit folgende Tourneen mit amerikanischen Folk Blues Stars durch: Bis 5. März gastieren noch unter dem Titel „American Blues Legends '74“ Doctor Ross, G. P. Jackson, Big John Wrencher, Eddie Taylor und Cousin Joe in Deutschland, vom 22. 3. bis 12. 4. reist der aus Oakland stammende Pianist und Sänger Dave Alexander durch die BRD, vom 9. bis 30. April ist Eddie Boyd mit seiner Blues Band hier zu hören, danach folgen vom 8. bis 20. Mai Roosevelt Sykes aus New Orleans und vom 10. bis 22. Mai Sonny Terry und Brownie McGhee. Vom 16. 5. bis 5. 6. ist Blind John Davis, dessen Platte „Live in Hamburg“ jetzt soeben auf Happy Bird vorliegt, in Deutschland, danach ist vom 30. 5. bis 22. 6. Bukka White angekündigt und im September soll voraussichtlich John Jackson wiederkommen. Außerdem vertritt Ziggi Music das Mike Reinhardt Sextett, das



Gastiert derzeit mit seinen Söhnen in Deutschland: DAVE BRUBECK

Foto: Jörg Becker

im Dezember seine erste Platte für „Happy Bird“ aufgenommen hat, die in diesen Tagen erscheint.

Jazz aktuell

Unter diesem Titel steht eine Konzertreihe des Kulturamtes in Unna, die 1973 gestartet wurde. Das Jahr 1974 begann mit einem Konzert am 9. Februar, bei dem das Alexander von Schlippenbach Peter-Kowald-Quartett zu Gast war. Die nächste Veranstaltung findet am 16. März mit Ralph Towners 'Oregon' statt, danach wird am 27. April Dollar Brand ein Solokonzert geben, am 18. Mai stellt sich „We Play“, das Duo von Detlef Schönenberg und Günter Christmann, zusammen mit der Tänzerin Pina Bausch vor, am 12. Juni wird das Albert Mangelsdorff Quintett zu Gast sein und für Juli ist ein Sonderkonzert geplant, zu dem das Terumasa Hino Quartett und die Association P. C. eingeladen wurde. Die Konzertreihe ist mit einem Jazz-Seminar verbunden, das von Werner Panke in der Volkshochschule Unna durchgeführt wird. Für die Programm-Konzeption von „Jazz aktuell“ ist Dieter Fränzel, 56 Wuppertal 2, Iltisstraße 22, Telefon 841 17, verantwortlich.

5. Internationale Jazz-Woche Burghausen

Die 5. Internationale Jazz-Woche Burghausen findet vom 13.—17. März statt. Das Programm sieht wie folgt aus: 13. 3. Red Valley Jazzband, Tiger Rags, Wesselin Minowski, Grey Eminence, Train, 14. 3. Joe Viera Sextett, Erich Kleinschuster Sextett, 15. 3. Big Band Burghausen feat. Frank St. Peter, Jazz Band Ball Orchestra, 16. 3. Legends of Jazz und 17. 3. Frank St. Peter Quartett, Rhythm CO'imbination and Brass. Karten sind zu bestellen über Helmut Vierti, 8263, Burghausen, Ludwig-Thoma-Straße 22, Tel. 08263/2200.

2. Wuppertaler Free Jazz Workshop

Vom 19.—23. März veranstaltet das Kulturamt der Stadt Wuppertal mit der Free Music Production Berlin den 2. Wuppertaler Free Jazz Workshop. Es spielt das Globe Unity Orchester, öffentliche Proben gibt es vom 19.—22. jeweils von 15—21 Uhr im Vonderheydt-Museum, das Abschluß-Konzert findet am 23. 3., 20 Uhr, in der Stadthalle statt.

Joe Benjamin starb Anfang Februar in einem Krankenhaus in Livingston, New Jersey, an den Folgen eines Autounfall, den er am 29. Dezember auf eisglatter Straße erlitten hatte. Der Bassist, der am 4. November 1919 in Atlantic City geboren wurde, spielte mit Mercer Ellington, Billy Taylor, Artie Shaw, Fletcher Henderson, Sy Oliver, Sarah Vaughan, Gerry Mulligan, Dave Brubeck und zuletzt mit Duke Ellington. Bei den Begräbnisfeierlichkeiten, die im Prince Hall Masonic Temple in Harlem stattfanden, spielte der New York Bass Choir mit Milt Hinton Musik von Duke Ellington.

Paul Bley trat kürzlich mit seiner Gruppe Scorpio in New York im Lubin Auditorium auf. Scorpio besteht derzeit aus dem Gitarristen Blood Ulmer, dem Bassisten Dave Holland und dem Schlagzeuger Barry Altschul. Paul Bley wird sich im März "als Solopianist in Stuttgart und Hamburg vorstellen.

Dave Brubeck spielte mit seinen Söhnen Darius, Chris und Danny sowie Gerry Mulligan und Paul Desmond kürzlich bei einem Konzert in der Avery Fisher Hall in New York. Brubeck, der sich derzeit auf einer mehrwöchigen Europatournee befindet (Tourneedaten in diesem Heft), wird im Sommer mit seinen Söhnen nach Australien, Neuseeland und Israel reisen und mehrere Konzerte geben.

Benny Carter gab kürzlich mit seinem Studioorchester in der Alexander Hall an der Princeton Universität in New Jersey ein Konzert. Die Band bestand aus den Trompetern Ernie Royal, Joe Newman, John Faddis und Victor Paz, den Posaunisten Quentin Jackson, Eddie Bert, Dickie Harris und Jimmy Knepper, den Saxophonisten Budd Johnson, Jerry Dodgion, George Dorsey, Billy Mitchell und George Barrow, dem Pianisten Roland Hanna, dem Gitarristen Wally Richardson, dem Bassisten Major Holley, dem Schlagzeuger Mousey Alexander und dem Congaspieler Ray Barretto.

Billy Cobham wird mit seiner Gruppe Spectrum im März auf Tournee gehen. Zu Spectrum gehören derzeit Randy Brecker, Trompete, Mike Brecker, Saxophone, George Duke, Elektro-Piano, John Williams, Bass, und Dave Johnson, Conga. Cobham erhielt bereits eine Einladung mit seiner Gruppe beim diesjährigen Jazz Festival in Montreux aufzutreten.

Tommy Dorsey Orchestra directed by Warren Covington nennt sich eine Big Band, die die alten Tommy Dorsey Erfolgsstücke wieder aufleben läßt. Sie

wird im Frühjahr in England gastieren. Zu ihren Bandmitgliedern gehören Sy Oliver, Chris Griffin, Pee Wee Ervin, Skeets Herfurt, Johnny Mince, auch eine Band in der Band wird daraus formiert, die sich Clambake Seven nennt.

Wild Bill Davison machte kürzlich während eines Besuches in Skandinavien Aufnahmen in Kopenhagen mit der Fessor's Big City Band für die Plattenfirma Höreki. Das Album soll in diesen Tagen erscheinen.

Herb Fleming, der seit drei Jahren nicht mehr auf Deutschlandtournee war, wird sich vom 27. Mai bis 3. Juni erneut in der BRD vorstellen, und beim Jazz Festival in Breda, Holland, auftreten.

Benny Goodman ist der Star einer Fernsehshow, die unter dem Titel „Monsanto presents Benny Goodman“ Ende März in den USA ausgestrahlt wird. Die Show, die in der Carnegie Hall, im Rainbow Grill und in Benny Goodmans Heim in Stanford abgedreht wurde, präsentiert noch weitere Attraktionen: Cleo Laine und Mel Torme. Goodman spielt u. a. mit Red Norvo, Slam Stewart, Hank Jones, Zoot Sims, Milt Hinton und Grady Tate.

George Gruntz geht mit seiner Piano Conclave erstmals auf Tournee. Er spielt am 20. März in Zürich, am 21. in Bergamo und am 31. in Basel.

Gene Krupa gewidmet war eine Benefiz-Veranstaltung, die Lionel Hampton am 17. Januar im Feit Forum in New York durchführte und deren Reinerlös dem Krupa-Fundus für geistig gestörte Kinder zugute kam. Viele ehemalige Krupa-Partner waren zu Gast, so Teddy Wilson, Bobby Hackett, Lee Castle, Pee Wee Erwin, Roy Eldridge, Ruby Braff, Dizzy Gillespie und Helen Ward. Unter den vielen Schlagzeugern sah man Louis Bellson, Buddy Miles, Cozy Cole und Max Roach.

Marian McPartland produzierte kürzlich für ihre eigene Plattenfirma Halycon ein Album mit Originalkompositionen von Alec Wilder. Als nächstes plant die Pianistin einen „Tribut an Harold Arien“ aufzunehmen.

Alphonze Mouzon nahm mit Randy Brecker, Mike Mandel, Gary King u. a. eine neue Platte auf, für die er nicht nur die Arrangements schrieb, sondern bei der er sich auch als Sänger vorstellte.

Rose Murphy hat sich nach 15jähriger Abwesenheit zum ersten Mal wieder in New York vorgestellt. Sie trat Anfang Januar ein IOWöchiges Engagement im Cookery Restaurant an.

The Preservation Hall Jazz Band konnte

kürzlich einen lukrativen Job wahrnehmen. Sie spielte den größten Teil der Musik zu Woody Allens Film „Sleeper“.

Paul Ouinichette stellte sich seit langer Zeit wieder einmal in New York vor. Der Tenorsaxophonist schloß sich der Gruppe des Pianisten Brooks Kerr an, die im „Churchill's“ spielt. Ouinichettes Partner sind noch der Posaunist Matthew Gee und der Schlagzeuger Sam Woodyard.

Eddie Safranski starb Ende Januar an einem Herzschlag auf dem Rückweg von der Arbeit nach Hause. Der Bassist, der 1918 in Pittsburgh, Pa., geboren wurde, machte erstmals in den 40er Jahren von sich reden, als er sich dem Hai McIntyre Orchester anschloß. Danach arbeitete er mit Stan Kenton und Charlie Barnet und war von 1950 bis 1960 meist als Studiomusiker in New York tätig, leitete aber nebenher öfters eigene Gruppen. In der letzten Zeit lebte er in Los Angeles, wo er vor allem mit Dixieland- und Swing-Formationen spielte.

Cecil Taylor führte vom 18. bis 20. Januar zusammen mit der WKCR Radio-station ein dreitägiges Festival an der New Yorker Columbia Universität durch. U. a. stellten sich vor: die Cecil Taylor Unit, das Milford Graves-Andrew Cyrille Percussion Ensemble und die 20 Mann Band Taylors, das Unit Core Ensemble. Soeben erschien auch eine Platte des Taylor Unit Core Ensembles unter dem Titel „Spring of two blue-J'S“.

Miroslav Vitous schied kürzlich aus der Gruppe Weather Report aus. Für ihn kam der Bassist Alphonso Johnson, der zuvor mit Chuck Mangione gespielt hatte, in die Jazz-Rock-Band.

Ishmael Wilburn heißt der neue Schlagzeuger von Weather Report. Ishmael, der erst 19 Jahre alt ist, hat bereits mit Weather Report Schallplattenaufnahmen gemacht, bei denen auch Jan Hammer mitwirkte.

Teddy Wilson spielte im Februar im Michael's Pub in New York. Der Pianist wurde von Milt Hinton, Bass, und seinem Sohn Teddy Jr., Schlagzeug, begleitet.

The World's Greatest Jazz Band of Yank Lawson und Bob Haggart konnte kürzlich ihr Sjähriges Bestehen feiern. Neben den regulären Mitgliedern der Band waren auch viele Gastsolisten anwesend, u. a. Dick Wellstood, Bobby Hackett, Kenny Davern, Joe Newman, Milt Hinton und Bobby Rosengarden. Die Attraktion des Abends war der Auftritt der Sängerin Maxine Sullivan.

KENNEN SIE DIE?

EMT — extreme Musikgruppe — heißt das neue Trio des schwedischen Schlagzeugers Sven Ake Johannsson, zu dem noch die belgische Pianistin Nicole Van den Plas und der Frankfurter Tenorsaxophonist Alfred Harth gehören. Die Gruppe spielt improvisierend, mit Themen aus der europäischen Musiktradition durchsetzt. Zu buchen ist EMT über Sven Ake Johannsson, 2 Hamburg 50, Chemnitzstraße 122.

Das **Alfred Harth Quartett** tritt jetzt in neuer Besetzung auf. Neben dem Saxophonisten Harth gehören Nicole Van den Plas, Klavier, Jean Van den Plas, Bass und Geige, und Liliane Vertessen, Posaune und Percussion dazu. Die Kontaktadresse ist: Alfred Harth, 6 Frankfurt/Main, Freiligrathstraße 36.

Music Community nennt sich eine Gruppe, die nach fast zweijähriger Pause wieder neu in Erscheinung tritt. Von den ursprünglichen Mitgliedern ist heute nur noch der Schlagzeuger Alex Bally dabei. Seine Partner sind jetzt: Frank St. Peter, Saxophone, Flöten, Hermann Breuer, Posaune, Klavier, Ton van der Geld, Vibraphon, Trompete, Klavier, Percussion, Larry Porter Elektro-Piano und Dave King, E-Bass, Gitarre. Die Kontaktadresse der Mu-

sic Community ist: Alex Bally, 7 Stuttgart 1, Augustenstraße 40, Telefon 62 1944.

OM, die Schweizer Electric-Jazz-Free-Music-Gruppe, die aus Urs Leimgruber, Sopran-, Tenorsaxophon, Flöte und Percussion, Christy Doran, Gitarre, Bobby Burri, Bass und Bassgitarre, und Fredy Studer, Schlagzeug, Percussion, besteht, wird im März auf ihre fünfte Deutschlandtournee gehen. Das Quartett, das im Januar 1972 entstand, hat jetzt zu seiner musikalischen Ausdrucksform gefunden, die aber dauernd weiterentwickelt wird. OM plant, für die CBS ein Album aufzunehmen. Die Kontaktadresse von OM ist: C. B. Enterprises, CH-6210 Sursee, Postfach 209, Telefon 21 46 37 oder 21 26 32.

Arno Joe Wahler, Münchner Pianist, Leiter eines eigenen Trios, Mitglied der Joe Viera Big Band und der Modern Jazzgruppe 'Artibus' hat sich Ende 1973 in einem Konzert in München als Solopianist vorgestellt. In den nächsten Wochen sind weitere Konzerte und Gastspiele außerhalb Münchens geplant. Die Musik steht unter dem Motto: „Meditation-Komposition-Improvisation & History of Jazz“. Arno Joe Wahlers Anschrift ist: 8 München 19, Waskestraße 15, Telefon 13 23 53.

WEMCO (World Ethnic Music Cooperative) — Wiener Avantgarde-Jazzgruppe, besteht seit Ende 1972 in wechselnden Besetzungen, wurde von Jeff Bernard gegründet und ist seither fester Bestandteil des New Thing in der Donaustadt. Die Musiker: Gerhard Sturany (tp, flh, vib, div. fl., small, perc., arr. & com.), Walter Schiefer (perc., xyl., vib, dm), Ewald Zimmermann (b, el-b, small perc.), Cherry Kerschbaum (synth., perc., dm, e-viol.), Jeff Bernard (as, bs, oboes, div. fl., perc., arr. & comp.). Interessenten können die Gruppe buchen über: Jeff Bernard, A-1050 Wien, Zentaplatz 7/11, Österreich.

Frank Wunsch, Pianist und Komponist, hat ein Werk für Jazzcombo und Kammermusikensemble unter dem Titel „Ereignisse“ komponiert, das am 13. März in Dortmund uraufgeführt wird. Ausführende sind Frank Wunsch und Klaus Melchers, Klavier und Elektro-Piano, Günther Müller, Bass, Thomas Groß, Schlagzeug, und das Continuum Ensemble unter der Leitung von Werner Seiss. Im Rahmen der Veranstaltung wird u. a. noch das Doppelkonzert Es-dur für zwei Klaviere und Orchester aufgeführt, wozu die beiden Pianisten ebenfalls als Solisten herangezogen werden.

The Legends of Jazz mit Andrew Blakey tp, Louis Nelson tb, Edward Montudi Garland b, Joe Darensbourg cl, Alton Purnell p, Barry „Kid“ Martyn dm

- 14.3. Frankfurt, Volksbildungsheim
- 15.3. Lüdenscheid, Studio 19
- 16.3. Burghausen, Stadtsaal
- 17.3. Augsburg, Kongreßhalle
- 18.3. Stuttgart, Gustav-Siegle-Haus
- 19.3. Bonn, Bahnhof Rolandseck
- 20.3. Hamburg, Musikhalle

Schnuckenack Reinhardt

- 10.3. Kaiserslautern
- 12.3. Darmstadt
- 13.3. Wiesbaden, Kurhaus
- 14.3. Bamberg
- 15.3. Nürnberg
- 25.4. Konstanz
- 27.4. Leverkusen
- 29.4. Münster
- 30.4. Dortmund
- 21.4. Osnabrück

THE LEGENDS OF JAZZ reisen jetzt durch Deutschland





Cecil Taylor: Feeling in seiner geheimnisvollen und magischen Eigenart

In einem JP Interview sagte Cecil Taylor 1966 in New York über seine Musik u. a.: „Es ist bewußt organisiertes musikalisches Material . . . Musik muß logisch aufgebaut sein, und das ist in bezug auf Struktur und verschiedene Gestaltungsformen bei uns der Fall . . . Die Musik, die von mir ausgeht, unterliegt ganz bestimmten musikalischen Gesetzen.“

Von Cecil Taylor wollte ich nun eine Präzisierung dieser Ausführungen erhalten, wollte wissen, was er unter Form und Struktur versteht, und wie er diese bewältigt. Seine Antwort darauf — falls er überhaupt eine gab — war mehr als mager.

Eines vorweg zur Begriffsdefinition von Struktur und Form: Zerschneidet man z. B. ein Hemd, so bleibt nicht die Form dieses Kleidungsstücks bestehen, aber die Struktur des Gewebes. Struktur ist demnach in der Musik die innere Ambivalenz und der Prozeß akustischer Ereignisse. Form dagegen ist das Äußerliche, der „Überbau“, das architektonische Gerüst. Die Theorie in der klassischen und zeitgenössischen Musik hat sich intensiv mit Form- und Strukturproblemen auseinandergesetzt. Während dort einigermaßen gefestigte Kategorien vorhanden sind, sind diese Begriffe im Jazz und im Sprachge-

brauch der Jazzmusiker, genauso wie andere Begriffe aus der Musiktheorie ziemlich verwaschen.

In dem nachfolgend abgedruckten Gespräch, das ich am 25. August 1973, einem Tag nach seinem Auftritt in Chateaufallon mit ihm führte (Michel Portal spielte übrigens am selben Tag wie Taylor), vermochte Cecil Taylor keine konkreten Angaben über die Gesetzmäßigkeiten seiner Musik zu machen. Das ist befremdlich, erscheint Taylor doch als ein hochintellektueller Künstler. Es kann sein, daß er sich einfach nicht imstande sah, seine Intentionen auf verständliche Art verbalisieren zu können, möglicherweise war er auch von für ihn vielleicht komisch erscheinenden Fragen eines Europäers nicht gerade beglückt, jedenfalls legte das Interview Zeugnis ab von auftretenden Störfaktoren innerhalb sprachlicher Kommunikation: Sprachbarrieren, divergierende Codes, der situative psychische Kontext, die implizierten Unzulänglichkeiten sprachlicher Performanz. Die Übersetzung der Taylor-Aussagen ins Deutsche bereitete beträchtliche Schwierigkeiten. Selbst für einen Amerikaner ist es diffizil, die Ausführungen Taylors vollständig zu erfassen.

Hans Kumpf

Kumpf: „Was für Strukturen haben Sie in Ihrem Klavierspiel, welche Strukturen und Formen verwenden Sie in Ihren Gruppenimprovisationen und Ihren Kompositionen? Bei den Kompositionen denke ich zunächst an die ‚Unit Structur&s‘-Platte.“

Taylor: „Das ist eine sehr ausführliche Frage. Ich weiß nicht, ob ich darauf antworten kann. — Ich glaube, meine Anmerkungen auf dem Plattencover sprechen für sich selbst.“

„Haben Sie etwas von der zeitgenössischen Musik gelernt?“

„Das hängt davon ab, was Sie unter zeitgenössischer Musik verstehen. Meinen Sie europäische zeitgenössische Musik?“

„Ja.“

„Nein. Ich sehe die europäische Musik als einen Gedanken an, der von Philosophen sein Rüstzeug erhielt, die die Vorstellungen von Gottheiten protektionieren. Aber das alles ist natürlich relativ. Ein Standpunkt hat nichts mit irgendeinem Absolutum zu tun, genauso wie die Musik unabhängig ist.“

„In letzter Zeit führen Sie öfters Musiktheater vor. Bekanntlich sind Sie ja an vielen Kunstrichtungen interessiert. Welche speziellen Einflüsse hat aber ihr Theater?“

„Das Leben, wie ich es führe und erfahre. Dinge, die ich mit Freude erlebe.“

„Haben Sie zum Beispiel Musiktheater der Zeitgenössischen Musik erlebt — ein Stück von Mauricio Kagel etwa?“

„Ich habe Kagels Musik gehört. Ich habe eine Schallplatte von ihm. Aber wenn Sie darauf hinaus wollen, möchte ich erwähnen, daß ich das erste Theater-Stück von John Cage besuchte.“

„Hörten Sie von dem Pianisten David Tudor interpretierte Cage-Werke?“

„Ja.“

„Hat Ihnen das gefallen?“

„Ich glaube nicht, daß das eine angemessene Frage ist. Denn eine Musik, die von sich sagt, die Verausgabung emotionaler Reaktionen würde eine Vergeudung von Energien sein, kann ich eben nicht mit emotionaler Anteilnahme hören. Deswegen kann ich kein Urteil darüber abgeben.“

„Wie sieht dann in Ihrer Musik die Relation zwischen Emotion und Intellekt aus?“

„Das ist gleichrangig, ist ein und dasselbe.“

„Die europäische Zeitgenössische Musik arbeitet ja weniger mit Emotion als der Jazz, aber dafür mit mehr Intellekt

„ . . . ich bin kein Europäer, deshalb kann ich das nicht bestätigen . . .“

„ . . . können deswegen Free Jazz-Musiker hinsichtlich der Form und Struktur von der Zeitgenössischen Musik lernen?“

(Von Taylor erfolgt keine Reaktion, so möchte ich mit meiner Fragestellung etwas ausholen:)

„In Deutschland haben wir zur Zeit Musiker, die früher einen wilden, explosiven Free Jazz produzierten, heute aber mit mehr Rationalität musizieren. Die Strukturen sind jetzt klarer, deshalb ist die Musik leichter zu verfolgen und zu hören. Sie haben . . .“

„ . . . sie ist leichter zu hören?“

„Ja, weil man die Strukturen sofort heraushören kann.“

„Sie hören Strukturen. Das ist eine interessante Vorstellung . . .“

„ . . . oder Form . . .“

„Sie hören Form! Das ist interessant. Sie hören also Formen.“

„Wenn in einem Stück nur hohe Lautstärke herrscht, durchweg in derselben Intensität gespielt wird und durchweg gleichartig alle Instrumente zusammenspielen, um ein Beispiel zu nehmen, ist das für mich keine Form mehr. Oder was meinen Sie dazu?“

„Ich weiß nicht, was Sie damit meinen — was ist für Sie Form? Es scheint mir, daß Sie von einigen verschiedenen Dingen sprechen. Sie sprechen von einem Intensitätsgrad und, produziert ein spielender Musiker verschiedene

Sounds, dann behaupten Sie, daß wenn der Intensitätsgrad gleich ist, dies sei keine Form. Nun sagen Sie, daß Sie Form hören würden. Form folgt dem Verlauf der Klänge. Ist es daher möglich, Form ohne musikalischen Klang zu haben?“

„Hörten Sie Michel Portal?“

„Nein, ich hörte ihn nicht. Erklären Sie mir dazu Näheres!“

„Es wurde vorher ein Arrangement für den Einsatz der Instrumente vereinbart. Es gab verschiedene Teile, die fließend ineinander übergingen, es gab (auf- und abschwellige) Intensitätsbögen und . . .“

„Das ist nur ein einziges Phänomen, was Sie beschreiben. Die Darbietung hatte in sich verschiedene Einzelteile, die sich leicht beschreiben lassen mit ‚großer Intensität‘ und ‚niedriger Intensität‘. Aber vermindert oder verstärkt im Unterschied der Intensitätsgrade die Sie als unsichtbar bezeichnen, wenn die Intensität die gleiche ist?“

„In Ihrem Theaterstück erkannte ich formale Durchgestaltung, nicht aber bei der Musik Ihres Trios. Dagegen hatten Sie bei Ihrem Pianospiele bestimmte Gesetze und Verbindungen zwischen der linken und rechten Hand sowie zwischen Motiven und Phrasen. Mich interessiert, was Sie zu diesem Punkt zu sagen haben; das eben war ja nur meine persönliche Meinung.“

„Man muß sich in dem sicher sein, was man tut. Man muß ernsthaft vertraut sein mit den Grenzen im Gebrauch von Poetik.“

„Was sollen die Leute mit Hilfe Ihres Theaters und Ihrer Musik lernen?“

„Was meinen Sie mit ‚lernen‘?“

„Sie wissen, gestern waren viele Leute da. — Wie sollten diese Ihre Musik hören?“

„So gut sie können!“

„Einfach hören? . . .“

„Was immer Hören für sie ausmacht, weil offensichtlich ‚Hören‘ eine Menge verschiedener Dinge beinhaltet, die von der Kultur abhängig sind — generell oder individuell. Ich glaube, es war John Cage, der sagte — und das bezog sich natürlich auf europäische Musik — daß zu einem ‚bestimmten Zeitpunkt in der Entwicklung Musiker hörten, was sie schrieben, und dann, wenn sie interpretierten. Dann begannen sie zu schreiben, um es zu hören.“

„Denken Sie, daß das Publikum Ihr Theater verstehen konnte?“

„Eine Frau kam zu mir und sagte, sie hätte nichts verstanden.“

„Im letzten Jahr war Don Cherry hier und machte ein ziemlich einfältiges Musiktheater, das leicht zu verfolgen war. Demgegenüber ist Ihr Musiktheater anspruchsvoller . . .“

„Nun, wenn ich etwas zu machen denke, möchte ich mich da ganz und gar hineinversetzen, weil ich dabei intensiv teilhaben möchte. Ich möchte nichts aus dem hohlen Bauch heraus unternehmen . . . Wenn ich nach Vernunft suche, möchte ich auch soviel Vernunft wie möglich einsetzen.“

„Haben Sie jetzt zum ersten Mal Musiktheater in Europa präsentiert?“

„Das wurde vielleicht etwas anders aufgegriffen, als wir in Japan waren, weil die Japaner darauf anders reagierten, weil sie vielleicht eine andere Art von Sensibilität haben. Unser Theater heute ist ähnlich dem, was wir vor vier Jahren machten, es hat sich aber seither wohl etwas vervollkommenet.“

„Den Japanern fiel die Rezeption Ihrer Aufführungen leichter als Europäern, da sie ja in ihrem eigenen Theater, ich denke da beispielsweise an das No-Theater, ähnliche Ausdrucksmöglichkeiten haben.“

„Ich weiß darüber nichts. Ich weiß nicht, was der einzelne verstand.“

„Vom japanischen oder afrikanischen Theater sind Sie nicht beeinflusst worden? . . .“

„Wenn Sie damit meinen, ob ich jemals japanisches Theater gesehen habe, so habe ich das in der Tat. . .“

„ . . . Inzwischen haben Sie Ihre eigenen Ausdrucksmittel gefunden. . .“

„Ich kann nicht unbedingt Ihrem Gedankengang folgen. Ich war in Japan. Ich habe einige japanische Künstler in Amerika gesehen — das ist alles.“

„Was sind ihre weiteren Pläne?“

„Ich möchte das fortsetzen, was eben zu tun ist, mein Leben führen — so gut es geht.“

„Um nochmals auf Ihre Platte ‚Unit Structures‘ zurückzukommen: was wollten Sie mit dieser Musik ausdrücken? Wie kamen Sie etwa auf die Melodie-linien der Instrumente bei Ihren Kompositionen auf dieser Platte?“

„Das ist eine Sache des . . .“

„ . . . Feelings?“

„ . . . ja des Feelings. Feeling ist für mich das wichtigste Element in der Musik. So viele Leute im Westen verstehen nicht das Herrschende und das Absolute der Natur und was die Vorstellung von Feeling und Realisierung von Feeling bedeutet. Sie sind mehr interessiert an Konzeptionen, konzeptionalisierten Reaktionen. Sie wollen mit Energie die Reaktionsweisen untersuchen, objektivieren sie aber. Sie erkennen nicht das Feeling in seiner geheimnisvollen und magischen Eigenart. Sie sehen das Feeling als etwas, das analysiert werden muß. Daher haben sie in der Konsequenz nie richtig diese Erfahrung begreifen können.“

ASSOCIATION P.C. IN KABUL

Die Kabuler Jazzszene, falls es so etwas überhaupt gibt, ist wie die winterlichen Bergmassive um die Stadt: wenig fruchtbar und öde. Es gibt kaum aktive Jazzler, die ernsthafte Hörergemeinde mag unter hundert liegen. Um so schwerer wiegt es, wenn eine Jazzgruppe den Weg über Afghanistan findet. Das Konzert der Association P. C. im Januar dieses Jahres war, von einigen wenigen lokalen Aktivitäten abgesehen, das erste Jazz-Rock-Konzert in Afghanistan überhaupt. Das letzte Jazzkonzert fand hier genau vor drei Jahren statt. Es waren damals die German All Stars, die sich auf ihrer Asientournee nach Kabul verirrt hatten. Beide Tourneen waren vom Goethe-Institut geplant und durchgeführt worden.

16. Januar. Schon Tage vorher ängstliche Blicke zum Himmel, ob das Wetter wohl gut bleiben wird. Der Kabuler Flugplatz ist von 4000 m hohen Bergketten umgeben, und bei ungünstiger Wetterlage können Flugzeuge nicht landen. Aber der 16. Januar war einigermaßen klar. Flugplanmäßige Ankunft 12.15 Uhr, Konzertbeginn 18.00 Uhr. Sehr knapp zwar, aber eine so routinierte Gruppe wie Association P. C. dürfte es schaffen. — So waren die Überlegungen. Aber um 12.15 Uhr kam keine Maschine. Telefonische Rückfragen bei verschiedenen zuständigen Stellen. 1. Auskunft: Maschine steht noch in Beirut, Abflug dort unbekannt. 2. Auskunft: Maschine ist noch in Teheran. 3. Auskunft: Maschine hat Teheran verlassen, Ankunft Kabul voraussichtlich 15.00 Uhr. Also abwarten! Die Maschine kam dann tatsächlich gegen 15.00 Uhr an. Association P. C. verließ gegen 15.30 Uhr den Flughafen. Noch zweieinhalb Stunden bis zum Konzertbeginn! Es klappte wider Erwarten alles gut und dabei wurden in den zweieinhalb Stunden noch Einkäufe getätigt: afghanische Pelzjacken! Soweit die Vorgeschichte. Und dann das Konzert. Ort: Turnhalle der Nedjat-Oberrealschule. Etwa 600 Zuhörer, davon 90 Prozent Afghanen, fanden sich zu dem seltenen Ereignis ein. Association P. C. in der Besetzung: Pierre Courbois (dm), Joachim Kühn (e-p, äs), Toto Blanke (g), Siggi Busch (b), begann mit einem 45-Minuten-Set, besser gelöster, freier, weniger perfektioniert als auf ihrer LP „Rock around the Cock“.

Der zweite Teil des Konzerts war einem Experiment vorbehalten. Der beste und bekannteste Tabla-Spieler Afghanistans, Ustad Haschern, sollte, ohne vorherige Arrangement-Absprache, mit der Association P. C. zusammen spielen. Es war für beide Seiten der erste live-Kontakt mit einer fremden Musikkultur.

Als Ustad Haschern die Bühne bestieg, umbraute ihn Beifall. Er ist ein bekannter Mann in Afghanistan, und nicht nur hier. Ustad Haschern war sehr lange in Indien und lernte bei den bekanntesten Meistern indischer Ragamusik. Im übrigen spielt er Tabla seit seinem vierten Lebensjahr.

Ustad Haschern beginnt, alleine, mit einem Metrum aus 16 Schlägen, dem Tintal. Pierre Courbois tastet sich langsam mit einem zarten straight-beat auf dem Becken an den rasend schnellen Tabla-Rhythmus heran. Joachim Kühn steigt, durch die unglaubliche Diminutionstechnik des Meisters angetört, mit mikrotonalen Strukturen und Strukturketzen auf dem E-Piano ein. Association P. C. paßt sich nach und nach ganz der durchlaufenden Rhythmusfläche des Ustads an. Der Zuhörer hatte manchmal den Eindruck eines statischen Klangkörpers, der in sich mit einer ungeheuren Dynamik vibriert. Daß der routinierte Ustad am Ende des Stückes offene Blasen an den Händen hatte, zeigt, welchen Intensitätsgrad das Zusammenspiel zeitweise erreichte. Durch den Applaus des Publikums immer wieder angefeuert, setzte Ustad Haschern einen unglaublichen drive ein, von dem sich auch die Jazzgruppe mitreißen ließ.

Im Verlauf des Stückes führte Ustad Haschern spontane musikalische Dialoge mit Joachim Kühn, Toto Blanke

JOACHIM KÜHN

Foto: P. G. Deker



und Pierre Courbois. Besonders schön waren zwei Dialoge mit Joachim Kühn auf dem Altsaxophon. Es kam zu einem wirklichen Zwiegespräch, bei dem einer dem anderen zuhörte. Joachim erinnerte dabei an die Spielweise John Tchicais, ohne diesen jedoch zu imitieren. Erstaunlich bei diesen Dialogen mit dem Alto war, wie konzentriert der Afghane zuzuhören vermochte; ein Musiker, der sein Leben lang in unverständlichen rhythmischen Formen spielte, löste sich plötzlich von den festgefahrenen Metren und paßte sich ganz dem freien Spiel Joachims an. Das ist eine psychologische Tatsache, die nicht zu unterschätzen ist, vor allem, wenn man die soziologische Konsequenz daraus zieht. Das ‚freeing up‘ mag Ustad Haschern leichter fallen, als vielen anderen Musikern der indischen Musikkultur, denn er ist von Natur aus kreativer in den Mitteln, die er einsetzt, vor allem auf anderen Instrumenten, die er neben der Tabla noch spielt. So bearbeitet er manchmal in Konzerten Sitar oder Gitarre mit runden Kieselsteinen, was für hier genauso revolutionär ist, wie wenn Kagel in Europa an abstrusen Klangerzeugern hantiert.

Kurz: Es war eine interessante Begegnung von Musikern zweier Musikkulturen. Früher schon gab es solche Begegnungen. Man denke an „Jazz meets India“ mit dem Trio um Dewan Motihar, dem Irene-Schweizer-Trio und Manfred Schoof/Barney Wilen. Oder man denke an die Kooperation von John Handy mit dem indischen Surud-Spieler Ali Ahkbar Khan beim Monterey Jazz Festival und später bei den Berliner Jazztagen, wo noch der Tabla-Spieler Zakir Hussein hinzugezogen wurde. Oder „Noon in Tunesia“ mit Don Cherry, Sahib Shihab, George Gruntz u. a.

Bleibt die Frage, wie tief solche Begegnungen gehen. Gibt es da nur das oberflächliche Imitieren von akustisch Hörbarem oder geht die Kommunikation bis hinein ins Bewußtsein, aus dem heraus Musik gemacht wird? Ersteres ist sicherlich eher der Fall bei nicht europäischen Musikern. Westliche Musiker des ‚New Thing‘ haben sich in den letzten zehn Jahren der Weltmusik geöffnet und haben bis zu einem gewissen Grad Zugang zu östlichem Bewußtsein. Sie sind weiter fortgeschritten in der Befreiung aus harmonischen und rhythmischen Klischees. Und gerade deshalb sollte der Kontakt mit außereuropäischen Musikern wieder gesucht und gepflegt werden. Nur live kann es schließlich zu einer echten Kommunikation und zum Verständnis fremder Kulturen und Menschen kommen.

Hartmut Geerken, Kabul

SPEZIAL-SCHALL- PLATTENGESCHÄFTE

die sich unseren Lesern empfehlen

Berlin	WALTER ARLT & Co., Radiohandel, Berlin 12, Wilmersdorfer Straße 117 ODEON MUSIKHAUS, Berlin 15, Kurfürstendamm 29
Bonn	HAUS DER MUSIK, Wenzelgasse 13 RADIO UNI, Im Hof 16-18
Dortmund	DIE SCHALLPLATTE, K. Nopens, Kampstraße 30 MUSIKHAUS SCHLÜTER, Westfalenhaus/Hansastraße
Düsseldorf	RADIO SULZ, Flingerstraße 34
Frankfurt	PHONOHAUS, Roßmarkt 7 MAIN RADIO, Pick up, Kaiserstraße 40
Freiburg i. Br.	PHONO-RAFEG GmbH, Merianstraße 5
Hamburg	STEINWAY & Sons, Hamburg 36, Colonnaden 29
Hannover	ELEKTROTON E. Brandt, Georgstraße 52 und Lister Platz 1
Köln	MUSIKHAUS FORTH, Friesenwall 14 am Hahnenort ELECTROLA MUSIKHAUS KÖLN, In der Höhle 2, Ecke Hohestraße
Mannheim	PHORA, Planken 07/5
München	DIE SCHALLPLATTE, Friedrich Reich, Sonnenstraße 20 jazz by post, elektro-egger oHG, München 60, Gleichmannstraße 10 DISCO CENTER Krimmer & Co., München 15, Sonnenstr. 21; München 23, Leopoldstr. 28 a, Citta 2000; München 2, Marienplatz 16
Nürnberg	RADIO BESTLE und DIE SCHALLPLATTE Pfannenschmiedgasse 12
Stuttgart	RADIO-BARTH, Rotebühlplatz und Neue Brücke

Namen eingespielt hat, mußte die Platte noch mit Aufnahmen aufgefüllt werden die Miley mit anderen Orchestern einspielte. Daß hierbei nicht auf die Aufnahmen mit Ellington zurückgegriffen wurde, ist dankbar festzustellen, da sich sonst Überschneidungen mit der ebenfalls von RCA neu aufgelegten Ellington-Serie zwingend ergeben hätten. So wurden Einspielungen mit den Orchestern von King Oliver und Leo Reisman herangezogen. Bubber Miley spielt auch in diesen Stücken einige für ihn sehr typische Solos. Es ist verblüffend, wie man sofort meint, eine Ellington- und nicht eine Reisman-Aufnahme zu hören. Auch die beiden Stücke mit King Oliver sind gut, wenngleich Miley auf dem Stück „When You Are Smiling“ als Solist nicht zum Zuge kommt. Dafür sind die unter eigenem Namen auf gekommenen Titel wieder sehr gute Studienobjekte für seinen Stil. Bei den letzten vier Stücken spielte Miley nicht mehr mit. Durch die Titelangabe „and his friends“ wird schon zum Ausdruck gebracht, daß diese Stücke von Musikern gemacht wurden, mit denen Miley auch häufig zusammenmusizierte. Zwar sind sie nicht schlecht gespielt, doch ist es nicht ganz ersichtlich, weshalb nicht andere Stücke ausgewählt wurden, bei denen Miley mitgewirkt hat, wie z. B. „Rockin' Chair“ von Hoagy Carmichael. wo zudem noch ein direkter Vergleich zwischen Beiderbecke und Miley möglich gewesen wäre. Trotz allem ist diese LP im Gesamten als gut mit einigen Höhepunkten zubeurteilen.

Klaus Eisele

New Jazz Trio + Streichquintett

Page Two

MRS Stereo 21 21295-2

Currents — Feathered Friends — ... And Accents — Sunmoonata — Ludus Totalis — Dolbi — Open Zoo — Portraits — Hommage — Absolute
Manfred Schoof c, flh, Peter Trunk b, cello, Gees See dm, perc, Christel-Renate Wüstenbecker, Koenraad Ellegiers v, Johannes Fritsch, Manfred Niehaus violas, Otello Liesmann cello
Aufg.: 1972

Die Platte „Page Two“, auf der Manfred Schoof sein Jazz Trio (mit dem unvergeßlichen Peter Trunk, Baß, und Gees See, Schlagzeug) und ein Streichquintett miteinander verband, ist keine eigentliche Jazzplatte. Aber solange es Jazz gibt, entwickelte sich auch die sogenannte Third Stream Music, der dritte Strom, in dem alles zusammenfloß und noch fließt, was Jazzmusiker einerseits und zeitgenössische Komponisten andererseits an gegenseitigen Anregungen aufnahmen und zu verwerten suchten. Immer wieder trafen die Beteiligten zusammen, und so mischen sich auch auf dieser Platte verschiedene Elemente verschiedener Musiker, bei denen die Jazzelemente tonangebend bleiben. Dennoch würde ich die Platte zum Third Stream rechnen. Bei der „Woche der Leichten Musik 1970“ war ich seinerzeit mächtig gespannt, was der Dave Pike Set mit zwei Streichquartetten zusammen für ein musikalisches Ergebnis zeitigen würde. Und ich war sehr enttäuscht zu erleben, daß der Pike Set der kompositorischen Aufgabe nicht gewachsen war, um die ohnehin nicht jazzigen Streichquartette, was ich auch gar nicht erwartete, in ihrer Musik zu integrieren. Es blieb beim Nebeneinander, bei der üblichen Streicherbegleitung, auf die der Jazz allenthalben verzichten kann. Um so mehr überrascht mich die vorliegende Platte, auf der Manfred Schoof dieses Problem sehr viel gekonnter und besser löst. Ihm gelingt, aus den zwei verschiedenen Gruppen über die Motivierungen und Absichten tatsächlich ein Ganzes, eine geschlossene Musik zu formulieren, in der viel Raum für Improvisation und Freiheit ist, in der geswingt wird und jazzmäßige Intensität herrscht und trotzdem das Streichquintett nicht die überflüssige Begleitrolle spielt, sondern voll in das musikalische Geschehen einbezogen wurde. Ich entdeckte ständig reizvolle Stimmungsbilder, die mit realer Tonfarbe gepinselt werden, die Überraschungen beinhalten, die spannend sind. Das neckische, rhythmisch faszinierende Pizzicato-Spiel in „Feathered Friends“, über dem sich das ruhige Trompetenspiel Manfred Schoofs wie die Sonne erhebt, erinnert mich an das Platzen der letzten Feuchtigkeitsblasen und das Springen der trockenen Erde in Walt Disneys Film „Die Wüste lebt“. Längsten Hughes fällt mir ein in „Dolbi“: „Der Neger mit der Trompete am Mund, in feinem Jackett mit steifen Revers, weiß nicht, auf welchem Riff die Musik ihre Kanüle in seine Seele sticht.“ Manfred Schoof hat mit Sicherheit ganz anderen Gedanken nachgespürt, als er diese Musik, wie er sagt, in simultanem Zusammenspiel aller Beteiligten, entstehen ließ. Aber die Vorstellungen, die er auszulösen imstande ist, zeugen von dem fesselnden Ergebnis, das ihm gelang und von der Eindringlichkeit, mit der er den Zuhörer erfaßt.

Gerhard Kühn

King Oliver

King Oliver's Jazz Band

PMC 7032

Snake Rag — Sweet Lovin' Man — High Society Rag — Sobbin' Blues — Where Did You Stay Last Night — Dippermouth Blues — Jazzin' Babies' Blues — Buddy's Habits — Tears — Ain't Gonna Tell Nobody — Room Rent Blues — Riverside Blues — Sweet Baby Doll — Workin' Man Blues — Mabel's Dream

Bestellschein ausschneiden und schicken an:

Verlag Dieter Zimmerle, 7 Stuttgart 1, Vogelsangstraße 32

Hiermit bestelle ich ab.....
die Monatszeitschrift

Jazz Podium

im Jahresabonnement zum DM 30,—

im Halbjahresabonnement zu DM 15,— *)

incl. Zustellgebühren

*) Nichtzutreffendes bitte streichen.

gegen Vorauszahlung an den

Verlag D. Zimmerle

Postcheckkonto Stuttgart 353 93-707

oder

Bankkonto Dresdner Bank 1400915

Wird das Abonnement nicht einen Monat vor Ablauf gekündigt, gilt das als Einverständnis für automatische Verlängerung nach den jeweils gültigen Bedingungen.

Name

Alter

Ort

Straße.....
(Bitte alles in Blockschrift ausfüllen)

Unterschrift

Jayne Cortez poetry, Nathan Davis ss. Jay Hoggard vibes, Andy Gonzalez b, Jerry Gonzalez, Vincent George congas, perc, Nicky Marrero timb, perc, Clifford Thornton c

Aufg.: 17. April 1972, Festival African American Music

"/*

Die Revolution der 60er Jahre hat uns so viel Erregendes beschert, daß man bei den meisten Repräsentanten des Heute vergeblich nach ähnlich Aufwühlendem sucht (ich ließe mich gern vom Gegenteil überzeugen). Der ganze Wust verschiedenartigster Auffassungen, Spielarten und besonders jene mehr gesprochenen als musizierten Ideologien — auf viele darob verwirrte Zuhörer losgelassen — bedarf endlich wieder einiger Führerpersönlichkeiten, die ordnen, Maßstäbe setzen und der Jazzgemeinde jenes Geborgenheitsgefühl zurückgeben, welches bei Kunst [wirklicher Kunst] einfach vorherrschen muß und das derzeit eben fehlt. Die musikalischen Möglichkeiten der Elektronik bewegen sich zumeist immer noch unterhalb der technischen, die sogenannten „Weltmusik“-Bestrebungen sind bis auf wenige Ausnahmen (und die zehren von den 60er Jahren) versackt, die (als solche bezeichneten) Urschreie werden langsam zur Manie, Rock-Ausweichungen erweisen sich als unbefriedigend — man rettet sich nach hier, man rettet sich nach dort ... Ich muß mich mit fremden Federn schmücken, wenn ich behaupte: man sucht und sucht, aber man findet nichts was erregen könnte wie (weiland) die Giants der Freiheit der vergangenen (sagen wir) zehn oder zwölf Jahre. Also, dann auf „in die Schubladen“ (was wieder Wasser auf die Mühlen der „Neuheitsideologen um jeden Preis“ sein dürfte). — Solche Gedanken kommen mir in letzter Zeit beim Hören immer wieder, Clifford Thorntons Platte ist in diesem Zusammenhang davon nicht ausgenommen. Beide „Network“-Parts halten überhaupt nichts von dem Begriff, den sie ansprechen — Kommunikation. Indisches und pseudo-klassisches Gefiedel, primitivste Percussion, ein im Ensemblespiel kaum hörbarer und im Solo technisch und musikalisch ungenügender Baß, Thorntons Kornett klingt nach Übungen, und bei all seinem Können, welches mich schon einige Male überzeugte, habe ich doch den Eindruck, daß er sich immer noch nicht richtig freispielen konnte. Auch wäre es besser gewesen, er hätte nicht Kornett und el-p gleichzeitig bedient (so steht es auf der Hülle und so hört es sich auch an). Man beginnt irgendwo und endet anderswo — bequem da und dort einsetzbar, wo's grade paßt oder nicht. Ist das Freiheit? Die B-Seite, live, ist um keinen Deut besser, bloß sind mehr Leute daran beteiligt als auf A. Die nicht gerade leidenschaftliche Poetry von Jayne Cortez zieht sich über die ganze Plattenseite, zwischen den gesprochenen Strophen musikalisch untermalt (hier ahnt man stellenweise wenigstens die Musikalität besonders von Nathan Davis, Thornton und Andy Gonzalez). Dieses Wechselspiel endet am Schluß in willkürlich wirkenden Percussionseffekten. Dazu kommen zeitweise übersteuert aufgenommene Stellen und etliche Preffehler. Eine Platte für sicher nur wenige Interessierte — ich gehöre jedenfalls nicht dazu ...

Willie Gschwendner

Peter Trunk

Sincerely P. T.

Aamok 28 578-3 U

Fresh Air, Where? — I Will Give You All My Love — Line — Rolling Machine — Soft Hands Had The Rain — Cheops — Buy, Buy and Buy, Why? Manfred Schoof tp, Shake Keane flh, Jiggs Whigham tb, Jasper van t'Hoff keyboards, Siegfried Schwab g, tarang, Curt Cress dm, Joe Nay dm, perc, Peter Trunk b-g
Aufg.: Frühjahr 1973, München

Peter Trunks tragischer Tod hat uns alle tief getroffen. Daß es sich bei seiner einzigen Platte unter eigenem Namen um eine Rock-Scheibe handelt, stimmt mich noch trauriger als ich es ohnehin schon bin. Trotzdem ist die LP, gemessen an anderem aus dieser Spielart, schön. Hier herrschen vielfach Wohlklang, Ausgewogenheit und Unaufdringliches — eigentlich kein Wunder bei den anerkannt musikalischen Qualitäten der meisten hier Mitwirkenden. Doch leider eben Rock, mit dem ich mich (entgegen all meinen Bemühungen) wohl nie werde anfreunden können. Im Hüllentext von „Sincerely P. T.“ steht zu lesen, daß ein hier wehender, aus der Rockmusik kommender frischer Wind manchen Staub aus der Jazz-Szene blasen wird. Welchen Staub? Ich hoffe, daß der Autor damit nicht die große (noch immer allgegenwärtige) Vergangenheit des Jazz gemeint hat, sondern nur die staubigen Ansichten, die in so manchem Hirn nisten. Bei letzterem stimme ich ihm voll zu — jedoch, daß gerade eine Rock-Platte wirklich Staubiges beiseitefegen könne, absolut nicht. Welchen Jazzer sollte Rock-Musik aufregen? Wenn man schon zu ordnen und alles überschäumend Revolutionäre im Jazz in eine Form, eine geordnete Aussage zu bringen sucht, muß man sich da in Rock-Gefilden bewegen? Ich bin überzeugt: nein! Rock spricht doch nur einen kleinen Teil des Publikums an, und einzig auf diesen Teil der Hörer ist Peter Trunks Platte zugeschnitten. Ich führe die auf der LP existierenden schönen Stellen nochmals an — doch unvermeidlich bleibt ein schaler (Rock-) Geschmack auf der Zunge. Neu an dieser Musik ist rein gar nichts, nicht einmal, wenn man's an „Rock-Kriterien“ mißt. Alles ist hübsch verpackt, mehr aber ist nicht drin. Die Tatsachen, daß Schoof, Keane, Whigham usw. zu wirklich Gutem fähig sind, sowie die ganze Anzahl guter Jazzplatten mit dem famosen Peter Trunk reichen mir (nur mir?) zum Tröste. Ein Eingehen auf die einzelnen Stücke von „Sincerely P. T.“ habe ich diesmal bewußt unterlassen, das sollten vielleicht die Rock- & Pop-Päpste an anderer Stelle besorgen. Ich behalte Dich anders im Ohr als hier, unvergeßlicher Peter Trunk ...

Willie Gschwendner

Nach einem 18monatigen USA-Aufenthalt arbeite ich an einer musikwissenschaftlichen Doktorarbeit über den Tenorsaxophonisten

Sonny Rollins

Meine Arbeit konzentriert sich vor allem auf die Musik von Rollins. Mich interessieren u. a. der Prozeß der improvisatorischen Kreation, Praktiken des übens, Proben® und Spielens im Konzert, musikalische Quellen und alle musikalischen, sozialen und psychologischen Einflüsse sowie historische Daten, die sich mit ihnen verbinden.

Ich lade alle Leute, die Sonny Rollins gekannt haben oder kennen, ein, mit mir in Kontakt zu treten. Dabei wende ich mich besonders an Musiker, die mit Rollins gespielt haben oder seine Musik studiert haben, Leute aus dem Musikbusiness (Musikproduktion, Konzertorganisatoren, Journalisten etc.) und alle Leute, die sich mit gleichen oder verwandten Studien befaßt haben oder befassen. Auch Sammler, die im Besitze von schriftlichen oder Tondokumenten sind, sind eingeladen, sich zu beteiligen. In meiner Arbeit werden alle verwendeten Quellen erwähnt und besondere Ausgaben nach Möglichkeit zurückerstattet.

Falls Sie einen Beitrag haben, schreiben Sie bitte an: Jürg Solothurnmann, Sennweg 19, 3012 Bern, Schweiz.

JAZZ — DIRECT FROM USA

Take advantage of \$ revaluation. All labels — complete selection JAZZ/BLUES — 15,— DM inc. postage.

send for free catalog! — integrity 'n music, 800 silas deane, wethersfield, conn. 06109/USA

jazz by post bietet an...

ONYX-Records je 20,—

(bisher unveröffentlichte Mitschnitte aus der „Jerry Newman-Sammlung“ u. a.)

- 201 TEDDY EDWARDS, DEXTER GORDON, LEO PARKER, WÄRDELL GRAY: The Foremost (rec. 1947/50 & 55)
- 202 MILLS BLUE RHYTHM BAND/LOUIS BELLSON BIG BAND (rec. 1947 & 1964)
- 203 52nd STREET-VOL. 1: Tony Scott, Don Byas, Coleman Hawkins, Ben Webster, Dizzy Gillespie a. o.
- 204 RED RODNEY QUINTET incl. Tommy Flanagan, Oscar Pettiford, Philly Joe Jones (rec. 22./24. 11. 1957)
- 205 ART TATUM (p, voc) w. Frankie Newton: God Is In The House (rec. 1940/41)
- 206 TOMMY FLANAGAN Trio/Sextet incl. Kenny Dorham (rec. 1. 10. 1961)
- 207 HOT LIPS PAGE w. Herbie Fields, Tiny Grimes, Thelonious Monk a. o. (rec. 1940/41)
- 208 DON BYAS w. Thelonious Monk, Joe Guy, Kenny Clarke a. o. (reo. 1941)
- 209 TOOTIN' THROUGH THE ROOF-VOL. 1 incl. Joe Thomas, Hot Lips Page, Earle Warren, Hank Jones, Charlie Shavers, Buddy DeFranco, Sid Catlett a. o. (rec. 1945/46)
- 210 CAFE SOCIETY: Mary Lou Williams, Ed Hall, Budd Johnson, Jimmy Jones, J. C. Heard, Maxine Sullivan a. o. (rec. 1944—46)
- 211 SONNY BERMAN w. Al Cohn, Serge Chaloff, Ralph Burns, Eddie Saffranski a. o. (rec. 24. 1. 1946)
- 213 TOOTIN' THROUGH THE ROOF-Vol. 2 incl. Louis Armstrong Orchestra (1934), Bobby Hackett Orchestra (1945), Buck Clayton Quintet (1945)



jazz by post
elektro-egger
8 München 60

Gleichmannstraße 10
Tel. 089/883058

JAZZ PODIUM

Nr. 4/XXIII April 1974 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

E 1315 EX

April 1974

Nr. 04/1974



Jazzkurse in Remscheid und Burghausen

Vom 29.7.—11.8. wird wieder ein Sommerkurs in der Akademie Remscheid durchgeführt, bei dem international namhafte Musiker Unterricht auf den Gebieten Jazz, Blues und Soul erteilen. Hier haben fortgeschrittene Amateure, Musikstudenten sowie angehende Leiter von Gruppen und Schülerbands Gelegenheit, durch erfahrene Jazzmusiker in Theorie und Praxis unterwiesen zu werden. Zum Lehrprogramm gehören neben Harmonielehre und Arrangement Improvisationsübungen, Unterweisung in einzelnen Instrumenten sowie Ensemblespiel. Weitere Informationen können angefordert werden bei der Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung, 5630 Remscheid 1, Küppelstein 43, Tel. 0 21 23 / 4 46 70.

Vom 19.—25. August findet in der oberbayerische'n Stadt Burghausen der 2. Jazzkurs statt. In diesem Kurs werden, getrennt in Anfänger und Fortgeschrittene, die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel behandelt. Am letzten Tag ist ein Abschlußkonzert vorgesehen. Auch Dixielandmusiker sind willkommen. Die Kursleitung liegt in den Händen von Joe Viera, Dozenten sind neben Viera noch Reinhard Glöder, Heinrich Hock, Ed Kroger, Helmut Matheis, Claus Raumberger und Richard Wiedemann. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 120,—, Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, 8 München 40, Klementinenstraße 17.

Aktivitäten der UDJ in Marburg

Vom 10.—12. Mai finden in Marburg 3 Konzerte statt, bei dem sich ca. 30 deutsche Jazzensembles vorstellen werden. Am 11. Mai hat die Union Deutscher Jazzmusiker um 10 Uhr in der Stadthalle in Marburg wieder einmal eine ordentliche Mitgliederversammlung angesetzt. Kartenbestellungen für die Konzerte sind zu richten an die Geschäftsstelle der Union Deutscher Jazzmusiker, 3550 Marburg/Lahn, Aulgasse 4, Tel. 2 68 38

Tournee-Vorschau

Das Concert-Bu^o Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstr. 16, Tel. 418526, bietet für Frühjahr und Sommer folgende Musiker und Gruppen an: Barney Kessel 1. 4.—10. 6., Art van Damme Trio 11. 4.—31. 5., Jurek VII und die Silesian Blues Band aus Polen 4. 5. bis 27. 5. Außerdem sind ständig über das Concert-Büro folgende Gruppen zu bu-

chen: Le Hot Club De Rotterdam, die Erwin Somer Group aus Holland, Rick Abao, Strinx, Mr. Felix Brass Band und Romano's Swing Quintett, eine Zigeunergruppe, die Folklore spielt.

Jazz & Hot Music Productions in 6050 Offenbach/Main, Austraße 43, Tel. 814647, plant in nächster Zeit Tourneen mit verschiedenen Gruppen durchzuführen, für die noch Termine reserviert werden können. Es sind: De Piotto's, das belgische Zigeuner- und Swing-Orchester, das Traditional Jazz Studio Prag und Trevor Richards New Orleans Trio aus London. Im Mai wird Benny Waters wieder in Deutschland gastieren, und zwar mit einer Gruppe, die er European Friends nennt und zu der wieder die Gitarristin Marie-Ange Martin gehört. Rene Franc et les Bootleggers aus Paris sowie die Revival Jazzband aus Prag werden den ganzen Mai über in westdeutschen Jazzclubs spielen.

Das **6. Jazz Ensemble Festival** für High School Stage Bands, das vom Berklee College of Music in Verbindung mit der National Association of Jazz Educators durchgeführt wird, findet am 27. April in Boston statt. Auf dem Programm stehen Improvisations- und Arrangement-Clinics, praktische Vorführungen der neuesten instrumentalen Spieltechniken sowie ein Band-Wettbewerb, bei dem als erster Preis 2500 Dollar festgesetzt sind. Bei dem Festival werden u. a. auch die ehemaligen Berklee-Schüler Gary Burton, Alan Dawson und John LaPorta auftreten.

Der **Hot-Club Basel** konnte im März sein 40jähriges Bestehen feiern.

Ed Allen, Trompeter und Kornettist, der mit Gene Sedric, Pops Foster, Johnny St. Cyr, Earl Hines, Clarence Williams und Tony Pastor spielte, starb am 28. Januar im Alter von 76 Jahren im Lincoln Hospital in New York. Allen, der seine musikalische Karriere als Pianist in St. Louis begann, wurde erst später als Trompeter bekannt, vor allem durch die Schallplattenaufnahmen, die er mit Bessie Smith machte.

Ed Blackwell zugute kamen die Einnahmen eines Benefizkonzertes, das am 17. März in Toronto im Mackenzie's Corner House stattfand. Neben einheimischen Bands spielten bei dieser Veranstaltung Sonny Rollins, Karl Berger, Sadik Hakim und Sonny Greenwich; es sang Salome Bey.

Dollar Brand wird mit seinem African Space Program vom 16. April bis Mitte Mai in Deutschland und der Schweiz gastieren. Die Gruppe des aus Süd-

afrika stammenden Pianisten und Komponisten setzt sich zusammen aus: Cecil Bridgewater, Charles Sullivan, Enrico Rava, Trompete, Kiane Zawadi, Posaune, Sonny Fortune, Carlos Ward, John Stubblefield, Roland Alexander, Hamiett Bluiett, Saxophone, Cecil McBee, Baß, und Roy Brooks, Schlagzeug. Vertreten wird das African Space Program vom Concert Management Beat Burri, Vonwilstr. 51, St. Gallen, Tel. 27 58 35.

Darktown Jazzband, eine Amateur-Dixieland-Gruppe aus Stuttgart, wurde zur deutschjordanischen Woche, die vom 16.—22. April in Amman stattfindet, eingeladen. Veranstaltet wird die Woche von der Deutsch-Jordanischen Gesellschaft in Verbindung mit dem Goethe-Institut.

Bud Freeman hat sein Buch, das Erinnerungen an seine bewegte Musikerlaufbahn beinhaltet, vor kurzem fertiggestellt. Es wird demnächst unter dem Titel „You don't look like a musician“ auf den Markt kommen.

Bob Greene gab kürzlich mit seinem Septett ein Konzert mit Jelly-Roll Mortons Musik in der Tully Hall in New York. Greene ist hauptberuflich Rundfunk- und Fernsehjournalist, aber seine Liebe zu Jelly-Rolls Musik wurde in den letzten Jahren so stark, daß er sich am Klavier immer mehr darauf konzentrierte und jetzt auch eine Gruppe aufstellte, die ganz im Geiste von Jelly-Roll Mortons Red Hot Peppers spielt. Greene hat im Laufe der letzten Jahrzehnte immer wieder Jazz gespielt, so mit Conrad Janis, Albert Nicholas und Omer Simeon. 1969 trat Greene erstmals beim New Orleans Jazz Festival mit Jelly-Roll Mortons Musik an die Öffentlichkeit. 1972 trat er als Pianist beim Newport Jazz Festival auf. Gegenwärtig besteht seine Gruppe aus Ernie Carson, Kornett, Herb Hall, Klarinette, Ephie Resnick, Posaune, Alan Gary, Gitarre und Milt Hinton, Bass.

George Gruntz konnte im März wieder einmal seine Piano Conclave zusammenstellen und mit ihr auf Tournee nach Zürich und Bergamo gehen. Mit George Gruntz spielten folgende Pianisten und Keyboard-Virtuosen: Gordon Beck, Wolfgang Dauner, Jasper van't Hof, Adam Makowicz, Martial Solal und Fritz Pauer. An Baß und Schlagzeug waren Henri Texier und Erich Bachträgel. Die Piano Conclave nahm in Zürich auch den Titelsong zu dem Paramount Film über Hermann Hesses Steppenwolf auf, den George Gruntz komponiert hat.

Jerry Hahn hat für Fantasy ein Album aufgenommen, das unter dem Titel „Moses“ vorliegt. Der ehemalige Gitarrist von John Handy und Gary Burton unterrichtet derzeit an der Wichita State University.

Gunter Hampel will mit seiner Galaxie Dream Band von April bis Juni wieder in Europa gastieren. Mit ihm sollen aus New York kommen: Perry Robinson, Klarinette, Mark Whitecage, Flöte, Alt-saxophon, Thomas Keyserling, Flöte, Tenorsaxophon, Marty Cook, Posaune, Jack Gregg, Bass, Sunny Murray, Schlagzeug, Jonathan Kline, Geige, Jeanne Lee, Gesang und Tanz. Die Kontaktadresse von Hampel ist Birth Records, 34 Göttingen, Philipp-Reis-Str. 10, Tel. 31871. über diese Anschrift sind auch zwei neue Birth-Platten zum Preis von 20 DM incl. Versand (Postscheckkonto 239233—307) zu beziehen. Birth 0016 heißt „Out From Under“ und wurde im Januar 1974 in New York mit Jeanne Lee, Perry Robinson, Marty Cook, Thomas Keyserling, Mark Whitecage, Allan Praskin, John Dearth, John Wolf und Gunter Hampel aufgenommen, die zweite entstand einen Monat später in New York, sie liegt unter dem Titel „Journey To The Song Within“ vor und wurde mit der gleichen Besetzung plus Jack Gregg, Bass, und Sunny Murray, Schlagzeug, aufgenommen.

Woody Herman hat vor ein paar Wochen die Aufnahmen für sein viertes Fantasy-Album produziert. Die Arrangements lieferten die beiden Herman-Trompeter Tony Klatka und Bill Stapleton sowie Alan Broadbent und Nat Pierce. Aufgenommen wurden u. a. Coltranes „Lazy bird“ und „Naima“, Carole Kings „Corazon“ und Frank Zappas „America drinks and goes home“.

Neal Hefti hat vor kurzem wieder einmal eine Studioband aufgestellt. Der ehemalige Basie-Arrangeur arbeitete in den letzten Jahren vorwiegend für Film und Fernsehen, hatte aber den Wunsch, selbst wieder einmal Jazz mit einer Big Band zu spielen. In Hollywood studierte er sein Orchester, das vorwiegend aus Westcoast-Musikern besteht, ein. Es spielt natürlich vor allem Neal-Hefti-Koimpositionen.

Steve Lacy wird mit seinem Quartett, in dem Michael Smith als Pianist mitwirkt, am 24. und 25. April im domicile in München und am 26. 4. im Sauschdall in Ulm auftreten. Das Quartett ist zu buchen über Wim Johan Kuiper, De Boelelaan 435, Amsterdam-Buitenveldert, Holland, Tel. 42 93 86.

Dave Liebman plant im Juni und Juli eine Tournee durch Europa. Mit dem Sopran- und Tenorsaxophonisten werden sich Richard Beirach, Klavier, Frank Tusa, Baß, und Jeff Williams, Schlagzeug, vorstellen. Vertreten wird das Quartett in Europa von Beat Burri, Vonwilstr. 51, St. Gallen, Tel. 27 58 35.

Galt Mac Dermot, der sich international als Komponist durch die Broadway Shows „Hair“ und „Two Gentlemen of Verona“ einen Namen machte, trat kürzlich im „Top of the Gate“ in New York auf. Galt, von Haus aus Pianist, spielte mit Charles Sullivan, Trompete, Garnett Brown, Posaune, Seidon Powell, Tenorsaxophon, Arthur Clark, Baritonsaxophon, Billy Butler, Gitarre, Wilbur Bascom, Bass, Louis Elly, Geige, und Pretty Purdie, Schlagzeug, anspruchsvollen, modern arrangierten Jazz.

De Piotto's sind das älteste und erfolgreichste belgische Zigeunerorchester, das neben Zigeuner-Folklore und Tsigane-Musik auch Swing-Jazz spielt. De Piotto's sind fast ein „Familienbetrieb“. Sie bestehen aus Vater Piotto, der 1914 geboren wurde, seit fast 50 Jahren Musikant ist, Geige spielt und bei Django Reinhardt in Paris lernte. Seine Söhne Baiaro, Vivi und Storo spielen Geige, Gitarre, Bass, Trompete und singen. Die Gruppe wird vervollständigt durch Conrad, einen Gitarristen und Pianisten, der ein Schüler von Manilas de Plata ist. De Piotto's werden sich erstmals im April in Deutschland vorstellen.

Revival Jazzband Prag wurde im Jahr 1960 von einer Gruppe junger Studenten gegründet und galt ein paar Jahre

danach als die beste traditionelle Amateur-Jazzband der CSSR. Nach erfolgreichen Auftritten in Griechenland, Jugoslawien, Österreich, Deutschland und der Schweiz wechselte die Band 1968 ins Profilage über. Seit 1972 ist die Gruppe in der Schweiz ansässig und hat unter der Führung des Trompeters, Sängers und Komponisten Zdenek Kucera eine ganz eigene Spielweise erarbeitet. Die Revival Jazzband Prag wird im Mai und Juni wieder einmal auf Deutschlandtournee gehen. Das Management liegt in den Händen von Jazz & Hot Music Productions, 605 Offenbach, Austr. 43, Tel. 0611 / 81 4647.

Bob Scobey-Aufnahmen aus seiner besten Zeit bietet die Witwe des 1963 gestorbenen Dixielandtrompeters auf drei Platten an, die sie auf ihrer eigenen Plattenmarke „Jansco“ vorlegte. Mit der Bob Scobey Frisco Band sind auf den Platten auch Lizzie Miles und Clancy Hayes zu hören. Zu bestellen sind die Alben zum Preis von je Dollar 8,98 über Jansco Records, 10312 Tampa Boulevard, Northridge, California, 91 324, USA.

Archie Shepp hält sich derzeit mit seinem Quartett in Europa auf. Am 21. März gastierte er beim Bergamo Jazz Festival und danach in Paris.

Clifford Thornton gab am 6. und 8. Februar zusammen mit dem Jazz Composer's Orchestra zwei Workshop Konzerte im Loeb Student Center der New York University, die später bei JCOA Records auf Platte erscheinen werden. Das Jazz Composer's Orchestra bestand dabei u. a. aus: Carlos Ward, Roland Alexander, Dewey Redman, George Barrow, Saxophone, Ted Daniel, Joe McPhee, Trompete, Jack Jeffers, Charles Stevens, Posaune, Carla Bley, Klavier, Charlie Haden, Baß, und Clifford Jarvis, Percussion.

Frank Wright gastiert mit seinem Quartett, das aus Bobby Few, Klavier, Alan Silva, Bass, und Muhammad Ali, Schlagzeug, besteht, am 1. Mai in Neuss. Danach steht die Gruppe des Tenorsaxophonisten für weitere Gastspiele in Deutschland zur Verfügung. Wright hat vor einiger Zeit eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Last Polka in Nancy“ auf Sun Records erschien. Erhältlich ist das Album über Sun Records, 8 rue Jean Goujon, 75008 Paris, Frankreich, zum Preis von 16,90 Francs. Die Kontaktanschrift des Wright Quartetts für Deutschland ist Barbara Gaul, 404 Neuss, Further Str. 107, Tel. 50523.

FRANK WRIGHT



B. Gaul

KENNENSIEDIE??

Bhakti, ein Schweizer Quartett, das aus Götz Tangerding, Orgel, Klavier, Claus Jäke, Flöte, Bernd Brenner, Bass, und Rudi Roth, Schlagzeug, besteht, geht mit seinem Programm „Music from the Middle East“ über die Osterferien auf eine Deutschlandtournee. Die Mitglieder von Bhakti studieren z. Z. an der Swiss Jazz School in Bern. Nach einer Indienreise gaben sich die Musiker, die sich schon 1968 in Augsburg zu einem Musikkollektiv zusammenfanden, den Namen „Bhakti“, ein Sanskritwort, das soviel bedeutet wie „zurück zur mittleren Erde“ oder „Suche nach der eigenen, in jedem Menschen verborgenen Mitte“. Die Gruppe, die eine eigenwillige Entwicklung durchmachte, schwimmt heute keineswegs auf der modischen Indienwelle, sondern findet ihre Wurzeln — nach jahrelangen eigenen Improvisationserfahrungen — immer mehr im Jazz. Die Kontaktanschrift von Bhakti ist: Götz Tangerding, CH-3027 Bern, Bümplizstr. 11.



BHAKTI

Cabine 6 nennt sich eine aus fünf Musikern zusammengesetzte Arbeitsgruppe, die sich Anfang Januar formierte. Der Kern der Gruppe sind Janosch Bakschaschooß und Miklos Dolzceviceny, die beide mehrere Jahre beruflich im Ausland arbeiteten und die in Ungarn ihre erste Schallplatte aufnahmen. Bei der jetzigen Cabine 6 gibt es unter anderem künstlerische Einlagen wie z. B. Tänze und kleine Theaterstücke in zeitgenössischem Rahmen. Alle fünf Musiker — Janosch Bakschaschooß, Gesang und künstlerische Einlagen, Miklos Dolzceviceny, Elektro-Piano, Peter Radony, Bass, Norbert Neugebauer, Gitarre und Uwe Rexer, Percussion — absolvierten ein Musikstudium, sie spielen in der Cabine 6 fast ausschließlich eigene Kompositionen. Die Kontaktadresse ist: Uwe Rexer, 43 Essen, Friedrich-Ebert-Str. 28.

Jungle acdc nennt sich eine deutsch-amerikanische Formation, die latein-amerikanisch betonten Jazz spielt. Die Gruppe, die aus Horst Wackerbart, Saxophon und Flöte, Daniel Filit, Gitarre, George Röber, Bass, Ingolf Jordan, Schlagzeug, Joao, Percussion, Colin Marshall, Conga und Theresa, Gesang, besteht, hat in den letzten Wochen auf Ibiza gelebt, wo sie die Musik für die kommenden Auftritte vorbereitete. Die Kontaktadresse ist: Horst Wackerbart, Lista de Correias, Santa Eulalia del Rio, Ibiza.

Jazz ad libitum nennt sich eine schweizer Formation, die aus den drei Avantgardemusikern Masli Adam, Klavier, Elektro-Piano, Thomas Steinbeck, Baß, und Reto Weber, Schlagzeug, Percussion, besteht. Das von dem Schlagzeuger formierte Trio bekam bei seiner Premiere in Basel Anfang März ausgezeichnete Kritiken. Jazz ad libitum spielt improvisierend, Free Music, bereichert mit zeitgenössischen Einflüssen. In naher Zukunft sind einige Auftritte in Deutschland geplant. Von Reto Weber wird demnächst eine Langspielplatte unter dem Titel „Ramblin' on drums“ erscheinen, auf der er als Solist mit einem Beteiligten Drum-Set agiert. Die Kontaktanschrift des Trios ist Reto Weber, Lineriz 71, CH-2540 Grenchen, Telefon 8 28 18.

Odysee nennt sich ein Quartett, das seit zwei Jahren besteht, aber jetzt erst an die Öffentlichkeit tritt. Mitglieder sind Daniel Toplak, der aus Jugoslawien stammt und Gitarre spielt, Peter Kortmann, Gitarre und Gesang, ein Musiker mit Bluesfeeling, Roger Röttges, Bass, und Manfred Deitmers, Schlagzeug. Die Kontaktadresse ist: Rockfabrik, 43 Essen, Postfach 1360.

OM, eine namhafte Schweizer Avantgarde-Jazz Gruppe gastierte beim XI. Internationalen Jazzfestival in Breslau, das vom 21. bis 24. März stattfand. Daran anschließend ging das Quartett auf eine @inwöchige Tournee durch Polen und machte auch Aufnahmen beim Rundfunk und Fernsehen.

Phallust, eine 4-iMann-Gruppe aus Aachen, hat sich neu formiert. Mit Stefan Böhmen, Bass und Geige, Hans-Josef Grümmer, Elektro-Piano und Orgel, Peter-Michael Martini, Saxophone und Oboe, sowie Harry Honnef, Schlagzeug, wurde ein neuer Stil erarbeitet, der offen ist für alles, was die Gruppe als — durch den Phallus symbolisierte — musikalisch-fruchtbare Lust empfindet. Bisher haben sich Ästhetik, Überschaubarkeit der Kompositionen und Sicherung der individuellen Entfaltungsmöglichkeiten als tragende Prinzipien der Musik herausgeschält. Kontaktadressen von Phallust sind: Peter-Michael Martini, 51 Aachen, Weberstraße 9, Tel. 0 24 1 / 31444 und Hans-Josef Grümmer, 5102 Würselen, Tannenweg 9, Tel. 0 24 05 / 1 55 98.

Romano's Swing Quintett nennt sich ein Zigeunerensemble, das unter der Leitung des zwanzigjährigen Gitarristen Romano Bamberger zusammen kam. Neben Romano spielen Spatzo Weiß, Gitarre, ehemaliges Mitglied des Schnuckenack Reinhardt Quintetts, Joseph Haag, Gitarre, Rinaldo Reinhardt, Baß, Herbert Weber, Klarinette und Baßklarinette. Als besondere Attraktion gehört noch die Sängerin Banita Lehmann zu dem Quintett, das Swing-Jazz, Zigeuner-Folklore und Flamenco bietet. Zu buchen ist die Gruppe über das Concert-Büro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstraße 16, Tel. 41 8526.

Hinhören reicht nicht mehr

Das Duo Schönenberg-Christmann improvisiert mit der Tänzerin Pina Bausch

Die Bezeichnungshuber wälzen noch das Problem, wem unter den Improvisatoren sie das Etikett „Free Jazz“ anheften sollen und wem das andere „Free Music“ — da werden sie, inmitten dieser gemütsbelastenden Verwirrung schon wieder mit einer zusätzlichen Komplikation konfrontiert.

Es stellen sich in einem überfüllten Museumssaal der Schlagzeuger Detlef Schönenberg und der Posaunist Günter Christmann — man kennt sie längst — im Duo vor und bieten freies, eher trockenes Reaktionsspiel ohne besondere rhythmisch-emotionale Jazz-Komponenten, bei guter Stimmung äußerst differenziert und sogar humorvoll, „Free Music“, sagen die einen, ist doch klar.

Hinzu kommt die Tänzerin Pina Bausch — die kennt man auch: Schülerin von Kurt Jooss, Erfolge mit dem Essener Folkwang-Ballett, diverse Choreografie-Preise, neuerdings Ballettdirektorin an den Wuppertaler Bühnen, Etikett „Modern Dance“. Hier allerdings improvisiert sie, barfüßig, kriechend, schreitend, hüpfend, bodenturnend, mit raumgreifenden Gesten zur Duo-Musik, manchmal fast illustrativ, wenn sie etwa eine flatternde Posaunenphrase von Christmann mit flatternden Armen nachvollzieht, fast pantomimisch manchmal, so daß man versucht ist, aus ihren Bewegungen eine Geschichte herauszulesen. Und da hängt doch unten am Eingang ein Plakat, auf dem steht „Jazz im Museum“!

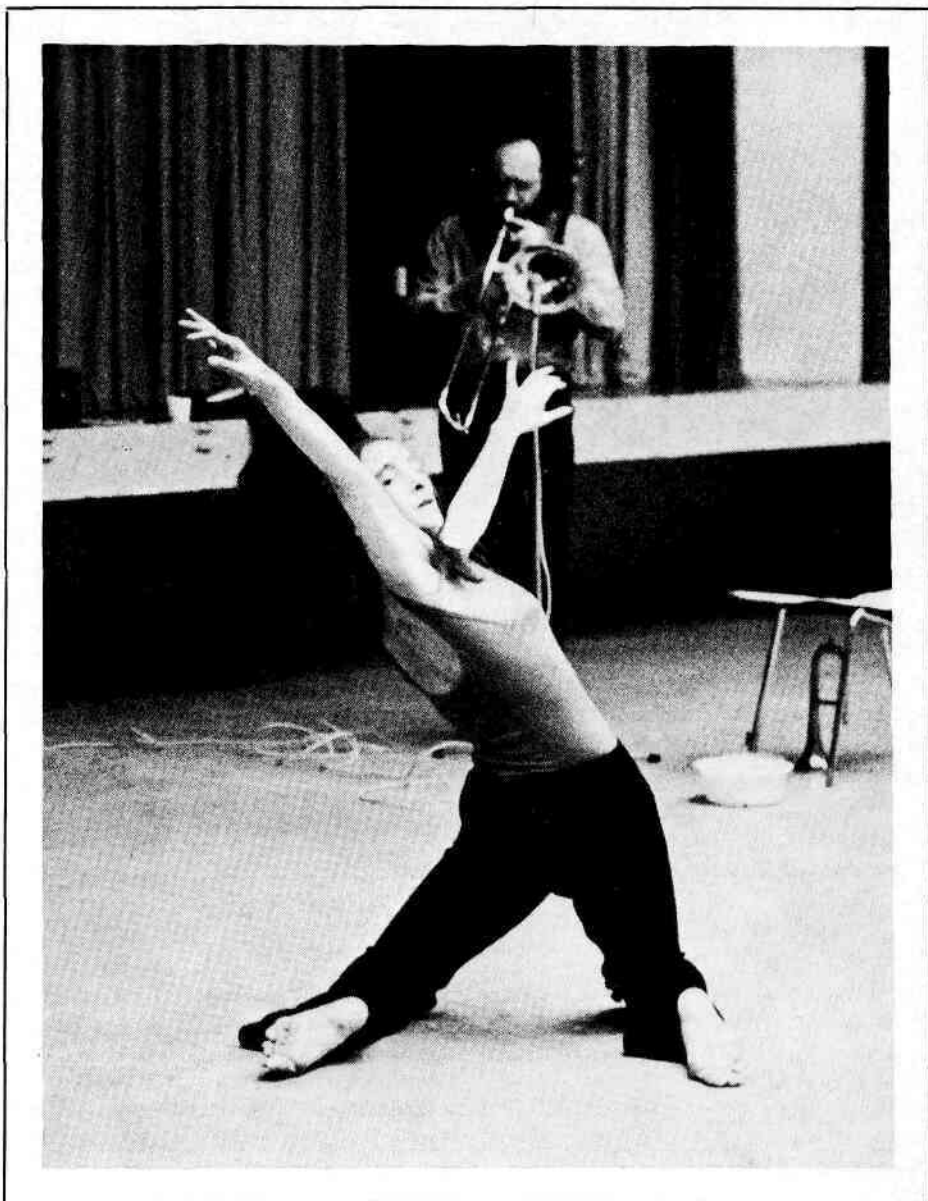
Eine solcherart elektrische Veranstaltung, so erschien es wohl auch dem äußerst positiv reagierenden Publikum, eröffnet interessante Perspektiven in Richtung auf eine interdisziplinäre Improvisationskunst, zu der ungezählte Varianten denkbar wären. Das war der erste, kaum durch gemeinsame Arbeit vorbereitete Auftritt der kuriosen Formation. Im November in der inzwischen etablierten Konzertreihe des Wuppertaler Von-der-Heydt-Museums. So neu, wie er manchem auf Anhieb erschienen sein mag, ist der Versuch

freilich auch wieder nicht. In der E-Musik, der sogenannten, wie im neueren Jazz ging ja eine Entwicklung nicht nur zu neuen Klängen aus herkömmlichen Instrumenten und überhaupt zu neuen Klangmitteln hin: in wichtigen Beispielen, bei Mauricio Kagel wie bei Han Bennink, kommt das visuelle Ereignis hinzu. Ein Duo wie Misha Mengelberg und Han Bennink muß man auch spielen sehen, weil es seine Musik zum Musik-Kabarett, zum Theater erweitert. Das Problem der Tänzerin Pina Bausch war zu Beginn zweifellos, daß sie gewohnt war, mit Musik als Vorlage für Choreografie zu arbeiten. So hat sie erst versucht, die vorgegebene Musik des eingefuchsten „We Play“-Duos Schönenberg/Christmann mit anderen, mit ihren Mitteln fortzusetzen, zu ergänzen. Diese Abhängigkeit hat sie schnell durchbrochen. Nur Wochen später, in Auftritten beim „Bergischen

Kunstmarkt“, hat sie begonnen, die beiden selbstbewußten Musiker in musikalische Verlegenheit zu bringen. Sie hängt sich weniger oft an das Vorgespielte an, startete immer öfter eigene Abläufe, auch im deutlichen Widerspruch zum Getrommelten und Geblasenen und verlangte nun auch von den Musikern mehr Reaktion auf Getanztes. Denen wurde das oft genug sichtlich und hörbar schwer. Obwohl die spontane Vorführung nicht von ihnen, sondern von der Tänzerin das größere Engagement und den größeren Mut verlangte.

Die Schwierigkeiten sind erheblich, die Auftritte spiegeln sie wider, aber das Ziel ist klar: die Aufhebung des hierarchischen Verhältnisses zwischen Musik und Bewegungskunst, die Integration der elementar unterschiedlichen improvisatorischen Abläufe, kurz: ein wirkliches Trio.
Dirk H. Fröse

PINA BAUSCH und GUNTER CHRISTMANN



SWF jazz Session in Mainz

„Klangfarbenmelodien“ erfüllen den Elzer Hof in Mainz. Südindische Elemente vermischen sich mit holländischer Jahrmarktsmusik und Volksliedthemen während das Elektro-Piano Schönbergsche Klänge unterlegt. Rokkendes Schlagzeug und treibender Baß forcieren den Rhythmus oder weben in freier Improvisation mit am Klangteppich der „Pork Pie“. „Pork Pie“ ist eine neue Gruppe. Seit Dezember des vergangenen Jahres besteht dieses Kollektiv aus fünf gleichberechtigten erlesenen Musikern aus vier Ländern.

„Between or beyond“, zwischen oder außerhalb aller Kategorien, steht die Musik, die von dem holländischen Keyboard-Spieler Jasper van t'Hof, dem amerikanischen Saxophonisten Charlie Mariano, dem belgischen Gitarristen Philip Catherine sowie dem französischen Bassisten Henri Texier und seinem Landsmann Aldo Romano am Schlagzeug präsentiert wird. Free Jazz, Rock, Folklore, zeitgenössische Konzertmusik und elektronische Space-Sounds fließen in die Spielweise des Quintetts. Alle Elemente wurden konsequent integriert und zu einem eigenständigen Sound verschmolzen, der zu einem neuen musikalischen Erlebnis führt.

Der Jazzkritiker Achim Hebgen wird recht behalten, wenn er schon jetzt diese Gruppe als eine der vielversprechendsten Formationen in diesem Jahr bezeichnet. In der Tat ist die Musik, die die fünf Instrumentalisten produzieren, so herzerfrischend lebendig und humorvoll.

Space-Cluster erklingen, wenn Jasper van t'Hof die Elektronik streichelt — ein-Engelsgeläut des zwanzigsten Jahrhunderts. Indische Meditationen erfüllen die Soli von Charlie Mariano, der auf dem Altsaxophon die Botschaft Charlie Parkers mit asiatischer Musikauffassung verband. Heute liebt er das Sopran — mehr als sein Altsaxophon und zwischendurch greift er zum Nagasuram, einem oboenähnlichen südindischen Instrument.

Rockende Rhythmen auf dem Elektro-Bass erklingen oft im Zwiegespräch mit dem Schlagzeug Aldo Romanos, dem allerdings das freie Spiel mehr liegt als der Rock.

„Pork Pie“ nannte Charles Mingus ein Thema, das er dem „Vielfraß“ Lester Young widmete. Nicht daß sich der quirlige und zierliche Witzbold Jasper

mit Young vergleichen möchte, „aber ich stehe nun mal auf diesem Stück und auf diesem Namen“ versichert er grinsend. Und so wird „Pork Pie“ — der „Schweine-Kuchen“ — bleiben, wie auch die Gruppe, die sich nun fest zusammengeschlossen hat. Freies Spiel und Rockeinflüsse vereinigt auch der englische Saxophonist John Surman mit klassizistischem und Mainstream-Spiel. Mit Surman kamen Mike Osborne und Alan Skidmore zum Mainzer Konzert. Doch wenn die Drei von S.O.S. Powerplay auf Saxophonen und Baßklarinette blasen, dann will sich keiner um jeden Preis außerhalb der Gesetze von Rhythmus und Harmonik bewegen. Alles fließt in die dichte und von innerer Logik erfüllte Musik ein. Ein Instrument übernimmt die rhythmische Führung, während die anderen darüber frei spielen, bis sich dann alles in einem Furioso auflöst oder wieder im choralen, synchronen Zusammenspiel findet. Zwischendurch wechselt Surman zum E-Piano und Synthesizer und produziert Klänge, die selbst Jasper van t'Hof begeistern können. Alan Skidmore beklopft derzeit das Schlagzeug. Doch bei aller Faszination strengen die manchmal zu oft wiederholten Phrasen an — man fühlt für kurze Zeit Müdigkeit.

Klaus Mumpfer

The First Lady

Da war sie also wieder nach längerer, durch ihr Augenleiden bedingter Abwesenheit von den Brettern, die für sie gewiß die Welt bedeuten: Ella. Und gibt sich so souverän, humorvoll, ausdrucksstark und swingend wie eh und je. Die Bühne gehört ihr und auch das Publikum, das von der enorm wandlungsfähigen, tonlich weitgespannten, gestalterisch faszinierenden Stimme ganz in Bann gezogen wird. Nicht nur „ihre“ Themen, wie „A tisket a tasket“ oder „Smooth sailing“ macht sie zu wahren Kabinettstücken, sie kann sich auch getrost an „The man I love“ oder das „Girl¹ from Ipanema“ heranmachen, ohne mit jenen Kolleginnen zu kollidieren, mit denen diese Stücke meist identifiziert werden. In Ellas Version bekommt jeder Stoff eine ganz besondere Patina, die jeden Vergleichsversuch ad absurdum führt. Ellingtons „It don't mean a thing“ zieht sie zur Lektion heran: in herrlich parodistischer und doch nicht abwertender Art imitiert sie Hillbilly Musik, Dixieland Jazz, Soul, bringt sie Basie- und Ellington-Charakteristiken, um dann tanzend zu dem Schluß zu kommen,

daß all das zwar Musik sei, aber nichts bedeute, „if it ain't got that swing“. Und das hat sie in hohem Maß: Swing. Dazu kommt eine Improvisationsgabe, «ein Talent für spontane Gags, die geschmeidig ins musikalische Geschehen einfließen, ein sicheres Gefühl für Aufbau und Balance, durch die alles, was sie singt, in ständiger Bewegung ist, ungemein lebendig und spannend wirkt. Doch ist sie sich auch der Notwendigkeiten des Musikgeschäfts durchaus bewußt, weist etwa mit einem Charme, in dem sich Information und Werbung ideal verbinden, auf ihre Platten hin, gibt dem Publikum Zucker, wenn sie geschickt den jeweiligen Auftrittsort in die Texte einbezieht, sich immer wieder direkt an die Zuhörer wendet, und gesteht, daß „People“ das Wichtigste für sie ist, daß sie Kraft vor allem daher bezieht. Sie ist Sängerin und Schauspielerin, wandelt sich überzeugend von der selbstbewußten Lady zum rührend naiven Mädchen, von der temperamentvollen Frau zum schüchternen Ding, pendelt von einer Stimmung tiefer Melancholie hinüber zum Ausbruch höchster Lebensfreude, gibt sich hier respektvoll ernst, läßt dort kindlicher Schalkhaftigkeit freien Lauf — alles auf dem gleichen hohen Pegel künstlerischen Niveaus. Auch eine kräftige Dosis Scat-Vocal hält sie bereit und instrumentale Phrasierungen sorgen für Integration der Stimme in die Musik der Begleitband, die mehr ist als das, wengleich doch ganz im Dienst der First Lady. Neben dem Tommy Flanagan Trio mit Keter Betts und Bobby Durham an Bass und Schlagzeug, stehen ihr noch Roy Eldridge und Eddie „Lockjaw“ Davis zur Seite, ihren Auftritt zunächst rein instrumental vorbereitend, ihn dann umrankend. Sie sind mit spürbarem Vergnügen dabei: Roy zeigt sich im Bewußtsein einer Mitverantwortung von seiner besten Seite, Eddie zieht selbstbewußt mit dem Elan des ehrgeizigen Partners mit. Zu recht subtilen Duetten kommt es zwischen Ella und dem Gitarristen Joe Pass, kein Wunder, daß man die beiden auch ins Plattenstudio holte (Pablo: „Take love easy“). Freilich steht Ella immer und überall im Vordergrund, es ist wie angekündigt ein „Evening with Ella“, einer einzigartigen Künstlerin, deren Leben untrennbar mit der Bühne verbunden ist, die sie mit ihrer Persönlichkeit erfüllt und die auch für sie Erfüllung ist — nur hier findet sie wirklich engen Kontakt mit dem großen Publikum und durchbricht die Schranken der Isolation. So begegnet man Ella nur auf der Bühne, denn allein dort konzentriert sie sich voll und ganz auf ihr vis-à-vis: people, das hinter der Bühne nichts verloren hat und auch nichts finden würde. d.z.

MAGOG

Nicht nur im Musikbetrieb, sondern in allen Bereichen, in denen die künstlerisch-individuelle Aussage — sei es als einzelner oder im Kollektiv — von ausschlaggebender Bedeutung ist, sind echte Entdeckungen ausgesprochen selten. Sie gehören dann, wenn es sich wirklich in irgendeiner Form um etwas Eigenes und Neues handelt, zu den wenigen Besonderheiten unseres mit Pseudokunst und leerem Routineschaffen überfluteten Kulturbetriebes. Auch beim Montreux-Jazzfestival, das zuletzt, wie nie zuvor vom Konzept großer Schallplattenfirmen und deren international etablierten Stars beherrscht wurde, sind echte Entdeckungen selten, in den vergangenen Jahren sogar mehr und mehr ausgeblieben. Um so erstaunlicher wirkte die Tatsache, daß die einzige Entdeckung des letzten Montreux-Festivals, die gleichzeitig zur eigentlichen europäischen Überraschung wurde, das neugegründete Schweizer New Jazz-Ensemble MAGOG darstellte. Alle sechs Musiker — Hans Kennel (Trompete, Flügelhorn, Perkussion), Andy Scherrer (Tenor-, Sopransax, Perkussion), Paul Haag (Posaune, Perkussion), Klaus Koenig (Piano, E-Piano), Peter Frei (Bass) und Peter SchmidHn (Schlagzeug) — brauchen nicht mehr extra vorgestellt zu werden. Sie gehören seit Jahren zum Stamm der Schweizer Modern Jazz-Szene und machten in den verschiedensten Gruppen und bei zahlreichen Gelegenheiten, zuletzt vor allem durch Gastspiele und Tourneen mit MAGOG auch über die Landesgrenzen hinaus von sich reden. Ihre Schallplatte „MAGOG live in Montreux“ erzielt auf dem Schallplattenmarkt eignen für Schweizer Verhältnisse ungewöhnlichen Erfolg.



HANS KENNEL



PAUL HAAG

Johannes Anders unterhielt sich mit den Musikern über ihre Musik und verschiedene damit in Zusammenhang stehende Probleme, die sich aus der Situation des Jazzmusikers innerhalb unseres gegenwärtigen Kultur- und Musikbetriebes ergeben.

Johannes Anders: Was bedeutet der Name Magog und wie kam es zur Gründung dieser Gruppe?

Klaus Koenig: Magog ist der Name eines barbarischen Volkes aus dem Alten Testament und wurde als Drohformel verwendet. Die darin enthaltenen klangmalerischen Vokale A und O haben mir sehr gefallen und außerdem wollte ich einmal keine modisch gewordenen Anglizismen verwenden. Den Anstoß zur Gründung von Magog gab das Jazz Live Trio. Wir hatten mit Franco Ambrosetti bis zu seiner Rückkehr nach Lugano etwa zwei Jahre lang zusammengespield. Dann begannen wir mit Andy Scherrer zu proben und zu spielen, der nach einigen Jahren wieder nach Basel zurückkam. Vor mehr als einem Jahr entstand dann die Idee, dieses Quartett zu erweitern, um einmal neue musikalische Möglichkeiten ausprobieren zu können. Im Quartett kann man doch praktisch nichts mehr machen, was nicht schon von anderen

vorweggenommen wurde. Gruppen mit drei Bläsern dagegen sind recht selten, so daß einerseits das musikalische Material noch lange nicht so durchgesiebt ist wie bei der Trio- oder Quartettformation, und andererseits sind bei sechs Musikern sowieso mehr Variationsmöglichkeiten gegeben. So haben wir mit Hans Kennel und Paul Haag die Gruppe erweitert.

J. A.: Wie charakterisiert ihr eure Musik?

K. K.: Wir spielen keinen bestimmten Stil, denn das hieße sich irgendeiner schon bestehenden Richtung anzupassen, also mehr oder weniger Imitation zu betreiben. Ich finde das Jazzspielen erst dann sinnvoll, wenn man sich daran macht, in die eigenen Vorratskammern hinabzuleuchten und nachzusehen, wieviel da wohl drinsteckt, wieviel Eigenes man zur Musik beisteuern kann. Es geht darum, bis an die Grenzen vorzustößen, die einem gesetzt sind, und aus dem, was man von Außen aufnimmt, und dem, was man in sich selber findet, einen eigenen Standpunkt aufzubauen. Das schließt nicht aus, daß ich — ebenso wie Peter Frei und Peter Schmidlin — daran arbeite, im Mainstream-Stil weiterzukommen, in erster Linie, um für unsere Jazz Live"-Sendereihe am Schweizer Radio etwa einen Dexter Gordon oder Johnny Griffin möglichst gut begleiten



ANDY SCHERRER

zu können. Diese Arbeit macht zwar auch sehr viel Spaß und man kann da musikalisch etwas sagen, aber eben nur Dinge, die andere vorher schon oft gesagt haben, denn man bewegt sich ja auf historischem Boden. Die eigene, im Idealfall unverwechselbare Aussage, nach der jeder Musiker suchen sollte, die kann sich für mich nur in einer Gruppe ergeben, in der jeder die Freiheit hat, zu experimentieren und seine Vorstellungen auszuprobieren.

J. A.: Was bedeutet für euch Pop- und Rockmusik?

Paul Haag: Für mich bedeutet sie ein willkommenes Element, mal von den alten traditionellen Rhythmen etwas abzukommen und diese Pop- oder Rock-Rhythmen im Jazz zu integrieren. Aber ich sehe das lediglich von der rhythmischen Seite, nicht von der Melodik oder Harmonik.

K. K.: Von der klanglichen Seite vielleicht noch, weil es neue Klangbilder hat, mit denen man experimentieren kann. Strukturell bedeutet die Popmusik für mich auch nichts, denn meine Kriterien für gute Musik sind eine Ausgewogenheit zwischen Extrovertiertheit und Introvertiertheit. Wenn das eine überwiegt, wird die Musik für mich uninteressant. Das meiste, was im Pop gemacht wird, ist mir zu ex-



PETER FREI

trovertiert, es fehlen mir die introvertierten Teile.

Hans Kennel: Um beim Rhythmischen zu bleiben: ich glaube, daß der Begriff Rock an und für sich etwas irreführend ist und zum Teil mißinterpretiert wird. Rock ist kein direkter Nachkomme oder eine Weiterentwicklung des Rock'n Roll der 50er Jahre, sondern eine Mischung mit südamerikanischen rhythmischen Elementen. Es ist auch nicht zufällig, daß die neue Rockmusik ungefähr gleichzeitig oder im Anschluß an die Bossa Nova Welle in Amerika und Europa aufkam. Das Neue am Rock war der Rhythmus, was sich vor allem als neues Zeitgefühl innerhalb des Vierviertel-Taktes zeigte, der nach wie vor das eigentliche Grundmetrum darstellt. Hier wird offenbar mehr in Achteln als in Vierteln gefühlt und neustens — zum Beispiel bei Billy Cobham — sogar in Sechzehnteln, was ich für sehr wesentlich halte. Diese Dinge, die allerdings allzu oft übersehen werden, kommen ganz eindeutig von der südamerikanischen und indirekt natürlich von der afrikanischen Musik her.

J. A.: Wie eng ist euer Verhältnis zur zeitgenössischen E-Musik? Gibt es da bestimmte Berührungspunkte?

K. K.: Durch meinen Beruf, die Tonmeisterei, komme ich mit jeder Art von Musik in Berührung. Ich habe mich

aber u. a. deshalb dem Jazz zugewandt, weil er eine zeitgenössische Musik ist, die im Gegensatz zu einem großen Teil der E-Musik nicht im elfenbeinernen Turm sitzt. Die E-Musik ist dagegen so esoterisch und introvertiert, daß ich in Ergänzung zu dem vorhin Gesagten bemerken muß: was an Extrovertiertem beim Pop zu viel ist, das fehlt hier, was man natürlich nicht verallgemeinern kann. Es trifft aber sicher für den Hauptstrom der E-Musik zu.

H. K.: Berührungspunkte gibt es sicher, vor allem mit der Musik derjenigen Gruppen, die die Improvisation wieder als Ausdrucksmöglichkeit benutzen, wie zum Beispiel die „Gruppo di Improvisazione Nuova Concolanza“ von Franco Evangelisti. Ein wesentlicher Berührungspunkt ist neben der Tatsache, daß beide Seiten — wenn auch mit unterschiedlichen Techniken — improvisieren, eine überall feststellbare Tendenz zur Demokratisierung und zum Kollektiv, was man auch als Rückbesinnung auf die Elemente und Werte der Anfangszeit des Jazz, wie sie in den Kollektiv-Improvisationen des New Orleans Jazz zum Ausdruck kamen, verstehen kann. Das ist bei uns sehr ausgeprägt und in diesem Sinne verstehe ich unsere Gruppe als zeitgenössisch.

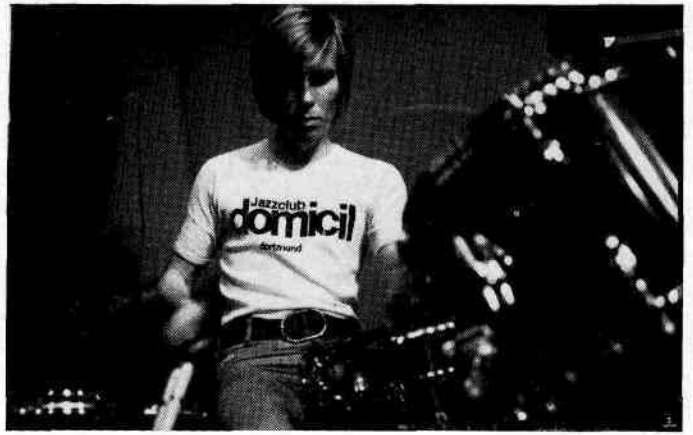
J. A.: Auf welchem Gebiet der weltweiten Musikszene, eingeschlossen die großen Bereiche außereuropäischer Musikkulturen und der Volksmusiktraditionen, seht ihr die wichtigsten Tendenzen, die für die zukünftige Musikentwicklung und insbesondere für die Weiterentwicklung des Jazz Bedeutung haben könnten?

H. K.: Um in Zukunft besser und koordinierter miteinander in musikalischen Kontakt zu kommen und zusammenspielen zu können, um vielleicht eine Zukunftsmusik zu schaffen, bei der wir nicht mehr zwischen U- und E-Musik und sonstigen Kategorien zu unterscheiden brauchen, muß unbedingt die heutige Musikerziehung ganz an den Wurzeln angefaßt und komplett umgekehrt werden. Das Grundübel ist, daß wir bei der Musikerziehung in festgefahrenen Gleisen stecken. Das gilt für den allergrößten Teil der Konservatorien und Musikinstitute. Man sollte die Kinder mit den rudimentären physikalischen Kenntnissen, angefangen beim Geräusch über das physikalische Phänomen des Tons und der Akustik, vertraut machen.

K. K.: Was die Weiterentwicklung des Jazz anbetrifft: vor zehn Jahren erwartete man z. B., daß die Improvisation in den Hintergrund und dafür das Struk-



KLAUS KOENIG



PETER SCHMIDLIN

Fotos: Jean-Marc Wipf

turelle stärker in den Vordergrund tritt. Genau das Gegenteil ist eingetreten, denn beim Free Jazz, der eigentlich einen neuen jugendlichen Ausbruch bedeutete, war die Emotion wichtiger als die Kontrolle und Struktur.

Peter Frei: Ich bin ziemlich sicher, daß der ganze — wenn man so sagen will — „kaputte“ Free Jazz rückläufig sein wird. Wahrscheinlich wird es vor allem rhythmische Änderungen geben, die vielleicht in der Richtung weitergehen, die John McLaughlin jetzt eingeschlagen hat. Ich bin überzeugt, daß die Zeit der Scharlatane und Geräuschmacher vorbei ist. Es werden wieder mehr Anforderungen gestellt werden.

J. A.: Wie seht ihr euer Verhältnis zum Publikum? Wirklich neue und kompromißlos gestaltete Musik stellt doch an die Hörer gewisse Ansprüche, das heißt, es entstehen Probleme der Nachvollziehbarkeit.

K. K.: Eine sehr wichtige Frage hat man eigentlich immer ein bißchen im Kopf, wenn man spielt: kommt unsere Musik beim Hörer an? Musik ganz allgemein und Jazz im besonderen kann nur in Kommunikation mit dem Publikum richtig funktionieren. Ohne Kontakt mit dem Publikum kann man auf die Dauer kaum gut spielen, wobei allerdings ein anderer wichtiger Aspekt in Erscheinung tritt: man darf dem Publikum auch wieder nicht zu sehr nachgeben, sonst landet man nämlich bei der kommerziellen und billigen Musik. Mein Ideal ist das, was Mozart gemacht hat, denn er schuf einerseits eine im besten Sinne unterhaltende, und andererseits eine intellektuelle und geistige Musik von höchstem Niveau. Es gibt keine bedeutendere für mich! Diese Durchdringung, d. h. die gleichzeitige Erfüllung der wichtigsten musi-

kalischen Funktionen ist für mich das Größte und sollte für jede Art von Musik das erstrebenswerte Fernziel sein.

J. A.: Was bedeutet Kommunikation im Jazz, Kommunikation zwischen den Musikern und zwischen Musikern und Publikum?

K. K.: Ich würde Kommunikation als seelische Schwingungen ansehen, die wahrscheinlich sogar physisch existent und durch irgendwelche chemischen Prozesse durch die Luft übertragbar sind. Ich würde sie als Kreislauf und Energiestrom bezeichnen, der manchmal funktioniert und manchmal nicht. Wenn der Musiker möglichst viel Energie ins Publikum trägt, dann ist es eher dazu zu bewegen, seinerseits den Kreislauf zu schließen und Energie zurückzugeben.

J. A.: Wie entsteht eure Musik? Wird da Bestimmtes gemeinsam erarbeitet oder stammen die Stücke jeweils von einem einzelnen allein?

K. K.: Teils, teils. Wir gehen davon aus, daß jeder etwas schreibt. Speziell für drei Bläser zu schreiben ist etwas, das niemand von uns von Anfang an konnte. In der Praxis sieht das so aus, daß einer von uns etwas in die Probe mitbringt, was dann zuerst einmal gespielt und ausprobiert wird. Vielleicht hat dann einer von uns noch eine gute Idee und gibt bestimmte Anregungen dazu. Auf diese Weise sind viele Stücke als Gemeinschaftswerk entstanden.

H. K.: Das Komponieren geht bei uns über die anfängliche Entstehung der Stücke hinaus, in dem wir eine gewisse Mosaiktechnik anwenden. Wir verstehen die einzelnen Kompositionen nicht als Denkmäler, die als festgefügte Blöcke in einer bestimmten Folge aneinandergereiht werden, sondern

versuchen, sie als Bausteine zu verwenden, deren Einsatz ganz von der Situation und Inspiration des Augenblicks abhängt und die in fließenden Übergängen in einem lebendigen Umwandlungsprozeß in ein größeres Ganzes integriert werden. Unser Ziel ist es, eine immer größere Flexibilität zu erreichen, die es uns erlaubt, den Prozeß des spontanen Komponierens auf der Basis der von uns erarbeiteten Bausteine auszuweiten und noch lebendiger zu gestalten.

J. A.: Seid ihr der Meinung, daß es sich negativ auswirkt und daher auf jeden Fall strengstens dagegen angegangen werden sollte, wenn die Beschäftigung mit der musikalischen Gestaltungs- und Ausdruckswelt eines der Großen des Jazz im Spiel eines Musikers spürbar wird? Dabei schließe ich selbstverständlich das reine Nachahmen und direkte Kopieren aus.

K. K.: Es wäre schön, wenn man sich von äußeren Impulsen von einer bestimmten Entwicklungsstufe ab befreien könnte und sich so selbst verwirklichen würde, daß keinerlei Einflüsse mehr spürbar sind. Das ist aber kaum möglich und wird nur von einem Dutzend der ganz Großen erreicht, die auch nur unter ganz bestimmten Bedingungen dahin gekommen sind, indem sie nämlich jahrelang in den Zentren des Jazz gewachsen sind. Andererseits gibt es aber noch einen Gesichtspunkt, der das reine Können betrifft. Wenn also jemand hervorragend in der McCoy Tyner Richtung spielt, kann das musikalisch weit besser sein als das, was ein anderer bietet, der sich vielleicht Tag für Tag sagt, daß er etwas völlig Eigenes hervorbringen müsse und dabei mühsam irgend etwas fabriziert, was nicht so klingt, wie bei anderen. Er hat dann et-

was zustandegebracht, was vielleicht eigenartig, aber doch nicht so schlagend ist, daß man es als wirklich gut bezeichnen kann.

P. H.: Das Erstrebenswerte ist sicher, daß man versucht, seine eigene Persönlichkeit in die Musik hineinzubringen, wobei man aber zwangsläufig durch andere Musiker beeinflusst wird. Von der Technik her kann das sogar sehr positiv sein, denn man kann die Technik eines anderen, wenn man sie studiert und gemeistert hat, dazu verwenden, um seine eigene Persönlichkeit zu erkennen und in der Lage zu sein, seinen eigenen Stil zu spielen.

J. A.: Wie sieht ihr die Zukunft von Magog?

H. K.: Wir wünschen uns, daß Magog noch möglichst lange bestehen bleibt. Aber man muß sich auch im klaren sein, daß man — sollte einmal eine Krise der Kreativität, oder der Kommunikation eintreten — nicht versuchen sollte, die Gruppe nur deshalb am Leben zu erhalten, um irgendeinen Kontrakt zu erfüllen oder um weiterhin Jobs zu bekommen, nur weil der Name Magog nun einmal in einem bestimmten Kreis bekannt ist.

J. A.: Welche Probleme stellen sich dem Fortbestehen eurer Gruppe entgegen?

K. K.: Das erste Problem ist die Größe unserer Gruppe. Eine weitere Schwierigkeit liegt darin, daß nur zwei von uns — Andy Scherrer und Peter Frei — Berufsmusiker sind, also versuchen müssen, vom Jazz zu leben. Wir anderen vier machen Musik im Nebenberuf. Das heißt aber nicht, daß wir sie weniger ernst nehmen, im Gegenteil: weil man diesen Ausgleich unbedingt braucht, konzentriert man sich besonders darauf. Außerdem gibt es dann noch Terminprobleme, die mit unseren

Wohnsitzen zusammenhängen, denn wir wohnen in einem Umkreis von ca. 100km auseinander, was das Maximum des Möglichen darstellt. Im Bereich der deutschen Schweiz zum Beispiel einen Musiker auszuwechseln, der aus irgendeinem Grund nicht mehr mitmachen kann, ist praktisch nicht möglich, weil einfach für niemanden Ersatz da ist.

J. A.: Wird es wieder eine neue Platte geben?

K. K.: Wir haben einen Dreijahresvertrag mit der Lausanner Plattenfirma 'Evasion' und unsere erste Platte, die es ja seit einigen Monaten schon gibt, wird auch in Deutschland herausgebracht werden. Wir haben vor, demnächst eine zweite Platte aufzunehmen.

J. A.: Woran krankt die Schweizer Jazz-Szene?

H. K.: Zuwenig Clubs, zuwenig Auftrittsmöglichkeiten! Es liegt aber zum Teil auch an den Musikern selbst, unter denen ganz generell ein Mangel an Kommunikation herrscht. Wenn die Musiker eine Art Kommunikationsstelle hätten, wo sie sich gegenseitig über Spielmöglichkeiten, über Minimalgagen und ähnliche Probleme informieren könnten, würde sich sicher einiges verbessern lassen. Magog spielt eigentlich für schweizerische Verhältnisse ziemlich viel, so daß wir recht zufrieden sein können.

J. A.: Wie kann man die Situation verbessern, was müßte getan werden?

K. K.: Mehr Öffentlichkeitsarbeit ist nötig, auch mehr Verständnis und Beachtung bei den Behörden. Unterstützt werden in der Schweiz vom Staat die etablierte Kunst und die abendländischen, sogenannten systemkonformen Werte, wie Sinfonieorchester, Opern-

und Schauspielhäuser, die einfach die abendländische Kultur vermitteln. Praktisch wird nur diesen Institutionen geholfen, denn dahin fließen ca. 95% der Gelder. Die Bevölkerungsschicht, die an diesem einseitig subventionierten kulturellen Leben teilnimmt, ist relativ sehr klein, wenn man bedenkt, daß diese Summen von allen Steuerzahlern aufgebracht werden. Das ist heutzutage einfach nicht mehr tragbar! In Bologna habe ich gesehen, wie andere Wege gegangen werden. In der kommunistisch geführten Region Bologna versucht man die kulturellen Bedürfnisse der Unterprivilegierten zu befriedigen, indem man zum Beispiel u. a. ganz bewußt den Jazz fördert. Wir waren mit Franco Ambrosetti auf einer Tournee durch verschiedene kleine Städte und spielten u. a. am Abend auf dem Marktplatz für Leute, die wahrscheinlich noch nie Jazz gehört hatten. Die kommunistischen Behörden sind der Ansicht, daß der Jazz eine Musik ist, die insofern demokratischer ist, weil jeder die Chance hat, an sie heranzukommen, im Gegensatz zur klassischen Musik und Kultur, die eigentlich nur dem Bildungsbürger offensteht, der durch Elternhaus und Schulbildung automatisch die entsprechenden Voraussetzungen mitbekommen hat. Ich will das nicht als Ideal hinstellen, aber es zeigt doch deutlich, wie anders bei uns die Akzente liegen, nämlich auf dem bürgerlichen Bildungsverständnis.

H. K.: In der Musik werden die meisten öffentlichen Mittel dafür eingesetzt, um vergangene Kulturepochen zu erhalten, anstatt gegenwartsbezogenes Kunstschaffen zu unterstützen, das diese Förderung am meisten brauchen könnte. Das erscheint bei näherer Betrachtung als riesiger Anachronismus, der einen völlig fassungslos machen kann.

Die HiFi-Box mit
KMAL
dem Union Jack.

Coupon Ausschneiden und einsenden

Ich möchte mich über die ungewöhnlichen Preise und Qualität der KMAL-HiFi-Boxen informieren. Bitte schicken Sie mir kostenlos Informationsmaterial.

MD

2 Hamburg 50 Postfach 50 10 63
Telefon (0 40) 38 46 64 Abt. W 3

Name

Adresse

Die »kleine« Box: 23 x 38 x 25 cm, 20/30 W, 3 Systeme—2 Wege

Die »mittlere« Box: 45 x 28 x 26 cm, 30/40 W, 3 Systeme—2 Wege

Die »große« Box: 64 x 31 x 33 cm, 40/50 W u. m., 3 Systeme—3 Wege



Wie ist das möglich?
Fragen die HiFi-Fachhändler, wenn Sie unsere Preise sehen.*

Die Keith Monks Audio Ltd. ist einer der renommierten Hersteller von HiFi-Lautsprechern in England mit Sitz in der Grafschaft Hampshire, südlich von London.

Bekannt ist KMAL auch durch den Bau von Mikrofonständern für Studio und Bühne.

Über 50% der Produktion wird in westeuropäische Länder exportiert.

* Es sind Teispreise zur Einführung von 5.000 Boxen.

**Auch er kommt
von Cecil Taylor her:**

Yosuke Yamashita

In Deutschland ist er noch so gut wie unbekannt, in Japan jedoch zählt er als Pianist und Bandleader neben Terumasa Hino, Masahiko Sato, Masabumi Kikuchi (seit einem Jahr Pianist der Elvin Jones Gruppe) und Yoshiu Masuo (derzeit Mitglied des Sonny Rollins Quintetts) zu den führenden Persönlichkeiten der Jazz-Szene: Yosuke Yamashita. Er leitet seit mehreren Jahren ein Trio, in dem der Altsaxophonist Akira Sakata und der Schlagzeuger Takeo Moriyama mitwirken. Yosuke verausgabt sich in seinem Spiel immer restlos und zeigt damit eine Verwandtschaft zu Irene Schweizer, Fred van Hove oder Alexander von Schlippenbach. Als ich Yosuke einmal darauf ansprach, sagte er: „Ich kenne diese Pianisten leider nicht, aber eines dürfte klar sein, wir kommen alle von Cecil Taylor her.“ Somit ist das Spielideal von Yosuke Yamashita grob umrissen, er gehört zu den Avantgarde-Pianisten. Sein Trio musiziert mit einem totalen Einsatz an Kraft, außergewöhnlicher Hingabe und enormer Freude und wer einmal das Terumasa Hino Quintett persönlich erleben konnte und spürte, mit welchem Feuer hier Musik gemacht wird, der wird die gleichen positiven Elemente in der Musik Yosukes wiederfinden. Es wird — und das ist typisch für das japanische Jazzgeschehen — Gruppenmusik gemacht, wobei der Einzelne trotzdem — oder erst recht — zur vollen Entfaltung kommt, da er immer mit der vollen Unterstützung seiner Partner rechnen kann. Es ist gewiß kein Zufall, daß sich Musiker wie Elvin Jones oder Sonny Rollins Japaner in ihre Gruppen holen, obwohl es in New York nur so von talentierten Solisten wimmelt. Die Japaner — und das zeigt sich auch beim Yosuke Yamashita Trio — sind außergewöhnlich stark an der Musik engagiert und mit großem Enthusiasmus bei der Sache.

Takeo Moriyama zählt heute neben Motohiko Hino zu den führenden Schlagzeugern in Japan und er treibt mit einer ungeheuren Vehemenz das Trio von Yosuke an.

Manfred Schoof und Michel Pilz, die im Februar 1971 mit den German All Stars in Tokio waren, musizierten einen Abend gemeinsam mit Yosuke Yamashita im „Pit-Inn“ und waren restlos begeistert von diesem japanischen

Trio. Manfred Schoof hat später mehrmals gefragt, ob man nicht irgendwelche Möglichkeiten finden könne, auch einmal in Europa gemeinsam mit diesen Japanern Musik zu machen. Jetzt ist die Gelegenheit gekommen, da Yosuke mit seinem Trio zum Jazz Festival nach Ljubljana eingeladen wurde, ebenso zum Jazz Festival nach Moers. Weitere Gastspiele folgen, so z. B. am 7. und 8. Juni im Bunker in Bielefeld, am 25. im Hinteren Sternen in Zürich und am 28. 6. im Sauschdall in Ulm. Zudem plant der Norddeutsche Rundfunk einen Mitschnitt bei Yosukes Auftritt in Onkel Pö's Carnegie Hall in Hamburg, wo er zusammen mit Manfred Schoof als Gastsolisten spielen wird. Yosuke hofft im Sommer noch weitere Spielmöglichkeiten in Europa zu finden und gab dem in einem Brief Ausdruck: „Wir wünschen uns, daß wir die Gelegenheit bekommen, mit unserer Musik Kontakt zu einem neuen Publikum zu finden.“

Abschließend noch einige Hinweise auf Schal'plattenveröffentlichungen mit dem Yamashita Trio. „Trio by Trio“ heißt ein Doppelalbum, das die japanische Victor unter der Nummer SMYX-100101 vorlegte und das außer Aufnahmen mit Yosukes Trio noch einige Stücke der Trioformationen des Avantgardetrompeters Itaru Oki und des Pianisten Yuji Ono, sowie mehrere Titel der Sängerin Kimiko Kasai enthält und damit einen aufschlußreichen Überblick über vier aktuelle verschiedene japanische Gruppen zeigt. Die beeindruckendste Musik des Doppelalbums freilich stammt von Yosuke. Eine historische Rarität ist das Album

„Dancing“. Die Musik dazu wurde während der großen japanischen Studentenunruhen im Sommer 1969 aufgenommen. Das Yamashita Trio wurde damals an den Brennpunkt des Geschehens, nämlich an die Waseda Universität in Tokio geholt, denn es war unter den japanischen Studenten bekannt, daß Yosuke mit den extrem links orientierten Zenga-Kuren-Gruppen sympatisierte und er ihnen auch den musikalischen Rückhalt lieferte. Am Beginn der Platte hört man einen Agitator, der die Jugend zum Protest und Kampf gegen die Obrigkeit aufruft und dann folgt eine Musik, die die bohrende Intensität des Yamashita Trios genau widerspiegelt. Diese Aufnahmen erschienen auf einer Platte, die von den Studenten selbst produziert und als Maro-Records vertrieben wurde. Interessante Aspekte zeigt die Platte „Introducing Takeo Moriyama“, die in der Express-Jazz-Serie unter der Nummer ETJ-9001 vorgelegt wurde. Hier wird das Trio durch 12 Bläser erweitert, was zur Folge hat, daß es noch mehr Präsenz erhält, sich als geschlossene Einheit noch wirkungsvoller vor den Bläsern entfalten kann. Die Arrangements wurden alle gemeinsam von dem Trio ausgearbeitet und zeichnen sich durch spartanische Einfachheit aus. Daß die Platte unter dem Namen des Schlagzeugers des Yosuke Yamashita Trios veröffentlicht wurde, kommt daher, daß Takeo mehrere Stücke dafür selbst schrieb, so etwa „Hachi“, auf deutsch „8“, das dem gleichnamigen Jazzclub in Osaka gewidmet ist, sowie „Ballad for Y. Y.“, „Take One“ und „Gugan“. Horst Weber

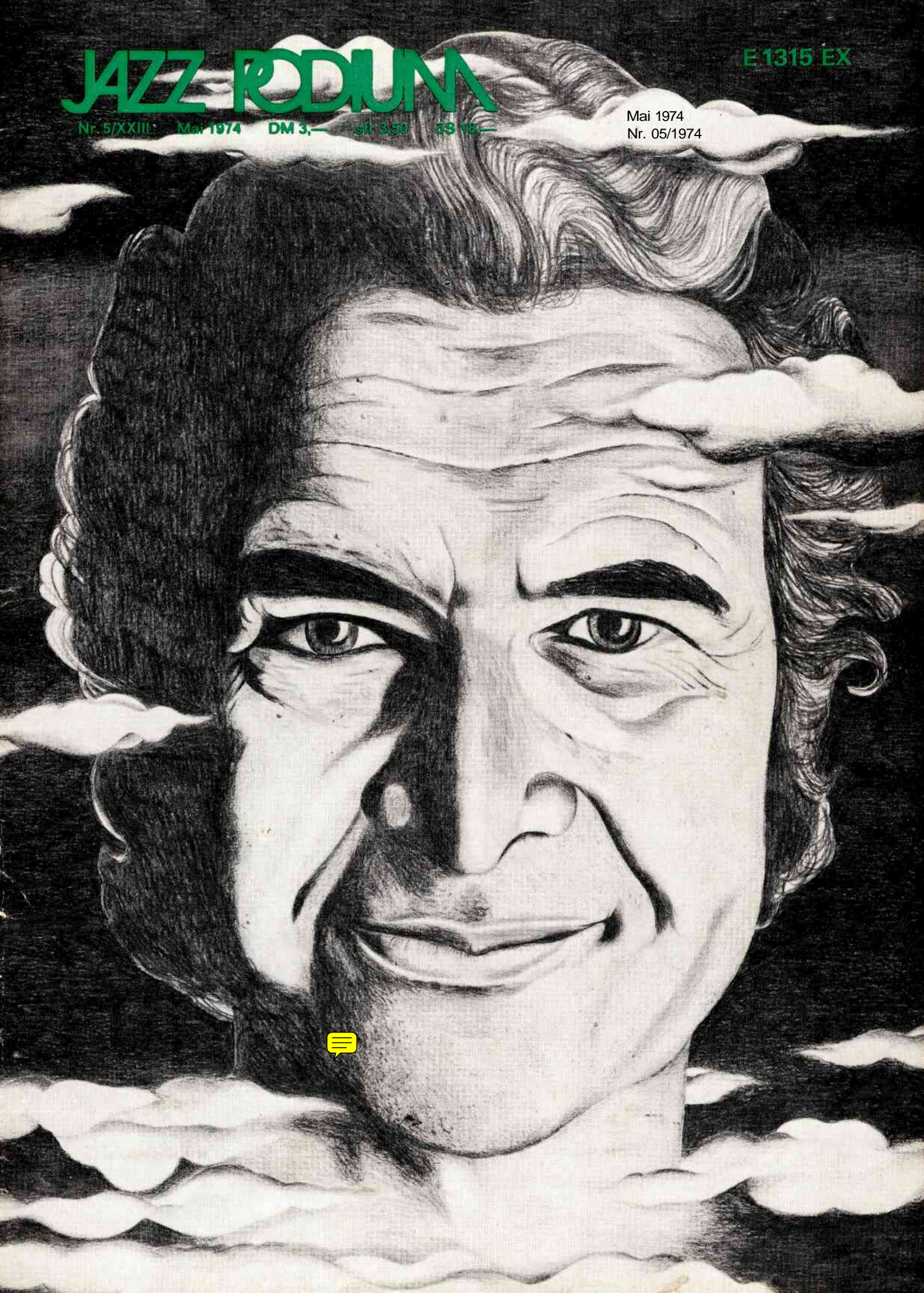


JAZZ PODIUM

E 1315 EX

Nr. 5/XXIII Mai 1974 DM 3,— sfr. 3.50 Sfr. 18.—

Mai 1974
Nr. 05/1974



JAZZNEWS

Bobby Timmons +

Im Alter von erst 38 Jahren ist in einem New Yorker Krankenhaus am 5. März der Pianist Bobby Timmons nach längerem Leiden gestorben. Timmons, der am 19. Dezember 1935 in Philadelphia geboren wurde, erhielt seinen ersten wichtigen Job im Februar 1956 als Pianist bei Kenny Dorham's Jazz Prophets. Später arbeitete er mit vielen weiteren bekannten und profilierten Jazzmusikern zusammen: so mit Chet Baker, Sonny Stitt, Maynard Ferguson, Art Blakey oder Cannonball Adderley. Als Mitglied von Art Blakey's Jazz Messengers schrieb er Ende der 50er Jahre verschiedene Stücke, die wie etwa „Moanin“, „This Here“, „Dat dere“ zu den markierenden Beiträgen des Soul Jazz gehören. In den 60er Jahren leitete Timmons ein eigenes Trio. Nach einer Zeit scheinbarer Stagnation bewies er sich dann erneut als richtungsweisender und profilierter Musiker, der auch als Vibraphonist Aufsehen erregte.

Schon als Junge hatte Timmons in der Kirche Orgel gespielt, studierte dann an der Philadelphia Musikakademie, verdiente sich seinen Lebensunterhalt als 17- und 18jähriger in Rhythm & Blues Bands, orientierte sich jedoch in seiner eigentlichen musikalischen Zielsetzung an Art Tatum, John Lewis, Bud Powell und Kenny Drew. Er war ein sehr sensibler, äußerst bequabter und ambitionierter Musiker, bei dem sich instinktsicheres musikalisches Gefühl und künstlerische Kreativität mit einem hohen Maß an Wissen und Erfahrung paarte. Mit Bobby Timmons starb einer der bedeutenden Musiker der mit den Begriffen Soul und Hardbop gekennzeichneten Entwicklungsphase des Jazz.

Dave Holland spielt und lehrt beim Musikforum 74

Das Internationale Musikforum 1974 findet dieses Mai als Symposion und Workshop, und zwar nicht mehr in Kärnten, sondern im Burgenland, in der Nähe von Wien statt. Im Mittelpunkt steht ein Improvisations-Workshop, der erstmals in Zusammenarbeit mit der Creative Music Foundation New York durchgeführt wird und der unter der künstlerischen Leitung von Karl Berger steht. Neben Makayo Ntshoko und Fritz Pauer ist besonders Dave Holland zu nennen, der sowohl bei Konzerten und Sessions mitwirken als auch im Rahmen des Creative Music Studio unterrichten wird, wobei unter-



BOBBY TIMMONS

richten natürlich nicht im herkömmlichen Sinne gemeint ist. Karl Berger, der mit Dave Holland und einer Reihe anderer prominenter Musiker solche Workshops in den USA und in Kanada durchführt, erklärte dies folgendermaßen:

„Das Musikforum 1973 eröffnete mir zum ersten Mal in Europa eine Perspektive von musikalischer Arbeit, wie wir sie seit einigen Jahren im Rahmen der CREATIVE MUSIC FOUNDATION in New York anstreben: die gemeinsame Basis von Musik in dieser Welt zu studieren und darauf die Kommunikation von Musik zu gründen, statt auf vorgegebene Kategorien musikalischer Stilistik (Jazz, Klassik, Rock, ernst, Unterhaltung usw.). Das ist direkt und lapidar gemeint: elementare Praxis von Zeit und Harmonie. Wir finden uns am Anfang einer musikalischen Welt, in der die gewohnten Kategorien flüssiger werden. Eine Zeit wird sichtbar, in der kreative Kommunikation musikalischer wird und musikalische Kommunikation kreativer. Auf vielen Ebenen von Talent werden Verbindungen möglich. Jeder Mann ist talentierter als er glaubt und könnte lernen, diese Einsicht zu praktizieren. Nicht um einem vorgeformten Standard zu entsprechen, sondern einfach um musikalischer zu fühlen.“

Das Creative Music Studio steht allen professionellen Musikern, aber auch Amateuren und interessierten Laien (als Hörer und Teilnehmer) offen und soll in den nächsten Jahren weiter ausgebaut werden. Daneben findet noch ein Symposion statt, an dem die verschiedensten Wissenschaftler teilnehmen u. a. auch der bekannte Musik-

wissenschaftler Professor Dr. Ekkehard Jost von der Universität Gießen und der Zukunftsforscher Professor Robert Jungk von der Technischen Universität Berlin, der bereits beim Musikforum 1972 in Viktring mit seinen Creative Workshops besonders erfolgreich hervorgetreten war und beim letzten Musikforum 1973 schmerzlich vermisst wurde. Weitere Informationen erteilt das Sekretariat des Internationalen Musikforums A-1040 Wien, Hauslabgasse 1/10, Telefon 658146. (Termin 13.—20. Juli, Schloß Kobersdorf/Bgld.)

Jazz Forum 1974 der Union Deutscher Jazzmusiker

Das III. Deutsche Jazz Forum '74 findet vom 10.—12. Mai in Marburg statt. Damit wird die Reihe der im Januar und Juni 1973 veranstalteten Festivals fortgesetzt. Konkreter Anlaß ist die 1. Ordentliche Mitgliederversammlung der UDJ. Das Rahmenprogramm bilden 3 Konzerte am 10. (20 Uhr), 11. (23 Uhr) und 12. (20 Uhr) Mai in der Marburger Stadthalle. Das Marburger Jazz Forum ist bislang das einzige Jazz Festival in Deutschland, das von Musikern ausschließlich mit deutschen Musikern bzw. UDJ-Mitgliedern veranstaltet wird. Da der UDJ inzwischen Musiker aus über 50 Jazz-Ensembles verschiedenster Stilrichtungen angehören, darf man einen interessanten Querschnitt der deutschen Jazz-Szene auch in diesem Jahr erwarten. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung stehen u. a. die Ergebnisse der Gespräche mit der Gewerkschaft Kunst und eine Abstimmung über eine gewerkschaftliche Organisation innerhalb einer der bestehenden Verbände der Gewerkschaft Kunst. Auch dieses III. Deutsche Jazz Forum wird wiederum vom Magistrat der Stadt Marburg und dem Hessischen Kultusministerium unterstützt. Die Kontaktanschrift ist: Union Deutscher Jazzmusiker, Geschäftsführung: Claus Schreiner, 355 Marburg/Lahn, Aulgasse 4, Postfach 1766, Tel. 06421—26838.

Wieder Newcomer-Matinee in Frankfurt

Anlässlich des Frankfurt Jazz Festivals, das vom 27.—29. September in der Kongreßhalle in Frankfurt stattfindet, wird wieder eine Newcomer Matinee abgehalten werden. Interessenten sollen sich per Tonband (ab 9,5 cm/sec, keine Vierspur) bewerben bei Ulrich Olshausen, Hessischer Rundfunk, Jazzredaktion, 6 Frankfurt a. M. 1, Postfach 3294.

Monty Alexander hat für die MPS wieder eine neue Platte aufgenommen und zwar diesmal in Kingston, Jamaica. Zum regulären Trio des Pianisten wurde dabei noch ein Gitarrist hinzugezogen.

Frank Assunto, Trompeter und Leiter der Dukes of Dixieland, die in den 40er Jahren von ihm mitgegründet worden waren, starb am 25. Februar im Alter von 42 Jahren in New Orleans.

Barrelhouse Jazzband, Deutschlands traditionsreichste Hot Jazz Formation, wird zusammen mit ihrer Sängerin Angi Domdey beim Jazz Festival in Nizza auftreten, das vom 15. bis 21. Juli stattfindet und ganz dem traditionellen Jazz vorbehalten ist. Die Entsendung der Band erfolgt mit Unterstützung des Goethe-Instituts. Im Oktober plant die Band, auf Einladung der deutschen Botschaft in Tel Aviv eine 10-tägige Israel-Tournee zu unternehmen.

Gordon Beck leitet derzeit in London eine Gruppe, die unter dem Namen „Gyroscope“ auftritt, und zu der neben dem erfolgreichen Pianisten noch Stan Sulzmann, Tenor-, Sopransaxophon und Flöte, Frank Ricotti, Vibraphon, Percussion, Ron Mathewson, Bass, und Tony Levin, Schlagzeug, gehören. Beck schreibt die Musik für das Quintett selbst; wobei er konventionellen Jazz, lateinamerikanische und Rock-Rhythmen sowie Free Jazz Elemente einbezieht. „Gyroscope“ ist an Gastspielen auf dem Kontinent sehr interessiert und über Sherry Lee Lynton, Contemporary Artists Manager, 35 Patterdale House, Regents Park, London, NW 1 SQJ, England, Tel. ÖSS? 36 75, zu buchen.

Eubie Blake, der 91jährige Ragtime-Pianist und Komponist verbrachte kürzlich einen Abend als Gast im Rainbow Grill in New York, wo die Ruby Braff-George Barnes Gruppe auftrat. Mit sichtlichem Vergnügen verfolgte er das Spiel des Trompeters Braff. In einer Pause winkte ihn Blake zu sich an den Tisch und sagte: „Junger Mann, ich weiß nicht einmal ihren Namen, aber ich möchte Ihnen sagen, daß das, was Sie spielen, das Beste ist, was ich in den 72 Jahren meiner musikalischen Laufbahn gehört habe!“

Carla Bley hat ein neues Werk geschrieben, das im März unter dem Titel „3/4“ in der New Yorker Alice Tully Hall uraufgeführt wurde. „3/4“ war eine Auftragskomposition, die von

„The Ensemble“ und dessen Leiter Dennis Russell Davies an Carla Bley ergangen war. „Es war eine wichtige Erfahrung für mich“ gestand Carla Bley, „denn vier Monate hatte ich an der Musik gearbeitet und als ich sie dann zum ersten Mal gespielt hörte, hätte ich am liebsten losgeheult. Bisher war ich nämlich nur die Zusammenarbeit mit Musikern gewöhnt, die wie ich mit dem Jazz verwachsen sind, ihre eigene Persönlichkeit in die Musik einbringen und die nicht — wie es nun passiert war — stur das abspielen, was auf den Notenpulten vor ihnen liegt. Zum ersten Mal aber hatte ich Gelegenheit, für Oboe und Fagott — zwei Instrumente, die ich sehr liebe — zu schreiben, und das klang dann ganz gut.“ Im Mai soll jetzt endlich die langerwartete Platte von Carla Bley unter dem Titel „Tropic Appetites“ erscheinen, die sie auf ihrem eigenen Label WATT Records vorlegen wird, über diese Musik äußerte sie lakonisch: „It's too rich for anyone's blood. I don't recommend it.“

Floyd Bean, Dixieland- und Swing-Pianist, starb kürzlich im Alter von 69 Jahren in Cedar Rapids, Iowa. Bean hatte in den vergangenen Jahrzehnten seiner Musikerlaufbahn u. a. mit Bunny Berigan, Jimmy McPartland, Wingy Manone, Sidney Bechet, Miff Mole, Muggsy Spanier, George Brunis und Bob Scobey gespielt.

Günter Boas, einer der wenigen deutschen Blues- und Boogie-Pianisten, hat sich den Bluesmen des Trompeters Oscar Klein angeschlossen, die noch aus Roland Blume, Altsaxophon und Klarinette, Henner Kahlert, Bass und Gitarre, sowie Klaus Dieter Siegmund, Schlagzeug, bestehen. Die Bluesmen, deren Repertoire Blues, Boogie und Swing umfaßt, sind für Konzerte und Clubgastspiele zu buchen über Roland Blume, 75 Karlsruhe 41, Hauptbahnstr. 14, Tel. 07 21 / 40 27 84.

Bennie Bonacio, Saxophonist, Klarinetist und Komponist, der schon in den 30er Jahren im Paul Whiteman Orchester spielte, starb vor kurzem im Alter von 70 Jahren in Clearwater, Florida.

Sigi Busch hat vor einiger Zeit zusammen mit Peter Schulze ein Band produziert, bei dem noch Wolfgang Dauner, Ed Kroger, Charlie Mariano und der 17jährige dänische Schlagzeuger Kasper Winding mitwirkten und das in naher Zukunft als Platte vorgelegt werden soll. Ende März wurde in Bremen Buschs Komposition „Reflexionen

für neun Instrumentalisten in einem Kirchenraum“ aufgeführt. Die 9 Instrumentalisten waren Zbigniew Seifert, Czaba Deseö, Wolfgang Kliegel, Geige, Bernt Laukamp, Posaune, Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Engstfeld, Saxophone, Toto Blanke, Gitarre, Heinrich Hock, Schlagzeug, und Sigi Busch, Baß. Bei Kritik und Publikum wurde das Werk als geglückter Versuch bezeichnet, Streicher in eine zeitgenössische, avantgardistische Jazzgruppe einzubeziehen. Busch hofft, das Werk im Herbst noch mehrmals aufführen zu können. Er wird die Association P. C. nach deren Afrika-Tournee verlassen und im Juni einen 2wöchigen Sommerkurs am Berklee College of Music in Boston absolvieren. Er möchte dort vor allem Erfahrungen hinsichtlich der amerikanischen Jazz-Lehrmethoden sammeln, die ihn bei seiner Tätigkeit als Dozent in Joe Vieras Jazzseminar an der Hochschule für Musik in Hannover nützlich sein können. Sigi Busch ist zu erreichen über: 2138Scheeßel, Varel 8.

Jackie Cain und **Roy Kral** waren kürzlich die Attraktion eines Konzertes der Highlights in Jazz Serie an der New Yorker Loeb Universität. Weitere Solisten des Abends waren Chuck Wayne, Joe Puma, Paul Quinichette, Matthew Gee und Sam Woodyard.

Graham Collier nahm am 13. März seine 8. Langspielplatte auf. Sie wurde live beim Auftritt der Band im Cranfield Institute mitgeschnitten und enthält Colliers neue Suite „Darius“. Die Platte soll im Herbst auf den Markt kommen, wenn Collier mit seiner Band eine erneute Tournee auf den Kontinent unternimmt. Derzeit besteht die Graham Collier Music aus Harry Bekkett, Trompete und Flügelhorn, Derek Wadsworth, Posaune, Ed Speight, Gitarre, Geoff Castle, Klavier, John Webb, Schlagzeug, und dem Bandleader Graham Collier, Bass. Die Kontaktanschrift der Collier Music ist: 51 Nevein Square, London SW 5 9 PF, England, Tel. 01—3 73 86 34.

Ornette Coleman hat vor kurzer Zeit eine neue Gruppe aufgestellt, zu der der Gitarrist James „Blood“ Ulmer und der Schlagzeuger Doug Hammond gehören. Ornette will demnächst auch mit einer 25-Mann-Gruppe auftreten, die sehr frei spielen wird.

Larry Coryell hat seine Jazz-Rock Gruppe „Eleventh House“ jetzt umbesetzt. Für den Trompeter Randy Brek-

ker, der zu Billy Cobham überwechselte, kam Michael Lawrence in die Gruppe.

Arne Domnerus gab kürzlich mit seinem Septett das erste Konzert in den USA. Der schwedische Saxophonist und Klarinetist spielte in der schwedischen Kirche in New York zusammen mit seinen Landsleuten, dem Trompeter Bosse Broberg, dem Tenorsaxophonisten Claes Rosendahl, dem Gitarristen Rune Gustafsson, dem Pianisten Bengt Hallberg, dem Bassisten Georg Riedel und dem Schlagzeuger Egil Johansen.

Duke Ellington hat ein Buch geschrieben, das jetzt unter dem Titel „Music Is My Mistress“ erschien. Ellington schildert darin auf sehr persönliche Weise 5 Jahrzehnte Musik in den USA, teilweise in Tagebuchform, teilweise in Abhandlungen mit philosophischem Hintergrund. Es gibt darin auch Biographien von vielen großen Musikern und seltene Fotografien der Jazzgiganten von einst.

Sam Donahue, der Tenorsaxophon und Trompete spielte, arrangierte und komponierte, als Leiter von Swing Orchestern bekannt wurde, ist nach längerer Krankheit im Alter von 56 Jahren am 22. März im Washoe Medical Centre in Reno, Nevada, gestorben. Schon 1933 konnte Donahue, der am 8. März 1918 in Detroit geboren wurde, eine eigene Band aufstellen, die er fünf Jahre leitete. Auch nachdem er in den Orchestern von Krupa, Goodman und James gearbeitet hatte, war er immer wieder als Orchesterchef tätig, übernahm u.a. Artie Shaw's Marine Orchester und 1956 die Billy May Big Band für eine Tournee. Donahue hat Platten mit eigenem Orchester und mit den Bands von Billy May und Jerry Fielding aufgenommen.

Bill Evans gehört seit neuestem auch zu den MPS-Stars. Der Pianist produzierte kürzlich in New York Aufnahmen, die im Juni als Platte unter dem Titel „Symbiosis“ erscheinen werden. Der Titel wurde von einer großorchestralen Komposition von Claus Ogermann mit Jazz-symphonischem Akzent abgeleitet, bei der Bill Evans solistisch eingesetzt wurde, und die den Kern des neuen Albums bildet.

Ella Fitzgerald machte vor einiger Zeit Aufnahmen für den BBC, die Anfang April bereits unter dem Titel „Ella“ anliefen und bis Ende Mai jeden Sonntag von 14.30—15.30 Uhr gesendet werden sollen.

Erroll Garner, der sich bis zum 12. Mai in Deutschland aufhält, nahm für MPS eine Platte auf, die jetzt unter dem Titel „Magician“ vorliegt. Die Sidemen

des Pianisten waren bei der Plattenproduktion, die in New York gemacht wurde, Bob Cranshaw, Bass, und GradyTate, Schlagzeug.

Friedrich Gulda wird unter dem Arbeitstitel „Mein Weg zu Anima“ in einem Fernsehporträt vorgestellt, das ab 22. Mai auf dem Bauernhof von Paul und Limpe Fuchs in Peterskirchen, Oberbayern, abgedreht werden soll.

Die **Jailhouse Jazzmen**, Hamburger Tradband, haben kürzlich für die Firma „Happy Bird“ eine Platte aufgenommen, die über den Phonogram-Importdienst vertrieben wird. Hans J. Hüper, Mitglied der Jailhouse Jazzmen sagte über die neue Platte: „Sie ist insofern bemerkenswert, als sich hier eine Band nicht auf einen einzigen Stil festgelegt hat, sondern Hot Jazz spielt und dabei alle geeigneten Strömungen, auch moderne, einbezieht.“

Joe Haider, der neben seiner musikalischen Betätigung her bisher auch noch das Münchner Jazzlokal „domicile“ führte, wird diese Unterpacht Ende Juli aufgeben. Bis zum 1. Oktober wird dann der Inhaber des domicile, Ernst Knauff, den Jazz Club wieder selbst betreiben, ihn aber dann einem neuen Pächter übergeben. Interessenten können sich an Ernst Knauff, 8 München 40, Siegesstraße 19/1, Tel. 344459, wenden.

Jan Hammer machte kürzlich mit dem Geiger Jerry Goodman, seinem ehemaligen Partner vom Mahavishnu Orchestra, Aufnahmen für eine Platte, die in den nächsten Monaten erscheinen soll.

Herbie Hancock ging Ende März wieder einmal mit seiner Gruppe ins Schallplattenstudio nach San Francisco. Wie es heißt soll sein neues Album in Kürze bei Columbia erscheinen. Im Juli wird Hancock eine Japantournee unternehmen.

Alfred Haurand hat eine Platte produziert, die jetzt unter dem Titel „Solo Bass — Naked“ erschienen ist. Das Label heißt „Metram“ und ist von Alfred Haurand, 4060 Viersen 1, Konrad-Adenauer-Ring 10, zu beziehen.

Peter Herbolzheimers Rhythm Combination and Brass wird vom 6. bis 11. Mai ein Gastspiel im Ronnie Scott Club in London geben. Während dieses Auftritts wird MPS Aufnahmen machen, die später als Platte herausgegeben werden sollen. Einen Tag vor dem Londoner Auftritt der Band gibt sie ein Konzert beim Westdeutschen Rundfunk in Köln.

Jutta Hipp stellt derzeit einige ihrer Muschelarbeiten in der Galerie „A Touch of Whimsy“ in der Lexington Avenue in New York aus.

Der **Hot Club Mlada Boleslav** sowie der Pianist Jaroslav Koc, den man den tschechoslowakischen Fats Waller nennt, werden im Mai auf eine Tournee nach Thüringen gehen.

Peanuts Hucko ist der neue Leiter der Glenn Miller Band, die zuvor jahrelang mit Buddy DeFranco als Leader auftrat.

Stan Kenton wird mit seinem Orchester vom 16. bis 21. Juni wieder einmal als „Jazz Orchestra In Residence“ am Drury College in Springfield, Missouri, am State College in Baltimore und an der California State Universität gastieren. Kenton kann damit sein 15jähriges Jubiläum als Nachwuchsförderer an Colleges und Universitäten feiern. Zu seinem Lehrprogramm gehören neben Seminaren in Jazz-Theorie und Praxis auch Einzelunterricht in verschiedenen Instrumentenkategorien, Komposition und Arrangement sowie Probenarbeit für kleine Gruppen und Orchester. Kenton hat allein im Jahr 1973 an amerikanischen Colleges und Universitäten 150 kurze Concert-Clinics bestritten. Im Herbst dieses Jahres soll Kenton mit seinem Orchester und den Four Freshmen nach Europa kommen.

Barney Kessel hält sich derzeit in Europa auf. Mit dem Bassisten Sture Nordin und dem Schlagzeuger Leroy Löwe wird der amerikanische Gitarrist bis zum 19. Mai in Deutschland gastieren.

Hans Koller und seine Gruppe „Free Sound“, die derzeit aus Zbigniew Seiferi, Geige und Altsaxophon, Adelhard Rcxclinger, Bass, und Janusz Stefanski, Schlagzeug, besteht, werden am 4. Mai beim „Jazz Ost-West“ Festival in Nürnberg, Mitte Juni beim 15. Jazz Festival in Ljubljana, Jugoslawien, und am 21. Juni beim Open air Festival in Tübingen auftreten.

Lee Konitz war der erste Star, der zu den allwöchentlich in intemem Rahmen stattfindenden Konzerten des New York Art Director's Club eingeladen wurde. Der Club, der sein Domizil in einem Penthouse in der Madison Avenue 488, nahe der 52. Straße, hat, verfügt auch über eine Hausband, in der Bassist Lyn Christie und Pianist Bill Rubenstein dominieren. In den kommenden Konzerten der Saison werden sich Zoot Sims, Clark Terry, Kenny Burrell und andere vorstellen.

Rolf Kühn hat kürzlich wieder durch eine Fernsehfilm-Musik von sich reden gemacht. Er schrieb sie zu dem Film „Clifford Irving Story“, der in zwei Folgen am 27. und 28. April im Abendprogramm des ZDF zu sehen war.

Der Latin Jazz Band in Pforzheim ist es gelungen, das dortige Lokal „Kettlers Schloßkeller“ an drei aufeinanderfolgenden Mittwochabenden zu füllen. Demzufolge sollen diese Dixielandabende zu einer ständigen Einrichtung werden, wie das auch in der Stuttgarter Dixieland-Hall, einem ehemaligen Bierkeller, der Fall ist. Die Latin Jazz Band, die seit 25 Jahren besteht, und der heute der Posaunist, Vibraphonist und Vokalist Hawe Schneider angehört, plant für die Dixielandabende auch auswärtige Bands und Solisten zu verpflichten. Die Kontaktanschrift ist: Dieter Anritter, 7531 Stein bei Pforzheim, Keplerstr. 26, Tel. 07232/6918.

Marc Levin, Blechbläser und Flötist, dessen von Bill Dixon produzierte Savoy Platte „The Dragon Suite“ vor Jahren internationale Anerkennung fand, hat sich vor einiger Zeit in Kopenhagen niedergelassen. Levin ciehört heute dem New Music Distribution Service von New York an, einer Musikerorganisation, die ihre selbst produzierten Platten auch vertreibt. In eigener Regie produziert hat Levin kürzlich seine Platte „Song, dances and prayers“, die bei Marc Levin, Eskildgade 15.5. tv, DK 1657 Kopenhagen, Tel. 01 /21 1808, erhältlich ist.

Albert Mangelsdorff, Friedrich Gulda, Paul und Limpe Fuchs, Mounir Bachir, Leszek Zadlo, Barre Phillips und Gerhard Hermann fanden sich am 6. April anlässlich der Veranstaltung Weltmusik im Circus Krone in München zu einem Improvisationsevent zusammen.

George Maycock nahm Ende April anlässlich eines Auftritts in Hannover eine Langspielplatte für die Deutsche Grammophon auf. Der Pianist spielte mit Alfred Haurand, Bass, und Big Fletchit, Schlagzeug. Das Maycock Trio gastiert in nächster Zeit in folgenden Städten: 2. 5. Bonn, 3./4. 5. Bielefeld, 10. 5. Castrop-Rauxel, 22. 5. Köln, 23. 5. Mannheim, 24. 5. Sollen, 25. 5. Heidenheim, Ostalb Festival und 31. 5. Dortmund.

Grachan Moncur hat ein Werk mit dem Titel „Echoes of Prayers for Black Saints“ für das Jazz Composer's Orchestra geschrieben, das am 10. April im Loeb Student Center der New Yorker Universität uraufgeführt wurde. Der Workshop wurde mitgeschnitten und soll auszugsweise im Herbst von JCOA-Records als Platte veröffentlicht werden.

New York Jazz Repertory Company gab kürzlich in der New Yorker Carnegie Hall ein Konzert, das als ein Tribut an John Coltrane gedacht war. Prominente Gastsolisten hierbei waren u. a.

die ehemaligen Coltrane-Partner Jimmy Garrison und Elvin Jones sowie der Saxophonist Dewey Redman.

OM konnte auf seiner 11tägigen Tournee durch Polen überall große Erfolge erzielen. Das Schweizer Quartett wurde beim Jazz Festival „Jazz nad Odra“ in Wroclaw aufgrund seiner neuen, experimentellen Musik vom Publikum am stürmischsten gefeiert. OM wurde gleich für den Herbst erneut für eine Polen-Gastspielreise verpflichtet und erhielt auch Einladungen nach Ungarn, in die DDR und nach Italien.

Oscar Peterson gestaltet eine eigene Fernsehsendung in seiner Heimat Kanada, zu der er kürzlich die Sängerin Cleo Laine sowie das Johnny Dankworth Orchester aus England einlud.

Don Rader, erfahrener Big Band Trompeter, der in den Bands von Woody Herman und Duke Ellington saß, leitet seit einiger Zeit in Kalifornien ein Quintett, zu dem u. a. der Pianist Frank Strazzeri und der Saxophonist, Flötist und Klarinettist Joe Roccisano gehören. Rader würde mit seiner Gruppe gerne in diesem Sommer in Europa gastieren. Die Musik, die er heute macht, ist auf der kürzlich erschienenen Platte „Polluted Tears“ zu hören, die zum Preis von 5 Dollar von Rader selbst bezogen werden kann. Die Anschrift ist: Don Rader Music, 15859 Vose Street, Van Nuys, California 91406, USA.

Robert Reisner, der Gründer des New Yorker Institutes für Jazz-Studien, führender Jazzfachmann und Humorist, starb kürzlich im Alter von 53 Jahren an Diabetes in New York.

Buddy Rich hat kürzlich in New York unter dem Namen „Buddy's Place“ einen eigenen Jazzclub eröffnet. Der Schlagzeuger will dort vor allem selbst viel spielen, aber auch namhafte Gastsolisten und Bands engagieren. Der Club, der ca. 200 Personen Platz bietet, liegt direkt über Sam's Steak House Ecke 64. Straße und 2nd Avenue. Unter dem Titel „The Roar Of 74“ liegt ein neues Plattenalbum vor, das Buddy Rich für die Firma „Groove Merchant“ in New York aufgenommen hat.

Die Royal Garden Rambiers, Dixieland-Band aus Stuttgart, folgen am 18. Mai der Einladung des Oberbürgermeisters von St. Louis zu einem Besuch als Gäste der Stadt. Die Reiseroute der Band führt dabei von New York über St. Louis bis nach New Orleans. Neben Gastspielen sind auch Fernsehaufnahmen vorgesehen.

Manfred Schoof und Michel Pilz waren die deutschen Teilnehmer des 2.

Deutsch-Finnischen Jazz-Workshops, der vom 16. bis 20. April in Helsinki durchgeführt wurde. Veranstaltet wurde dieses Treffen deutsch-finnischer Musiker, zu dem noch der Saxophonist Eero Koivistoinen, der Bassist Pekka Sarmanto und der Schlagzeuger Reino Laine hinzugezogen wurden, vom Goethe Institut in Helsinki. Nach dem Workshop, der in Ausschnitten vom Rundfunk und Fernsehen aufgezeichnet wurde, ging die Gruppe auf eine einwöchige Tournee durch finnische Städte.

Third Eye spielt im Mai in Paris u. a. bei einem Konzert im ORTF. Außerdem gastiert das Quartett im Mai in Moers (11.), Euskirchen (12.), Brüssel (13.—16.), Viersen (17.) und Wilhelmshaven (18.).

Die Tremble Kids wurden zum Frankfurt Jazz Festival, das vom 27.—29. September stattfindet, eingeladen. Die Schweizer Dixie- und Swing-Band, die sich zu diesem Anlaß speziell wieder einmal formiert, sucht weitere Engagements nach dem Festival. Die Kontaktanschrift ist Fritz Ewald, 722 Schwenningen/Neckar, Schopenhauerweg 2.

Michal Urbaniak, der seit einiger Zeit mit seiner Frau, der Sängerin Urszula Dudziak, in New York lebt, ließ im April die restlichen Musiker seiner Constellation aus Europa nachkommen. Mit seiner vollständigen Gruppe spielte er bei einigen Konzerten in New York und gastierte auch zusammen mit der Herbie Hancock Formation in Syracuse. Im Mai gastiert die Constellation bei einigen Festivals in Europa und stellt sich dann am 29. Juni dem amerikanischen Publikum beim Newport Jazz Festival in New York vor. Urbaniak nahm als Solist kürzlich an einer Plattensession teil, zu der Schlagzeuger Billy Cobham noch den Trompeter Randy Brecker und den Saxophonisten und Flötisten Joe Farrell hinzugezogen hatte.

Greg Waters, kanadischer Komponist, der sich sowohl im Jazz als auch in der klassischen Musik einen Namen machte, hat kürzlich ein Buch veröffentlicht, in dem 32 eigene Stücke von ihm in Noten festgehalten wurden. Die Kompositionen teilen sich in Blues, Waltzes, lateinamerikanisch gefärbte, Free Jazz- und AABA-Form-Stücke. Die Noten sind zum Preis von 25 Dollar von Greg Waters Production, 43 Endean Ave, Toronto, Ontario, Canada, erhältlich.

**Dieser Ausgabe liegt ein
Prospekt des Jazz-Festivals
in Moers bei.**

EIN HALBES JAHRHUNBERT

**„Schon 1946 ein Neuer!“ - Darius-Idee:
Aus drei mach' eins ... - Europa ganz neu**



Hans Kumpf

Es verstand sich von selbst, daß sich das Leben des aus einer Musikerfamilie entstammenden Dave Brubeck in der Welt der Musik vollzog. Mit vier Jahren lernte er schon Klavier spielen, als Schüler saß er in Bands, die teils Hillbilly, teils Dixieland, teils Swing spielten, auf dem College of Pacific, wo er Musik studierte, leitete er bereits Anfang der 40er Jahre eine 12 Mann Gruppe. Am Mills College in Oakland studierte er bei Darius Milhaud Kompositionslehre, war während seiner Armee-Zeit Schüler von Arnold Schönberg und setzte nach dem Krieg sein Studium bei Milhaud fort. Sein Interesse am Jazz verlor sich nicht, doch suchte er die Ergebnisse seiner akademischen Musikausbildung dafür auszunutzen, sie in sein Spiel einfließen zu lassen. Konsequenter verfolgte er seinen Weg, experimentierend, komponierend, bis er schließlich zu jener eingängigen Spielpraxis fand, die ihm zum großen Erfolg verhalf. In den 50er Jahren war er ein gemachter Mann, der als Pianist die Polls der wichtigsten Fachzeitschriften anführte. Mit seiner Frau Lola, die für ihn die Geschäfte führte, viele Wege ebnete, zog er sich dann, als der Rock 'n' Roll groß wurde und den Jazz verdrängte, in sein Haus nach Wilton, Connecticut, zurück, schrieb Musik für Konzertsäle und beschränkte sich auf wichtige Auftritte und Tourneen, die ihn durch die ganze Welt führten.

Brubeck, der nicht trinkt und nicht raucht, führt eine vorbildliche Ehe, er hat seine Kinder sehr frei erzogen und ihnen natürlich auch die ersten musikalischen Anleitungen gegeben. Drei seiner fünf Söhne wurden Musiker und mit ihnen hat er sich nun zusammengesetzt, um sich aus der Reibung von „zwei Generationen Brubeck“ zu regenerieren. Gudrun Endress sprach anlässlich der Deutschlandtournee der „Two Generations of Brubeck“ mit dem Vater, dem neuen Dave Brubeck.

„Also wenn der Vater mit den Söhnen — nun, ein Generationsproblem scheint sich daraus bei den Brubecks ihrer Musik nach zu urteilen, nicht zu ergeben, oder doch?“

AN KLAVIER: DAVE BRUBECK

„Je nun, es ist natürlich eine andere Generation, mit der ich es zu tun habe und die mir auch ein ganz neues Feeling vermittelt. Denken Sie an den rhythmisch doch andersgelagerten Rock und den veränderten Sound durch Gebrauch elektronischer Instrumente. Zudem sind die Jungen in ihrem Musizieren sehr viel freier, unkomplizierter, in vielen ihrer Stücke geht es nicht um Akkordwechsel, das Thema ist von vornherein einfach angelegt, so daß man freier darüber improvisieren kann.“

„Es ist also eine gewisse Zwanglosigkeit, in die Sie durch Ihre Söhne gelangten. Aber was lernten Ihre Söhne von Ihnen?“

„Viele Musiker haben von mir gelernt, und wenn Sie Jahrzehnte meines Weges zurückverfolgen, dann werden Sie entdecken, daß ich für eine Menge freier Musik verantwortlich bin. Ich möchte daran erinnern, daß selbst ein Cecil Taylor bestätigt hat, daß ich ihn zu Beginn seiner Laufbahn nachhaltig beeinflusst habe. Aber man scheint es entweder überhaupt nicht zu wissen oder man hat es vergessen, daß ich bereits zu einer Zeit freie Musik spielte, da das Publikum dafür noch keineswegs aufnahmebereit war. Kaum jemand wollte damals solche neuartigen Klänge hören, aber ich habe damit doch vielen Kollegen den Weg geebnet und die meisten Pianisten wissen das, und haben es ohne weiteres zugegeben. Nicht nur Cecil Taylor, sondern auch Bud Powell und viele andere. Leider schweigt man das tot, denn es gehört wohl nicht zu meinem Image, daß ich Hilfestellung) zur freien Jazzmusik leistete.“

Brubeck hatte sich bei diesem Thema richtig in Rage geredet und ich hatte das Gefühl, daß ein besonderer Anlaß dazu vorliegen müsse. Darauf angesprochen, erklärte er: „Gerade habe ich in Newsweek lesen können, daß ich ein Imitator und kein 'Innovator', also kein schöpferischer Musiker, sei. Dieser Vorwurf ist jedoch zu ungeheuerlich, als daß er mich kalt lassen könnte. Tatsache ist, daß ich mit der Musik, die ich bereits 1946 machte, schon zu den Neuerern gehörte. Ich war es, der die Vorherrschaft der ²/₄

und ⁴/₄ Takte zu brechen versuchte. Ich hatte zu jener Zeit meine beste Gruppe, wir blieben drei Jahre zusammen und waren die ersten, die im Jazz vorproduzierte Zuspieldänder in die Musik einbezogen, ein präpariertes Klavier benutzten und mit einer Menge Tabus brachen. Es war eine Oktett-Besetzung, die auch Platten aufgenommen hat, doch mußten wir für die Plattengesellschaft Konzessionen machen, weil die nur solche Musik produzieren wollte, von der sie annahm, daß sie auch gut verkäuflich ist. Viele werden sich noch an diese Aufnahmen erinnern. Fragen Sie doch Perry Robinson! Er wird Ihnen bestätigen, daß Bill Smith, mein damaliger Klarinettist, für vieles verantwortlich zeichnet, was er und einige seiner progressiven Kollegen heute spielen. Ein so freies, wildes Klarinettenspiel, wie es Bill Smith 1946 geboten hat, kam erst wieder in den 60er Jahren auf. Wer also meinen Weg nachzeichnen und über meine musikalische Entwicklung informieren will, muß von jener 1946er Gruppe ausgehen, übrigens haben wir damals auch Dichtung und Jazz zu mischen versucht und mit einer Sängerin gearbeitet, die intonationssicher neutönerische Vokalisieren in die Musik integrierte, wie sie dann auch wieder erst Jahrzehnte später erneut in Erscheinung traten und endlich die verdiente Anerkennung fanden. Wir waren auf alles Neue damals ganz verrückt.“

„Weltweite Anerkennung und Ihr typisches Image aber erhielten Sie durch die fast schon klassische Jazz Combo mit Paul Desmond.“

„Sicher, aber in meiner Heimatstadt San Francisco kannte man mein ur-eigenes musikalisches Spektrum genau. Verständlicherweise fand ich aber mit dem Oktett nur wenige Engagements, denn es spielte Musik für einen inneren Kreis, so daß ich gezwungen war, die Gruppe auf Klavier, Bass und Schlagzeug zu reduzieren. Der Erfolg war, daß wir prompt noch im selben Jahr sowohl im Metronome als auch im Down Beat-Magazin in der Kategorie 'Platte des Jahres' an der Spitze rangierten. An die Stelle der wilden Oktett-Musik war die eingängige des Trios getreten.“

„Waren Sie mit dieser Trio-Musik zufrieden oder bedauerten Sie den Schritt vom Oktett zur kleinen Gruppe?“

„Ich war mit jeder Art Musik zufrieden, die ich machen konnte, mit welcher Besetzung auch immer. Allein wichtig für mich war nur die Kommunikation. Erst wenn man mit seiner Musik überhaupt keinen Kontakt zum Publikum herstellen kann, ist man wirklich unzufrieden. Ich habe mein Lehrgeld bezahlt und habe manchmal den Eindruck, daß ich teurer bezahlen mußte als all die anderen. „Schon vor Jahrzehnten sah ich mich gezwungen, meine eigene Plattenfirma — nämlich 'Fantasy' — zu gründen, einfach weil niemand meine Gruppe aufnehmen wollte.“

Nun, das bezahlte Lehrgeld dürfte an Dave Brubeck in reichlich vergrößerter Menge zurückgeflossen sein. In den 50er Jahren gehörte er zu den populärsten und meistbeschäftigten Jazzmusikern. Daß er den Jazz aus den Nachtclubs in die Konzertsäle und an die Colleges brachte, zahlte sich in klingender Münze aus. Seine Schallplatten hatten Millionen-Umsätze zu verzeichnen und Brubeck war der erste Jazzmusiker nach Louis Armstrong, dessen Bild auf der Titelseite des repräsentativen Time Magazine prangte. Das war 1954 und Brubecks Name war so populär, daß sich Werbeagenturen um ihn rissen. Obwohl sich Brubeck rühmt, keinen Alkohol zu trinken, ging sein Bild einst auf einer Whisky-Reklame um die ganze Welt! Die erste 'Goldene Schallplatte' im Jazz ging ebenfalls an Dave Brubeck. Für „Take Five“, das in einer Auflage von über einer Million Platten verkauft wurde. Doch hat Dave Brubeck sein Fähnchen nicht etwa nach dem Wind gehängt. Er hatte seine Grundsätze, die er durchsetzte, auch wenn er sich damit Schwierigkeiten einhandelte. So hat er sich stets für die Rassengleichheit eingesetzt. Von seinem schwarzen Bassisten Gene Wright trennte er sich auch dann nicht, wenn sich dadurch ganze Tourneen zerschlugen. Wenn er auch nicht die von ihm jetzt so besonders hervorgehobene Oktett-Musik aus dem Jahr 1946 fortsetzte, sondern eine für

DAVE BRUBECK

das große Publikum zweifellos eingängige Musik spielte, so hat er sich doch nie unter einem bestimmten künstlerischen Niveau verkauft. Wenn es auch nicht jedermanns Sache ist, Jazz mit bewährten musikalischen Gestaltungsformen aus der abendländischen Musik wie Rondo, Fuge, Präludium etc. zu vermischen, wie es auch Lennie Tristano und John Lewis taten, so sind es doch gerade diese Elemente, die objektiv musikalisch gesehen, dem Brubeck'schen Spiel stets strukturelle Qualität gaben. Hier zeigt sich Vater Brubeck, den man nicht umsonst als den Meister der strukturellen Improvisation bezeichnet, seinen Söhnen überlegen. Doch läßt es Brubeck dabei nicht an Emotion und Temperament fehlen. Der Hinweis, daß an manchen Abenden der Deutschlandtournee nach Aussage von Kritikern die Musik durch seinen Einsatz spürbar leidenschaftlicher geworden sei, machte ihn sichtlich glücklich und strahlend meinte er: „That's the old man!“ Und er verbindet damit auch einige charakterisierende Worte über seine Söhne.

über Darius, der wie sein Vater bei Milhaud studierte, sich mit indischer, afrikanischer und japanischer Musik befaßte, Filmmusiken schrieb und mit Perry Robinson zusammen das Chaplin-Musik-Album veröffentlichte, sagt Dave Brubeck: „Er ist mehr intellektuell veranlagt, aber von Abend zu Abend merke ich, wenn ich mit ihm spiele, daß er immer mehr davon bekommt. Durch die Reibung mit mir und seinen Brüdern gelangt er langsam aber sicher zu einem stärker emotional betonten Spiel. Bei mir gab es immer diese beiden Pole ‚Emotion‘ und ‚Intellekt‘, wobei meine Bläser eigentlich immer mehr auf der Seite des Intellekts standen. Von dieser Sorte gibt es im Jazz übrigens viele Musiker — ich möchte da nur Lennie Tristano nennen.“

über seinen Sohn Chris, der an der Michigan Universität Baßposaune, Baß, Gitarre und Klavier studierte, seit einiger Zeit die Rockband New Heavenly Blue leitet, für die er dazuhin komponiert und arrangiert und zu der auch der mit den „Two Generations“ reisende, dem Chicago Blues verbundene Mundharmonikaspieler Peter

„Madcat“ Ruth gehört, stellt Dave Brubeck fest: „Er hat wie Danny, der sich ja der New Heavenly Blue anschließt, jenes anspornend pulsierende Temperament, das auch mich immer wieder beflügelt. Ja es sind vor allem Chris und Danny, die in dieser Beziehung Auftrieb geben, die Emotion aber auch vor dem Intellekt rangieren lassen.“

Tristano kam noch einmal ins Gespräch. Es ging um dessen selbstgewählte Isolation: „Er ist ein besonderer Fall“, gab Brubeck zu bedenken, „hat das völlig in materiellen Bahnen treibende Musikgeschäft gründlich satt und möchte nicht Teil dieser ihm ungesund erscheinenden Musikszene sein. Er ist mit seinem jetzigen Dasein, mit den Kontakten, die er in New York hat, jedoch zufrieden und ich habe den Eindruck, daß er sich auch als Lehrer wohlfühlt. Für den Jazz ist freilich Tristanos Abgeschiedenheit ein Verlust. Ich muß gestehen, daß ich einmal fast auch schon an diesem Punkt war. Es war dann die von meinen Kindern ausgehende Vitalität, die mir die Freude am Musizieren zurückgab. Ja ich muß sagen, ich habe wieder Spaß am Leben und am Spielen, am Reisen durch viele Länder, an Begegnungen mit Menschen — all das ist wieder neu und aufregend für mich. Meine Söhne waren ja noch nie zuvor in Europa, wogegen ich seit 1958 immer wieder hier gastierte, in manchem Jahr sogar drei Mal. Damals lief eigentlich alles immer gleich glatt und routinemäßig ab. Jetzt sehe ich es mit anderen Augen, nehme das, was geschieht, mit meinen Söhnen neu auf. Denn sie zeigen wie all die anderen jungen Musiker, die mit uns reisen, größtes Interesse an Land und Leuten, sie entdecken überall Neues, besuchen Museen, Baudenkmäler, essen die einheimischen Spezialitäten und übernachten in Jugendherbergen. Es versteht sich, daß ich mich ihnen anschließe, und merke nun so recht den Unterschied zwischen den steril-langweiligen First Class Hotels, in denen ich einst die meiste Zeit verbrachte, und dem jetzt sich ergebenden direkten Kontakt mit einer Welt, an der ich früher nie teilhatte. Das Publikum aber spürt diesen Enthusiasmus, der sich daraus ergibt, in meiner Musik.“

„Wie lange spielen Sie nun schon in dieser Kombination mit Ihren Söhnen?“

„Seit letztem Sommer und seither eigentlich ziemlich oft. Ich habe ja zudem noch meine eigene Gruppe und dasselbe gilt für jeden meiner Söhne: Chris leitet eine Rockgruppe und Darius eine Free Jazz Formation.“

„Ergab sich die Two Generations Gruppe durch Zufall?“

„Nein durch Darius! Es war seine Idee aus unseren drei Gruppen einmal eine gemeinsame zu formieren.“

„Konnten Sie sich auf Anhieb damit befreunden?“

„Nun, ich wartete zunächst einmal ab, wie sich das alles entwickeln würde, aber als die Publikumsreaktion dann von Anfang an so enorm stark und begeistert war, hatte ich keine Einwände mehr. Freilich mußte ich in dieser Familiengruppe anders spielen als mit meinem ständigen Quartett.“

„Und wenn Sie jetzt wieder mit Ihrer eigenen Gruppe spielen, kommt Ihnen dann der Rahmen, den Sie sich da gesteckt haben, nicht manchmal schon zu eng vor?“

„Ach wissen Sie, es steht mir ja frei, mit meiner Gruppe auch musikalisch weiterzugehen. Doch ergibt sich mit meinen Kindern der Vorstoß ins freie Musizieren viel selbstverständlicher. Ich muß zugeben, daß meine Bläser eigentlich nie Interesse am freien Spiel gezeigt haben, jedenfalls nie so wie meine Söhne und deren Partner. Aber mein Bassist Jack Six z. B. hat schon mit vielen freien Musikern gespielt und mit ihm zusammen kann ich doch die Musik an manchem Abend in eine recht freie Richtung treiben. Es hängt eigentlich immer von der jeweiligen Stimmung ab. So verrückte Dinge, wie sie mit meinen Jungen manchmal geschehen, ergeben sich freilich sonst kaum. In dieser Beziehung spüre ich ihren Einfluß auf mich am stärksten.“

„Und Ihre Zukunftspläne? Gibt es wieder eine Tournee mit Ihrer eigenen Gruppe?“

„Ich weiß nicht. Die Kinder wollen, daß ich wieder mit ihnen zusammen Musik mache. Nach meiner Rückkehr in die USA wird es wohl gleich eine Familienkonferenz geben, bei der wir über



Dampf aus der Mundorgel:
PETER „MADCAT“ RUTH

all das diskutieren. Die Veranstalter in Europa bestätigten uns jedenfalls immer wieder, daß sie uns sofort wieder buchen würden. Aber ich hatte schließlich auch mit meiner eigenen Gruppe immer volle Häuser. . ."

„Und jetzt bei dieser Tournee?"

„Ja, da waren manchmal die Konzerte nicht ganz ausverkauft. Aber ich bin überzeugt, daß bei der nächsten Gastspielreise von Two Generations' die Säle voll besetzt sein werden, so wie in den USA, wo für unser Konzert im Lincoln Center schon Tage zuvor keine Karte mehr zu haben war. Und dasselbe war in der Symphony Hall in Boston der Fall, wo sogar noch Stühle auf der Bühne plaziert wurden."

Der Grund für die nicht überall vollbesetzten Säle bei den „Two Generations of Brubeck" in Deutschland dürfte sicher auch darin zu suchen sein, daß die Werbung zu spät einsetzte, die Platte erst zur Tournee und nicht schon zuvor vorlag und überhaupt über das ganze Familienunternehmen viel zu wenig berichtet wurde. Immerhin steht der große Erfolg dieser Gruppe außer Zweifel. Allerdings ist der „Two Generations"-Gedanke nicht einzigartig, vielmehr ist dieser Trend dahin doch auffällig genug, um die Frage zu stellen, ob er nicht auch für das Brubeck'sche Familienunternehmen mit auslösend war.

¹⁻⁰³
E „Die Kombination von älteren, erfahrenen Musikern mit jungen, begeisterten musikalischen Kollegen war das Erfolgsrezept für Miles Davis, Buddy Rich, Stan Kenton oder Woody Herman und hat sich nun auch für Sie, Dave, recht positiv ausgewirkt. Ist das „Two Generations of Brubeck"-Unternehmen nicht doch unter diesem Gesichtspunkt bewußt gestartet worden?"
„Nein, es kam völlig unabhängig davon wie gesagt auf Anregung von Darius zustande. Schließlich handelte es sich in den anderen Fällen ja nicht um eine derartige familiäre Entscheidung. Aber zweifellos ist eine solche Alt-Jung-Kombination eine grundsätzlich gesunde Sache, durch die Vitalität neu entstehen kann. Und die Jungen sind heute alle sehr gut geschulte Musiker. Stan Kenton war es, der mir einmal sagte: „Manche machen zunächst den

Eindruck, als ob sie noch Babies wären, aber wenn sie dann loslegen, beweisen sie sich als ausgewachsene, reife Musiker!" Den jungen Schlagzeuger, der mit Kenton spielt, er heißt Peter Erskine, kenne ich schon aus seiner Kinderzeit. Er ging mit Chris zusammen zur Schule und ist jetzt ein ganz großartiger Drummer."

Nun, man sieht es Dave Brubeck an, daß ihn die Zusammenarbeit mit seinen Söhnen glücklich macht. Er ist stolz auf seine Jungen — es sind ja Brubecks! Rein altersmäßig gegebene Vorteile der Jugend will er freilich nicht so überbewertet sehen, daß durch seine eigene Position geschmälert, sein nicht zu leugnender jugendlicher Elan übersehen wird. Das ist verständlich und eine solche Einstellung wäre auch keineswegs gerechtfertigt. Hat sich doch Dave Brubeck selbst stets auffallend tolerant gegeben — menschlich und musikalisch, hat Trennendes auszuschalten und Verbindungen herzustellen versucht: „Ich habe immer gerne Stile vermischt, auch wenn die ändern meinten, man müsse sie auseinanderhalten," stellt Dave Brubeck fest. „Dieses Alles-in-Kategorien-aufteilen-wollen bringt doch nichts als Schaden. Aber wer nur den Wert dessen kennt, was er persönlich besonders schätzt, wird kaum je den Wert des anderen erkennen oder gar anerkennen." In dem Musical „The real ambassador" hat Brubeck derartige Ideengänge erstmals verarbeitet. In der Cantata „Truth" stellt er einen Rocksänger neben einen klassisch geschulten Gesangstar. In seinem eigenen Spiel läßt er Jazz und Klassik ineinanderfließen. „Ich warte auf jenen Tag, an dem jede Art Musik gleichermaßen akzeptiert und verstanden wird, an dem alles Trennende abgebaut ist", sind Brubecks Worte. Auch das Trennende, das im Generationsproblem nur zu oft und zu betont herausgehoben wird, betrifft ihn nicht. Wo sich dieses Problem aber in der Praxis nicht stellt, sollte es auch nicht von Außenhineingedeutelt werden. Als die jungen Brubecks „ihren Dave" abholten und vergnügt mit ihm zusammen verschwanden, hatte man den Eindruck, the one and only Brubeck generation dahinziehen zu sehen . .

KENNENSIEDIE?

Brassy Brew, Heidelberger Jazz-Rock Gruppe, spielt jetzt in neuer Besetzung. Hinzugekommen sind der Tenorsaxophonist und Flötist Knut Rössler, der Bassist Bruno Schaab und der Schlagzeuger Ringo Hirth, übriggeblieben sind Joachim Romeis (Geige, Trompete und Flügelhorn) und das Gründungsmitglied Thomas Wind (Keyboards und Vibraphon). Die Brassy Brew Musik läßt sich folgendermaßen charakterisieren: Kraftvoll rhythmisches Spiel wird von sensiblen Passagen abgelöst, elektronisch manipulierte Sounds — etwa erzeugt von Elektro-Piano oder mit Hilfe von Oktavteiler, Verzerrer, Wah-Wah-Pedal, verfremdeten Blasinstrumenten — bilden Kontraste zu den reinen Klängen von Flöte, Geige und Vibraphon, solide rockende von Blues und Funk geprägte Musik verbindet sich mit freien, oft kollektiv gestalteten Teilen, die überkommene Hör-Schemata in Frage stellen und den Zuhörer die Musik abwechslungsreich erleben lassen. Die Kontaktadresse von Brassy Brew ist Joachim Romeis, 69 Heidelberg, Untere Neckarstr. 64, Postfach 1461, Tel. 06221 / 2 56 92.

Kollektiv hat sich neu formiert, für Klaus Dapper kam jetzt der Geiger Volkmar Hahn aus Mainz in die Jazz-Rock Gruppe. Kollektiv produzierte im April für Radio Bremen eine 45minütige Sendung. Im Mai wird sich das Quartett in folgenden Städten vorstellen: 4. 5. Baden-Baden, 10.5. Bonn, Session, 11.5., Frankfurt, Sinkkasten, 14.5. Mainz, Saal des kurfürstl.

Schloß, 18.5. Emden, Festival, 22.5. Heidelberg, Jazzclub. Kollektiv ist zu buchen über Jürgen Karpenkiel, 415 Krefeld, Vennfelder Straße 9, Tel. 021 51/39239.

Lahn River Jassband nennt sich eine Band, die vorwiegend überarbeitete Arrangements klassischer und heute zum größten Teil vergessener, hauptsächlich farbiger Jazzbands der 20er Jahre spielt. Ihre Mitglieder sind: Harry Weber, Kornett, Wolfgang Fett, Posaune, Adolf Klapproth, Klarinette, Horst Herget, Baritonsaxophon, Hartmut Volke, Sousaphon, Karl-Wilhelm Tonn, Klavier, Peter Turczak, Banjo, und Harald Herget, Schlagzeug. Seit über einem Jahr spielt die Lahn River Jassband jeden Donnerstag im Domizil in Gießen in der Braugasse.

The Mombasa nennt sich eine Gruppe, die aus Afrika stammt und deren Musik eine Mischung aus Elementen des Jazz und der afrikanischen Folklore ist. Der Leiter des Quintetts ist der schwarze amerikanische Posaunist Lou Blackburn, der in den Orchestern von Lionel Hampton und Duke Ellington spielte, 1971 nach Deutschland übersiedelte, wo er hie und da mit dem Kurt Edelhagen Orchester auftrat. Außerdem gehören zu Mombasa: Lammont Hampton, Trompete, Conga, Cephus McGirt, Schlagzeug, Bert Thompson, Bass, Percussion, und Carlos Santa Cruz, Conga. Alle Mitglieder von Mombasa spielen auch primitive afrikanische Instrumente, so eine afrikanische talking drum, eine marokkanische Trommel, eine Cabasa und zwei

afrikanische Batas. Die Kontaktanschrift von The Mombasa ist Mary Walker, 1000 Berlin 47, Teterwoerstraße 15, Tel. 030/6 06 35 75.

ULB, Hardbop-Free-Rock Quintett aus Karlsruhe spielt seit einiger Zeit in neuer Besetzung. Die Gruppe besteht jetzt aus Rainer Wiedemann, Trompete, Flügelhorn, Rudolf Mohr, Altsaxophon, Hans Hepp, Elektro-Piano, Alfred Henning, Elektro-Bass und Carlo Maurer, Schlagzeug. Zu buchen ist ULB über Hans Hepp, 75 Karlsruhe, Adlerstr. 35.

Valeska's Labyrinth nennt sich ein Sextett, das seine Konzeption folgendermaßen erklärt: „Mit unseren selbstgeschriebenen Stücken versuchen wir zwar einen mehr oder weniger individuellen Sound zu entwickeln, beanspruchen aber in keinsten Weise intellektuelle oder sogar zeitgenössische Musik zu produzieren. Das soll allerdings nicht heißen, daß wir den wirklich progressiven Jazz ablehnen, sondern ganz im Gegenteil hoch anerkennen. Wir jedoch mit unserer erst sehr jungen Jazz-Erfahrung halten es doch für wichtiger, die Grundelemente des modernen Jazz zu kennen und spielen zu lernen.“ Die Besetzung von Valeska's Labyrinth ist: Frank D. Koblinsky, Vibraphon, Wolfgang Jost, Gitarre, Manfred Wenzel, Flöte, Stefan A. C. Gerlach, Klavier, Michael Distelmann, Baß, und Helmut Kneipp, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift der Gruppe ist: Der Jazzkeller, Willi Geipel, 6 Frankfurt, Kleine Bockenheimer Straße 18 a, Telefon 28 85 37.

JAZZ PEDIUM

Nr. 6/XXIII Juni 1974 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

E 1315 EX



Juni 1974
Nr. 06/1974



KENNEN SE DIE?

Departure nennt sich eine Münchner Jazzgruppe, die seit 6 Monaten besteht und deren Musik von verschiedenen Einflüssen des Jazz und Rock lebt. Sie besteht aus Lee Harper, Trompete und Flügelhorn, Michael Lohnmann, Alt-saxophon und Flöte, Wolfgang Grude, Alt-, Sopran-, Tenorsaxophon und Flöte, Mike Thatcher, Klavier, Elektro-Piano, Werner Schratzenstaller, Baß, und Holger Brandt, Schlagzeug. Die Kontaktadresse von Departure ist: Michael Lohnmann, 8 München 40, Friedrichstr. 30, Telefon 0 89 / 39 47 45.

Herbstlaub, nennt sich ein Trio, das sich jetzt wieder neu formierte. Es besteht aus Eberhard Geyer, Klavier, Bernhard Mhros, Baß, und William Lustzig, Schlagzeug. Die Gruppe spielte vor allem in süddeutschen und österreichischen Clubs, so ist sie am 17. August im Jazzclub in Salzburg zu Gast. Gerne würde Herbstlaub auch einmal im norddeutschen Raum gastieren. Die Kontaktanschrift ist: Bernhard Mhros, 8531 Unterlaimbach 15, Post Langenfeld, Telefon 0 91 62 / 448.

Georg Lawall Trio heißt eine Gruppe, die sich vor einiger Zeit in Kirchheim/Teck formierte, und deren Musik sich kaum in feste Kategorien einordnen läßt, da Elemente der verschiedensten Musikrichtungen wie indische, südamerikanische und spanische Formen darin eingingen sowie Einflüsse des Jazz und der Gitarrenliteratur aus Renaissance und Barock. Dabei entstand ein Gan-

zes, das niemals überladen oder undifferenziert, sondern vielschichtig blieb. Vergleichbar — so war in einer Pressekritik zu lesen — sei diese Art von Musik mit Ralph Towners Oregon. Das Lawall Trio besteht aus Georg Lawall, akustische Gitarre und Elektro-Baß, Walter Stecher, Klavier, Elektro-Piano, und Claus Oetifer, Percussion. Zu buchen ist die Formation über Jazzkeller Bastion, 7312 Kirchheim/Teck, Widerholtstraße.

Magog nahm vor ein paar Tagen ihre zweite Platte für die Lausanner Firma Evasion auf. Die erste Platte — der Mitschnitt vom Montreux-Auftritt '73 — war in der Schweiz ein überraschender Verkaufserfolg. Am 29. Juni gibt die Gruppe ein Konzert in Romanshorn. Mitte Mai gastierte Magog im domicile in München, wobei der Bayerische Rundfunk einen Abend mitschnitt. Die Phythmusgruppe von Magog, die unter dem Namen Jazz Live Trio in der „Jazz Live“-Sendereihe des Schweizer Radios mitarbeitet, hat am 22. Juni als Gastsolisten das Joe Haider Trio eingeladen.

Nickel Coin heißt eine Jazzgruppe aus Westfalen, die kürzlich beim Chanson-, Folklore- und Jazzwettbewerb des Hessischen Rundfunks den ersten Preis in Höhe von DM 500,— in der Sparte Jazz gewann. Bei diesem Wettbewerb, unter dem Titel „Junge Talente stellen sich vor“, konnten sich nur Gruppen und Einzelinterpreten anhand von Tonbandbeispielen beteiligen, bis zu einem Höchstalter von 26 Jahren, außerdem war Bedingung, daß sie noch keine Platte auf dem Markt haben. Außerdem wurde bei diesem Wettbewerb der 17jährige Jazzpianist Christoph Zahn aus Wiesbaden mit einem Preis bedacht.

Pulse nennt sich ein neues Quintett aus Heidelberg, das sich diesen Namen gab, um ihrer Konzeption — swingenden modernen Jazz mit Bezügen zum Bebop als auch zur neueren modalen stark rhythmischen Spielweise — Ausdruck zu verleihen. Die Verwirklichung dieses Zieles ist der Gruppe um so mehr möglich geworden, als seit dem Zustandekommen des Quintetts der Bassist Joop Christoffer dabei ist, der in den 60er Jahren in den Gruppen von Albert Mangelsdorff, Bent Jaedig und Karl Berger spielte, bis er sich dann von der Berufsmusik zurückzog. Die übrigen Gruppenmitglieder sind: Klaus-Werner Pusch, Flügelhorn, Trompete, Rainer Pusch, Sopran- und Tenorsaxophon, Hannes Treusch, Klavier und

Vibraphon, Thomas Zahn, Schlagzeug, Conga. Die Kontaktanschrift ist: Klaus-Werner Pusch, 69 Heidelberg, Rohrbacher Straße 70.

Jimmy Sargent Quintett nennt sich eine Gruppe aus Südwestfalen, die sich vornehmlich auf Swing konzentriert hat. Neben dem Schlagzeuger Sargent, der u. a. mit Albert Nicholas, Bill Coleman und Tubby Hayes zusammenarbeitete, wirken mit: Werner Jede, Alt- und Tenorsaxophon, Michael Wortmann, Klarinette und Sopransaxophon, Walter Eisenhut, Klavier, und Josef Kneer, Bass. Die Kontaktanschrift des Jimmy Sargent Quintetts ist Michael Wortmann, 577 Arnsberg, auf dem Lünenberg 8, Tel. 02931/1 0337.

Virgo spielt seit Anfang März mit dem polnischen Bassisten Jacek Bednarek, der durch die Zusammenarbeit mit seinem Landsmann, dem Pianisten Jan Fryderyk Dobrowolski, beim Jazz Festival in Altena sowie bei diversen Gastspielen in Deutschland bekannt wurde. Bednarek löste damit den Bassisten Harry Rettenbacher ab, der sich seit kurzer Zeit in Berlin niedergelassen hat. Virgo plant für Oktober und November eine umfangreiche Tournee durch Deutschland, Österreich, die Schweiz und Frankreich. Die Kontaktadresse dieses Jazz Quartetts ist: Virgo, c/o Tommi Rehan, 6101 Modau, Hochstraße 11, Telefon 0 61 67 / 637.

Gary Bartz: I've Known Rivers And Others Bodies (Prestige P-66001). Gary Bartz ss, as, voc, Hubert Eaves el-p, p, Stafford James b, el-b, Howard King dm, aufgenommen 7. Juli 1973, Montreux Jazz Festival.

Ruby Braff-George Barnes: The Ruby Braff-George Barnes Quartet (Chiaroscuro CR-121). Ruby Braff tp, George Barnes g, John Giuffrida b, Wayne Wright g.

Dollar Brand: Ancient Africa (Japo 60005). Dollar Brand, p, fl.

Dave Brubeck: All Time Greatest Hits (CBS S 68288). Dave Brubeck p, Paul Desmond as, Gene Wright, oder Norman Bates, oder Joe Benjamin b, Joe Morello, oder Joe Dodge dm.

Chase: Pure Music (Epic EPC 80017). Bill Chase tp, Joe Morrissey tp, Jay Sollenberger tp, Jim Oatts tp, Wally Yohn keyboards, synthesizer, John Emma g, Dartanian Brown b, Tom Gordon dm, aufgenommen 1974, Chicago.

Billy Cobham: Crosswinds (Atlantic ATL 50037). Billy Cobham perc, Randy Brecker tp, Garnett Brown tb, Michael Brecker woodwinds, George Duke keyboards, John Abercrombie g, John Williams b, el-b, Lee Patora latin perc.

Wild Bill Davison: Live At The Rainbow Room (Chiaroscuro CR-124). Wild Bill Davison tp mit u. a. Claude Hopkins p, George Duvivier b, Cliff Leeman dm.

Deodato-Airto: In Concert (CTI 6041). Eumir Deodato el-p, Airto Moreira perc, voc, Flora Purim voc, John Tropea g, David Amaro g, Hugo Fattoruso p, aufgenommen live im Felt Forum, Madison Square Garden Center.

Paul Desmond: Skylark Featuring Gabor Szabo (CTI 6039). Paul Desmond as, Bob James p, el-p, Gene Bertoncini g, Gabor Szabo g, Ron Carter b, Jack DeJohnette dm, Ralph McDonald perc, George Ricci cello, aufgenommen November/Dezember 1973.

Johnny Guarnieri: Playing Harry Warren (Jim Taylor Presents JTP 102). Johnny Guarnieri p, aufgenommen 7. Mai 1973.

Stephane Grappelli-Yehudi Menuhin: Jalousie (Electrola-HÖR ZU SHZE 407). Stephane Grappelli v, p, Yehudi Menuhin v, Alan Clare p, Lenny Bush oder Ken Baldock b, Chris Karan Oder Tony Crombie dm.

Woody Herman: Thundering Herd (Bellaphon-Fantasy BLPS 19181). Woody Herman ss, as, Dave Stahl, Buddy Powers, Bill Stapleton, Tony Klatka

fl, Billy Byrne tp, Jim Pugh, Steve Kohlbacher tb, Harold Garrett btb, Frank Tiberi ts, fl, bassoon, cl, ss, Greg Herbert pice, fl, ts, Gary Anderson fl, ts, Jan Konopasek bs, Andy Laverne el-p. Chip Jackson el-b, Ron Davis dm, John Rae perc, Richard Dollarhide conga, aufgenommen 2.—4. Januar 1974, Berkeley, California.

Impulse Artists On Tour: Live Concert Performances — Gato Barbieri, Keith Jarrett, John Klemmer, Sam Rivers, Michael White (Impulse AS-9264). Aufgenommen 1973, Montreux Jazz Festival, New York, New Haven.

Herbert Joos: The Philosophy Of The Fluegelhorn (Japo 60004). Herbert Joos flh, mellophon, tp, a-h, fl, b, vib, aufgenommen Juli 1973, Ludwigsburg.

Milt Jackson: Goodbye (CTI 6036). Milt Jackson vib, Hubert Laws fl, Freddie Hubbard tp, Herbie Hancock oder Cedar Walton p, Ron Carter b, Billy Cobham oder Steve Gadd dm, aufgenommen Dezember 1972 und Dezember 1973.

Erwin Lehn Orchester: Color In Jazz (MPS/BASF 2121963-1). Erwin Lehn Orchester mit u. a. Ack van Rooyen flh, tp, Rolf Ericson tp, Don Beightol tb, Bob Burgess tb, Bernd Rabe äs, Joki Freund ts, Manfred Hofbauer fl, Jerry Kirchgässner p, org, Jörg Gebhard dm, aufgenommen Mai 1973, Stuttgart.

Dave Liebman: Lookout Farm (ECM 1039 ST). Dave Liebman ss, ts, afl, Richard Beirach p, el-p, Frank Tusa b, el-b, Jeff Williams dm, dazu John Abercrombie g, el-g, Armen Halburian perc, Don Alias conga, bongos, Badal Roy tabla, Steve Sattan tamb, cowbell, Eleana Sternberg voice, aufgenommen 10.—11. Oktober 1973, New York.

Charles Mingus: Moves (Atlantic ATL 50040). Charles Mingus b, Ronald Hampton tp, George Adams ts, fl, Don Pullen p, Dannie Richmond dm, Honey Gordon voc, Doug Hammond voc, aufgenommen in New York.

Fritz Pauer: Power By Pauer (MPS/BASF 212162-3). Fritz Pauer p, el-p, Jimmy Woode b, Erich Bachtrügl dm, dazu Joe Harris perc, aufgenommen Januar 1972, domicile, München.

Heiner Stadier: Brains On Fire (Labor Records LRS 7002). Dee Dee Bridgewater voc, Reggie Workman b, aufgenommen 3. Juli 1973, oder Jimmy Owens tp, Garnett Brown tb, Tyrone Washington ts, fl, Heiner Stadier p, Reggie Workman b, Brian Brake dm, aufgenommen 22. Oktober 1973, oder Tyrone Washington ts, Heiner Stadier p, Reggie Workman b, Lenny White dm, aufgenommen September 1971.

Sun Ra: Angels And Demons At Play (Impulse AS-9245). Sun Ra p, org, el-p, Art Hoyle tp, Phil Cohran tp, Nate Fryor tb, Julian Priestner tb, John Gilmore ts, Pat Patrick bs, as, fl, Marshall Allen as, fl, Charles Davis bs, Ronald Boykins b, Victor Sproles b, Wilburn Green el-b, Robert Barry dm, Jim Herndon tympani, timbali.

Gabor Szabo: Rambler (CTI 6035). Gabor Szabo g. Mike Wofford el-p, Bob James org, p, synthesizer, Wolfgang Melz b, Bobby Morin dm, aufgenommen September 1973.

Buddy Täte And Hio Buddies (Chiaroscuro CR-123). Buddy Täte ts, Roy Eldridge tp, Illinois Jacquet ts, Mary Lou Williams p, Steve Jordan g, Milt Hinton b, Gus Johnson dm.

Wallgrens Orkester: Steel Bend Rock (Attlaxeras ALPS-101). Hakan Nyqvist fl, Wage Finer as, Tommy Koverhult ts, Lars Olofsson tb, Jan Wallgren p, Gösta Wälivaara b, Ivar Lindell b, Ivan Oscarsson dm.

Eberhard Weber: The Colours Of Chloe (ECM 1042 ST). Eberhard Weber b, cello, ocarina, Rainer Brüninghaus p, synthesizer, Peter Giger dm, perc, Ralf Hübner dm. Ack van Rooyen flh, aufgenommen Dezember 1973, Ludwigsburg.

HERBERT JOOS



Hermann Kilian

Wieder in Berlin

FBEE MUSIC

Alles wird teurer. Eine Ausnahme machte der Workshop Free Music, der vom 11.—15. April in Berlin stattfand. Zu dem Spottpreis von DM 2,20 konnte man bis zu fünf Stunden Musik hören; nahm man eine Dauerkarte, war es sogar nur etwas über eine Deutsche Mark, die man pro Konzert anlegen mußte. Wahrlich ein Spottpreis, und das bei ständig steigender Qualität.

In Berlin ist dieser Workshop zum wichtigsten Ereignis für die Jazz-Szene geworden, wie die FREE MUSIC PRODUCTION überhaupt die einzige Organisation zu sein scheint, die dem Jazzfreund die Möglichkeit gibt, Musik zu hören, die fern jenes faden, süßlichen Piano-Jazz, der Revival-Nostalgie-Welle und des Rock-Jazz-Einerlei steht, die sonst die deutsche Jazz-Szene beherrschen.

Wie ich andeutete, ist die Qualität gestiegen. Die FREE MUSIC PRODUCTION kann endlich mit einer Verstärkeranlage aufwarten, die dem Stand der Technik entspricht und die die sonst oft geäußerten Klagen, man höre den Baß oder das Klavier nicht, verstummen ließ. Da die Akademie der Künste, in deren Ausstellungsräumen die Konzerte stattfanden, Sheddächer hat, die akustisch sehr ungünstig sind, war diese Verbesserung besonders auffällig. Außerdem war ein Steinwayflügel vorhanden. Doch neben diesen technischen Veränderungen hat sich

auch die Qualität der Musik gewandelt. Jedoch davon später.

Die einzelnen Gruppen traten während des Festivals mehrmals auf, und wie meist bei improvisierter Musik schwankte ihre Qualität erheblich von Tag zu Tag. Eine große Enttäuschung war für mich das Jan Garbarek/Bobo Stenson Quartett mit Palle Danielsson (b) und Jon Christensen (dm). Was die vier Musiker als ihr eigenes Produkt ausgaben, war eine getreue Imitation des klassischen Coltrane-Quartetts. Sicher sind im Jazz von jeher stilistische Anleihen möglich und sogar wünschenswert, man denke nur daran, wie sehr die Free-Jazz-Pianisten von Cecil Taylor beeinflusst sind oder an das Verhältnis Parker-Stitt. Dennoch überschreitet das, was das Garbarek-Stenson-Quartett bot, bei weitem die Grenzen und wird im bürgerlichen Gesetzbuch mit geistigem Diebstahl bezeichnet. Während die Coltrane-Imitation z.T. ärgerlich, z.T. peinlich wirkte, waren die Anleihen bei Gato Barbieri nur noch lächerlich. Die Musiker sind technisch versiert und fanden auch einige eigene Töne, die jedoch von Qualität wie Quantität her nicht erwähnenswert sind.

Die Musik des Hans Reichel/Stefan Wittwer Quartetts mit Buschi Niebergall und Paul Lovens besticht z. T. durch ihre klar erkennbare gute Strukturierung. Die Ergebnisse waren sehr unterschiedlich, besonders war der dritte Abend gelungen. Jeder Musiker ist von der herkömmlichen Rollenfunktion des Instrumentes voll emanzipiert, aber jederzeit bereit, eine „dienende“ Funktion einzunehmen, um zu einem gemeinsamen Ergebnis beizutragen. Vor allem war das bei Reichel auffällig, der sehr oft mit riffähnlichen Figuren Strukturen setzte, auf denen sich die anderen frei bewegen konnten, ohne daß der musikalische Kontext für die Zuschauer undurchsichtig wurde. Beson-

ders eindrucksvoll waren die Stücke, die sich von entspannter, quasi suchender, nachdenklicher Stimmung zu einer furiosen Klimax steigerten, wobei sehr stark mit Unterschieden der Klangfarbe, der Dynamik und der rhythmischen Intensität gearbeitet wurde. Beide Gitarristen haben einen Mittelweg gefunden: Sie benutzen partiell Klangmöglichkeiten, die man von modernen Gitarristen gewöhnt ist, entfernen sich aber dann doch weit von der herkömmlichen Art, elektrische Gitarre zu spielen. Wünschenswert wäre, daß Reichel etwas mehr in den Vordergrund treten würde. Das entspräche seiner Stellung als sehr originellem und (wie seine rasche Entwicklung im letzten Jahr zeigt) entwicklungsfähigem Musiker.

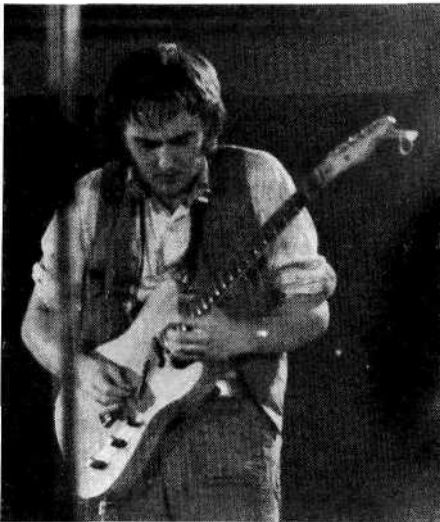
Das Christmann/Schönenberg-Duo ist inzwischen zu einer Einheit von schon fast unheimlicher Präzision geworden. Die beiden gehen erstaunlich gut aufeinander ein, jedoch wirkt die Musik bei langem Zuhören teilweise etwas spannungslos; die Schwierigkeiten der musikalischen Kommunikation scheinen so gut gelöst zu sein, daß es leicht eintönig wird. Allerdings muß man dabei berücksichtigen, daß es gerade für ein Duo schwer ist, einen über eine Stunde dauernden Auftritt durchgehend interessant zu gestalten. Außerdem erfolgte nach meiner Ansicht der Wechsel der Dynamik und des Tempos zu häufig und oft unvorbereitet, was leicht etwas künstlich und beliebig wirkt. Dies wird jedoch durch die enorme Kommunikationsfähigkeit beider Musiker und ihre Virtuosität im positiven Sinne aufgewogen. Am überzeugendsten ist das Duo, wenn es dem Zuhörer auch ein gewisses „musikantisches“ Element vermittelt, nämlich daß hier zwei Leute sind, denen es unheimlich Spaß macht, miteinander zu spielen. Oberhaupt macht an dieser Musik Freude, daß sie überlegt und geistreich ist, ohne jedoch blutleer zu werden.

MICHEL WA1SVIC



STEVE LACY





STEFAN WITTEWER

Peter Brötzmann, Fred van Hove, Han Bennink und Albert Mangelsdorff waren nach meiner Ansicht nur an einem Tage völlig überzeugend. Die Happening-Effekte Benninks sind für mich nur noch sehr vereinzelt erfreulich, außerdem sehe ich darin auch keine Funktion für die Musik, wie z. B. im Show-Geschäft. Die Clownerien drängen den Gesamteindruck stark in die Richtung der Zirkus-Atmosphäre, was besonders klar wird, wenn man sich mit jemand unterhält, der diese Musik zum ersten Male hört und dem es daher nicht so ganz leicht wird, neben diesen noch sehr vordergründigen Geschehnissen die sehr differenzierte und spannende Musik zu entdecken. Bei Bennink ist das Ganze eine Frage der Quantität, denn beim ersten Auftritt mit dem Quartett zeigte es sich wieder deutlich, daß er zu sehr genauer und vielfältiger Zusammenarbeit fähig ist, ohne daß die Aggressivität, die er ausstrahlen kann, dabei verloren geht. Ansonsten setzen sich anscheinend gewohntere Spieltraditionen wieder durch, z. B. daß einer der Musiker ein Solo spielt, während die anderen begleiten bzw. ganz aussetzen. Das gab den Hörern auch die Möglichkeit, aktiv durch Zwischenbeifall auf die Musik zu reagieren.

Brötzmanns kraftvolles Spiel, seine Benutzung von Überblastechiken und Interferenztönen ist bekannt und braucht hier nicht besonders gerühmt zu werden. Besonders gut gefiel er mir jedoch an einem Abend, als er im Duo mit van Hove erst in tiefen Lagen eine Art Ballade spielte, die dann zu einem ekstatischen Höhepunkt hin entwickelt wurde. Van Hove blieb für mich als Solist etwas undurchschaubar, war aber als Begleiter — dank der neuen Verstärkeranlage — sehr gut. Die Musik des Quartetts war eine Weiterentwicklung dessen, was auf den inzwischen schon klassischen Aufnahmen der FMP von 1971 zu hören ist. Die hohe Qualität dieses Spiels wurde auch sehr

deutlich vom Publikum gespürt, was am Zwischenbeifall abzulesen war. Außerdem setzten die Zuhörer nachts um 1/2 noch eine Zugabe durch! Brötzmann, van Hove, Mangelsdorff und Bennink waren ein erster Höhepunkt des Meetings, sozusagen Free-Jazz in klassischer Form, was eigentlich eine *contradictio in adjecto* ist.

Das Irene Schweizer/Rüdiger Carl Quartett mit Arjen Gorter und Heinrich Hock war für mich der zweite Höhepunkt der gesamten Tage, was vor allem für den letzten Abend zutrifft. Besonders Rüdiger Carl und Arjen Gorter haben sich immens verbessert (sie waren in Berlin zuletzt im Herbst zu hören). Carl war für mich bisher etwas farblos geblieben und als eigene musikalische Erscheinung nicht recht deutlich geworden. Das ist jetzt anders, er scheint über die Periode des Suchens hinaus und ist eine eigenständige musikalische Persönlichkeit geworden, die Free-Jazz-Spielmöglichkeiten und vielfältige Einflüsse der Tradition souverän integriert. Einen ähnlichen Eindruck hatte ich von Gorter, der seine technischen und musikalischen Fähigkeiten weiter ausgebaut hat. Besonders erwähnenswert finde ich das hohe Maß der handwerklichen Präzision, die der ganzen Gruppe eigen ist und der Musik so etwas wie Nachprüfbarkeit und Allgemeingültigkeit verleiht, was sich auch darin äußert, daß hier auf alle Mätzchen verzichtet und eine solide und lautere Musik gemacht wird. Den Eindruck der Logik und Folgerichtigkeit vermittelt auch Irene Schweizer. Sie hat eine sehr disziplinierte, exakte Pianospieldweise aus der Tradition Cecil Taylors entwickelt, frühere McCoy Tyner-Anklänge sind zurückgetreten. Erstaunlich ist die rhythmische und klangliche Vielfalt Irene Schweizers und ihr präziser, kräftiger Anschlag. Das Schlagzeugspiel von Hock scheint mir besser für das Quartett integrierbar als das von Ntshoko. Mit der Musik dieser Gruppe endete der sonst von mir als etwas fad empfundene letzte Tag des Festivals mit einem Höhepunkt.

Es sind noch die Solo-Auftritte zu besprechen: Albert Mangelsdorff griff bei seinem Solospiel auch auf ältere Formen seiner reichen Spielerfahrungen zurück, die man von ihm z. B. aus der Zeit des „Es sangen drei Engel“ oder „Varie“, also um 1963, kennt. So seltsam der Vergleich klingen mag: Manchmal erinnerte mich sein Spiel an Soli Giuffres (z. B. in „The Train and the River“), wahrscheinlich weil hier ohne Mitwirkung eines Schlagzeugs ähnliche Dinge benutzt werden, z. B. die rhythmische Wiederholung bestimmter melodischer Phrasen. Wenn sich die Jazzkritik schon bei einem Trio wundert, so ist das folgende bei einem Solo noch

erstaunlicher: Mangelsdorff swingte enorm! Außerdem spielte er während der meisten Zeit zweistimmig, eine immense musikalische und auch körperliche Leistung, die ohne die Revolution des Free-Jazz nicht denkbar wäre. Die Vielfalt der stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten und dieser musikalische Reichtum verhinderte, daß der Soloauftritt an irgendeiner Stelle langweilig wurde. Vergewagt man sich zudem, was die deutschen Jazzmusiker der Generation Mangelsdorff heute oft unfreiwillig unter dem Druck der Verhältnisse so treiben, grenzt das, was hier eine Stunde lang ertönte, fast wie ein Wunder.

Von den übrigen Solo-Auftritten hatte ich keinen derart positiven Eindruck. Steve Lacy kannte ich bislang nur von Platten her, die schon lange Zeit zurückliegen. Im ganzen kam es zu einem Achtungserfolg. Der größte Teil seiner Musik blieb sehr spröde und abweisend, steigerte sich jedoch zum Ende der beiden Auftritte zu einem Höhepunkt, der am ersten Abend sehr befriedigend war. Den stilistischen Merkmalen der Zeit mit Waldron, Neidlinger und Elvin Jones (z. B. die Wiederholung von Tonsprüngen à la Monk) hat er einige Devisen der letzten Zeit hinzugefügt (überblasen, Geräusche). Lacy ist technisch ungeheuer kontrolliert und versiert, eine Eigenschaft, die ihm von jeher zu eigen war, die Musik wirkt aber auch teilweise immer noch kalt, ja etwas leblos. Beim letzten Auftritt übernahm er sich zeitlich, er spielte über eine Stunde Sopran, weniger wäre hier mehr gewesen. Ein Experiment mit einem Synthesizerspieler, Michel Waisvisz und Han Bennink mißlang, da Bennink manisch trommelte und man Lacy und Waisvisz nur wenig hören konnte.

Dollar Brand spielte an drei Abenden Piano und Bambusquerflöte, an zwei Abenden kam (zum ersten Male öffentlich?) das Sopransaxophon hinzu. Bei Brand stellen sich viele Fragen. Ist er wirklich so naiv, wie seine Musik es vorgibt? Ist diese Musik gefällig-kitschig oder volksliedhaft? Welchen Wert hat das kaleidoskopartige eklektische Sammeln verschiedenster musikalischer Traditionen eigentlich? Schließlich nimmt man einen heutigen Ragtime-Pianisten auch nicht ganz so ernst wie z. B. den in diesem Artikel schon zum dritten Male angeführten Cecil Taylor. Oder ist es eben doch die „große Einfachheit“, die hier spricht? Da eine kognitive Bewertung mir hier unmöglich wird, habe ich Brands Spiel als einen freundlichen, entspannten und unterhaltsamen Beitrag zu einem Musikertreffen angesehen, das sich sonst mit ganz anderen Maßstäben und Realitäten auseinandersetzte.

Allgemeine Aussagen über ein personell und stilistisch derart weitgespanntes Unternehmen zu machen, ist sehr schwierig, meist werden solche Bemerkungen falsch. Trotzdem kann man feststellen, was schon des öfteren festgestellt worden ist: Der Free-Jazz hat seine klassische Phase erreicht, der Experimentiercharakter steht nicht mehr im Vordergrund. Auch das Publikum ist zahlreicher und zudem sachverständiger geworden. Neue Möglichkeiten und Experimente deuteten sich bei Wittwer/Reichel und Waisvisz an, hier hatten große Partien noch den Charakter des Ausprobierens und der Analyse der Mittel.

Um hier nicht einen falschen Eindruck entstehen zu lassen, da ja in vielen Punkten Kritik geübt worden ist: Ich halte auch den diesjährigen Workshop für das informativste und gelungenste musikalische Ereignis in Berlin seit dem letzten Osterfest und für eine der ganz wichtigen Veranstaltungen auf dem Gebiete des Jazz in Deutschland. Die von einem amerikanischen Jazzkritiker aufgeworfene und auch zum diesjährigen Workshop wieder gestellte Frage, ob der Jazz, so wie wir ihn kannten, tot sei, sollte man nach genauem Hinhören ähnlich wie Lester Bowie beantworten: Es kommt ganz darauf an, welchen Jazz der Fragesteller sich eigentlich anhört und angehört hat!

Hans-Dieter Plumper

Zurück zum Jazz: PASSPORT

„Passport III“ ist für den Saxophonisten Klaus Doldinger der Reisepaß auf dem Weg zurück ins Land des Jazz. Ein Alt-Jazzler hat seine musikalische Heimat wiedergefunden. In der Besetzung seiner neuen Formation könne er endlich seine langgehegten Vorstellungen optimal verwirklichen, gestand Klaus Doldinger nach einem Konzert im Mainzer Elzer Hof.

In der Tat unterscheidet sich die neue Passport-Gruppe von ihren Vorgängern. Der Bandleader drängt sich nicht mehr in den Vordergrund. Die Gruppe improvisiert kollektiv. Wo früher das Saxophon vornweg blies, kommt es heute zu Zwiegesprächen. Eine Ballade von Klaus Doldinger und dem Organisten Kristian Schultze war der beste



KLAUS DOLDINGERS PASSPORT

Beweis für die neue Konzeption. Die Musiker sind gleichberechtigt. Sie besitzen den gleichen Informationsstand soweit es ihre musikalischen Intentionen und ihr technisches Vermögen betrifft.

Der kollektive Sound von Passport ist kaum kompakter zu gestalten. Das birgt in sich jedoch die Gefahr der Hektik, die ungewollt ins Chaos mündet. Auch Doldinger und seine Musiker können ihr nicht immer entgehen. Dann werden die Tempi zu schnell, die Improvisation gerät aus den Fugen.

Klaus Doldinger bläst mit seinen 37 Jahren vital und mitreißend wie eh und je. Doch der gefällig glatte, ohrwurmartige Klang ist der aufregenden Jazzphrasierung und *dfym* freien Spiel gewichen.

Organist und E-Piano-Spieler Kristian Schultze, der erst seit August 1973 bei Doldinger improvisiert, fügt sich besser als sein Vorgänger in die Gruppe ein. Faszinierend ist das packende Zusammenspiel mit dem Schlagzeuger Curt Cress, der treibend aber auch differenziert zu schlagen versteht. Schultze hat offensichtlich Jazzerfahrung, die über Chick Corea zu Bill Evans reicht. Für die solide rhythmische Basis im Gruppenspiel sorgt Wolfgang Schmidt mit dem E-Baß. Sein handwerkliches Können und seinen Phantasie Reichtum bewies er indes mit einem blues- und folkgeschwängerten Solo auf der akustischen Gitarre. Doldinger bietet eben jedem das Gewünschte. Dennoch ist zuzugeben, daß Passport belegt, wie ein Jazzler seine ureigenste Musik spielen kann, ohne auf die Kommunikation mit dem Konsumenten zu verzichten.

Gegenwärtig neigt sich eine Tournee ihrem Ende zu, während der Klaus Dol-

ding, Kristian Schultze, Curt Cress und Wolfgang Schmidt die Verständigung mit dem Publikum in Australien, Singapur, Hongkong, Bangkok und Japan suchten.

Klaus Mümpfer

Qualität bewahrt: LIONEL HAMPTON

Es gibt Jazzmusiker, die trotz der steigenden Zahl ihrer Lebensjahre kaum älter zu werden scheinen, wenn sie den wahren Kern ihrer Musik über die Zeit bewahren. Jazz-Veteran, Vibraphonist, Schlagzeuger, Komponist und Bandleader Lionel Hampton zählt gewiß zu ihnen.

Am 12. April ist der unermüdliche Showman 61 Jahre alt geworden. Doch noch immer ist er vital und virtuos wie zu jenen Zeiten, in denen er mit Benny Goodman und Gene Krupa den Swing entscheidend prägte. Sein Spiel ist nach wie vor schwungvoll und energiegeladen, manchmal scheint er vor Temperament überzuschäumen. Zwar springt Lionel nicht mehr wie vor Jahren auf die Trommel, doch seine Sprünge auf der Bühne der Höchster Jahrhunderthalle stehen der Luftakrobatik

GLÜCK DES AUGENBLICKS -FOREVER

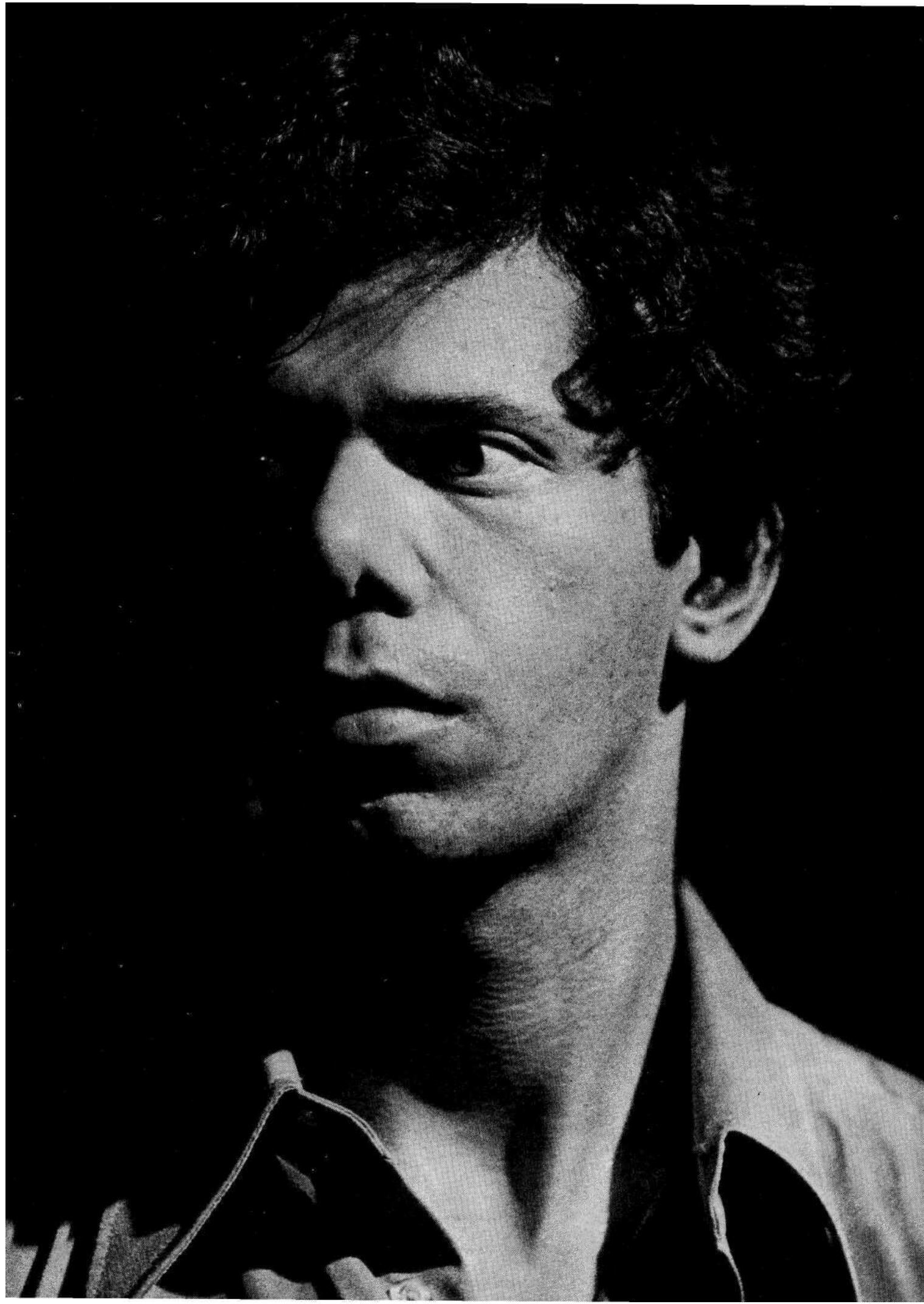
Gespräch mit Chick Corea

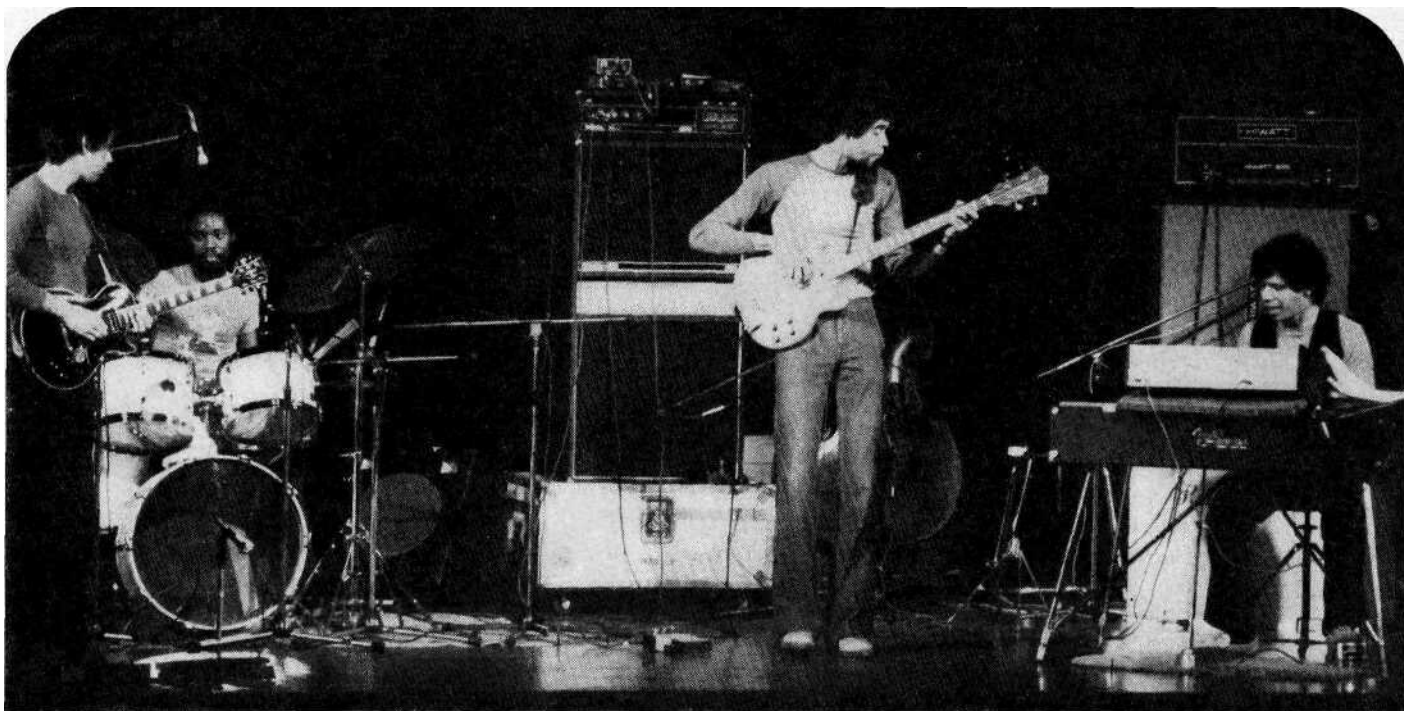
Im Jazz der 70er Jahre wurde nach John McLaughlins Mahavishnu Orchestra Chick Coreas Return To Forever zur populärsten Gruppe. Wie immer war der Vorstoß in musikalisches Neuland durch schwarze Musiker erfolgt und hatte all denen die Wege geebnet, die neues Material begierig aufgreifen, um damit die Möglichkeit zu haben, ihrer Freude am musikalischen Formenspiel weiteren Auftrieb zu geben. Chick Corea, 33, Zwillingengeborener, Pianist mit hohen künstlerischen Ambitionen, gehört zu jenen Musikern, deren Profil sich auf der Grundlage des Koimbiniens der sich anbietenden musikalischen Mittel abhebt. Er verfügt dabei sowohl über die technischen Voraussetzungen dazu als auch über den sicheren musikalischen Instinkt, der interessante, anregende Resultate gewährleistet. Corea konnte im modernen Jazz reiche Erfahrungen sammeln, profitierte aus der Zusammenarbeit mit Stan Getz und Miles Davis, probte den Aufstand mit der Free Jazz Gruppe Circle, zu der Anthony Braxton gehörte, und lebte sich auch im Solo-Pianospiel aus, in dem seine momentane isolierte Stellung im Jazzgeschehen ihren Niederschlag fand. Seine früheren Exkursionen in das vor allem rhythmisch reizvolle Gebiet lateinamerikanischer Musik mit Mongo Santamaria, Willie Bobo oder Herbie Mann, sollten ihm besonders zugute kommen, als er bei

Return To Forever mit der brasilianischen Sängerin Flora Purim und deren Landsmann, dem Perkussionisten Airto Moreira zusammenarbeitete. Die Impulse von dieser Seite waren sogar so stark, daß man von einem Comeback des Bossa Nova sprach. Bei Coreas Ehrgeiz, seine Musik durch die Einbeziehung aller nur möglichen Strömungen ständig zu erweitern, war die Integration des Rock nur eine logische Folge. So ist Corea nicht der Typ des kreativen Neuschöpfers, sondern präsentiert sich vielmehr als ein Vollender, der es versteht, noch Unfertiges zu kunstvollen Gestaltungen zu verarbeiten. Bei ihm glätten sich die Wogen des Sturm und Drang, die Evolution in der Jazzentwicklung wird durch Musiker wie Corea nicht ausgelöst, sondern nur in Bewegung gehalten. Dabei ist er in der Ausnutzung musikalischer Bausteine vielfältiger als es etwa McLaughlin mit dem Mahavishnu Orchestra war. Die neue Return To Forever Platte allerdings ist dafür — und darauf muß besonders hingewiesen werden — nicht repräsentativ, da sich Corea hier bewußt auf eine bestimmte Spielpraxis festlegte. Diese Einengung soll nun durch die nächste Platte von Return To Forever wieder ausgeglichen werden. Der Rahmen der Musik Coreas soll dabei wieder in seiner ganzen Breite widerspiegelt werden. Es ist typisch, daß es eine kleine, un-

abhängige, deutsche Plattenfirma war, die sich des bescheidenen, äußerst sensiblen Pianisten schon vor Jahren annahm und sich bemühte, ihm die Anerkennung unter wahren Musikfreunden zu verschaffen, die er seinem musikalischen Rang nach verdient. Daß jetzt, da er sich durchgesetzt hat, vom großen Musikgeschäft versucht wird, ihn in den breiten Strom des Pop und Rock zu integrieren und ihn gleichzeitig als Exklusiv-Star abzukapseln, kennzeichnet die Situation des Kommerzialisismus. Man hat den Eindruck, daß es nicht mehr um ihn als Subjekt in seiner künstlerischen Potenz geht, sondern daß er als Objekt dem Verkauf — sprich Gewinn — dient. An ihm selbst ist diese Manipulation allerdings spurlos vorübergegangen. Er hat seine jugendliche Unbeschwertheit behalten und strahlt jenen heiteren Charme aus, der auch von seinen Stücken wie etwa „What game shall we play today“ oder „Children's song“ ausgeht. Sie sind für ihn weit charakteristischer als aller aufgestockter Rock.

Es waren die freundschaftlichen Kontakte, die sich mit Chick Corea bei früheren Deutschlandtoesuchen ergeben hatten, die die strenge Bewachung des Stars durchbrachen und zu einem zwanglosen Gespräch mit Chick — wenn auch nur während einer Autofahrt vom Konzertsaal zum Hotel — führten, das wir unseren Lesern — und





BILL CONNORS, LENNY WHITE, STANLEY CLARKE und CHICK COREA

Rüdiger Vogt

das war der Zweck — nun weitergeben.

„Was mir an Ihrer neuen ‚Return To Forever‘-Platte aufgefallen ist, betrifft die sonst in ihrer Musik spürbare innere Ruhe und Ausgewogenheit. Diese ‚inner silence‘, die Sie am Flügel mit akustischem Baß so überzeugend eingefangen haben, vermisse ich hier.“

„Wenn Sie unter innerer Ruhe die Stimmung der Musik, die Gelassenheit, die Fassung verstehen, möchte ich doch meinen, daß ich ein gewisses Quantum davon in all meiner Musik spüren lasse. Nur äußert sie sich in verschiedener Form.“

„Soll das heißen, daß Sie innere Ruhe auch bei lauter elektronischer Musik mit Rock-Rhythmen empfinden und verbreiten?“

„Für mich bedeutet ‚inner silence‘ das Gewährwerden des eigenen Seins, sie bedeutet Friede und Harmonie mit dem Ich. Dieses Bewußtwerden des eigenen Lebens hat nichts mit laut oder leise zu tun, sondern mit dem Sich-wohlfühlen-in-seiner-Haut, dem Sich-selbst-bejahen-Können. Die Auswirkung ‚meiner Musik kann alles sein-, sie reicht von ganz Zartem und Romantischem bis hin zum Extrem lauten, Erregenden. Bei der ‚Hymn of the seventh galaxy‘-Platte habe ich mich eben mal auf eine Seite dieser Ausdrucksskala beschränkt.“

„Welche Absicht haben Sie mit dieser Platte verfolgt?“

„Es ging darum, eine vertraute Sprache zu finden, durch die es mit den technischen Möglichkeiten der Musik zu einer Kommunikation zwischen uns Musikern und dem Publikum auf breiter Ebene kommen konnte. Ich fand heraus, daß ich mich mit meiner teilweise experimentellen Musik und auch mit meinem Solo-Pianospiel einer Sprache bediene, die dem Publikum zu fremd ist, um Kontakt mit mir finden zu können. Ich erreichte damit tatsächlich nur eine beschränkte Anzahl von Leuten.“

„Sie haben also praktisch unter Zurückstellung Ihres früheren Musizierideals Konzessionen gemacht, um damit ein größeres Publikum ansprechen zu können?“

„Na hören Sie mal, das sind doch keine Konzessionen, wenn ich mich einer anderen musikalischen Form bediene. Ich bilde mir sogar etwas darauf ein, keine Zugeständnisse zu machen. Wir machen unsere Musik alle mit größter Freude.“

„Zugegeben, das bestätigen ja Ihre Live-Auftritte. Vor allem scheint mir die Kommunikation zwischen Ihnen und Stanley Clarke sehr intensiv und fruchtbar zu sein. Doch interessiert mich in diesem Zusammenhang noch eine andere Frage: Was halten Sie vom finanziellen Erfolg? Was bedeutet Ihnen überhaupt das Geld?“

„Für mich ist Geld ein Mittel zur Sicherung der Existenz. Darüber hinaus schafft es die Möglichkeit, seine Ziele weiterzuverfolgen. Ohne Geld kann man in einer Gesellschaftsordnung nun einmal nicht leben. Es ist Symbol des Austausches. Ich tausche mir damit die richtigen Instrumente, unsere ganze technische Anlage, Reisen um die Welt, Hotelzimmer und ein Heim ein, in dem ich mit meiner Familie leben kann!“

„Macht Ihrer Ansicht nach Geld frei?“

„Nein, natürlich nicht. Geld nutzt als Objekt nur in einem bestimmten Bereich. Aber niemals wird jemand ‚innerlich damit wirklich frei. Geld ist etwas, das nur benutzt werden kann, um einem bestimmten Zweck zu dienen.“

„Wo erkennen Sie die echten Lebenswerte? Gerade heute gibt es doch überall ein Suchen danach. Denken Sie an John McLaoghlin, Sun Ra oder Alice Coltrane. Man weiß, daß Sie selbst viel von der Scientology halten, deren ‚Gott‘ Ron‘Hu‘bbard Sie ihr neues Album gewidmet haben. Was bedeutet diese philosophisch verbrämte Ideologie für Ihre Entwicklung, für Ihr Leben?“

„Nun, mit der Scientology ist das so eine heikle Sache. Wenn sie nicht richtig und in ihrem ganzen Ausmaß verstanden wird, kann sie zu enormen Mißverständnissen führen. Sie wird als Objekt des Hasses angeprangert oder als ein Nichts abgetan. Eine derart falsche Auslegung dessen, was Ron Hub-

Return To Forever

bard geschrieben hat, findet sich [eider immer wieder und überall. Ich habe durch die praktische Anwendung der Scientology in bezug auf meine persönliche Freiheit, meine Fähigkeit zu wachsen, als Individuum zu überleben, enorm viel profitiert. Seit ich mich mit der Scientology auseinandersetze, habe ich entwicklungsmäßige Fortschritte gemacht wie nie zuvor. Auch als Gruppenmitglied und Teil der Gesellschaft. Wenn man aber Rezepte falsch anwendet, kann natürlich viel Schaden entstehen. Wenn also schon die Anfangskurse der Scientology, die der besseren Kommunikation dienen sollen, nicht richtig durchgeführt oder verstanden werden, dann fehlt selbstverständlich auch die Basis, überhaupt weiter zu machen."

„Ist die Scientology in den Vereinigten Staaten immer noch so aktuell?“

„Und ob, sie wächst sogar unheimlich schnell bei uns und eigentlich überall auf der Welt. Besonders die Künstler scheinen sich in letzter Zeit immer mehr dafür zu interessieren. Sie trägt ja auch in erheblichem Maß dazu bei, die kreativen Fähigkeiten des Menschsein frei werden zu lassen und zu erweitern. Sie hilft ihm, sich selbst zu sein, zu erkennen, wie groß seine schöpferische Kraft reicht, wie er sie ausnutzen, vervollständigen und weiterführen kann."

„Ist die Scientology sowohl eine Anleitung für den Geist als auch für den Körper?“

„Sie beschäftigt sich mit dem Geist, den es zu verstehen gilt, um zu verhindern, daß die Menschen zum Opfer ihrer Vergangenheit werden. Wir alle, die wir leben und vielleicht schon viele Leben hinter uns haben, mußten durch Mißverständnisse leiden, haben sehr viel Schmerz erduldet, viele Verluste beklagt, Liebe vermißt. Dies alles kann unerkannt und unverarbeitet den Menschen sehr negativ beeinflussen. Ein Aspekt der Scientology richtet sich auf den menschlichen Verstand, den es zu erkennen gilt, um zu erfahren, wie er arbeitet, wie Vergangenes auf ihm lasten kann. Wenn man hier einmal klar sieht, dann weiß man auch, wie man all das überwindet, um befreiter weiter zu wachsen. Natürlich wirkt sich das auch auf den Körper aus. Wer z. B. große körperliche Schmerzen hat, der

ist zwangsläufig in seinem Denkvermögen behindert. Ron Hubbard hat erst kürzlich Vorsorgemaßregeln gegen Unfälle, Verletzungen und dergleichen bekanntgegeben. Es gibt jetzt also Rezepte, die der Gesundheit des Körpers dienen, um damit die Voraussetzungen zu schaffen, den Intellekt zu studieren, zu verstehen und zu kontrollieren."

„Die Musik, die Sie heute machen — wäre sie auch ohne Scientology möglich?“

„Das kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen. Ich weiß nur, daß ich in meinem ganzen Leben immer auf Lehren gestoßen bin, in denen ich Wahrheiten, Weisheiten und Anleitungen für mein Dasein gefunden habe. So habe ich mich z. B. nachhaltig mit dem Makrobiotismus befaßt, habe streng nach Diätvorschriften gelebt, habe einiges daraus gelernt."

„Leben Sie noch immer Diät?“

„Nein, heute esse ich alles. Grob verallgemeinert kann man sagen: ich esse sehr viel eiweißreiche Kost. Wenn man meist auf Reisen ist, kann man einfach keine schwierige Diät einhalten."

„Leben Sie auf dem Land oder in der Stadt?“

„In Hotels! Wenigstens war das im vergangenen Jahr zu 80% der Fall, weil ich fast immer mit Return To Forever auf Tournee war. Sonst lebe ich in einem Apartment in New York. Zusammen mit meinem Manager Leslie Wynn, mit Alan Cousins der Forever Unlimited Productions Inc. und mit dem Lyriker Neville Potter . . ."

. . . . der ja wirklich wunderschöne Texte zu Ihrer Musik schrieb! Schade, daß die neue Return To Forever auf Gesang verzichtet."

„Ich weiß, es ist ein Verlust für uns, aber ich glaube, daß wir in naher Zukunft wieder mit Vokalisten arbeiten. Ich liebe nämlich Gesang sehr."

„Haben Sie schon jemanden im Auge?“

„Ich habe bereits mehrere Vokalisten in Betracht gezogen, möchte aber noch keine Namen nennen. Aber lassen Sie mich noch einmal auf mein Apartment zurückkommen. Es liegt auf der 90. Straße West in Manhattan und ist für 4 Leute eigentlich zu klein. Aber wir wollen möglichst wenig Geld für solche Dinge ausgeben, bevor wir nicht ganz sicher sind, daß sich die Gruppe finanziell trägt. Bisher hat die Bilanz, die wir nach unseren Tourneen zogen, für uns stets ein Defizit ergeben."

„Bei den Erfolgen? Wie kam denn das?“

„Alles ist so unglaublich teuer: die Reisen, die Transportkosten für unsere technische Anlage, die Ausstattung, die Instrumente, die Hotelkosten. Außerdem muß man ja das Equipment immer auf dem neuesten Stand halten. Bisher habe ich das Return To Forever-Unter-

nehmen mit den Geldern unterstützt, die ich durch die Tantiemen meiner Stücke erhalte. Ich möchte die Gruppe keinesfalls aufgeben. Und nun, nach zwei Jahren harter Arbeit zeigt es sich erstmals, daß sich Einnahmen und Ausgaben decken. Nach Beendigung dieser Europatournee können wir vielleicht sogar das bisherige Defizit ausgleichen."

„Wie verkaufen sich eigentlich Ihre Platten? Haben Sie genaue Zahlen?“

„Nein, ich weiß nur, daß sich die ‚Hymn of the seventh galaxy‘ von Anfang an wesentlich besser verkaufte als die ‚Light as a feather‘, andere frühere Return Forever- oder auch meine Solo-Platten."

„Was bedeutet der Name Return To Forever?“

„Das ist ein poetischer Begriff. Forever bezieht sich auf das Gefühl eines Menschen, der dem Leben gegenüber eine sehr extrovertierte Haltung einnimmt. Wenn dir das Musikhören ein echtes Erlebnis vermittelt, wenn du irgend-etwas Schönes geschaffen hast und Zeit Raum, Probleme, Konflikte und überhaupt alles um dich herum vergißt, und auf einmal spürst du, daß du ganz du selbst bist, ganz intensiv lebst, dich glücklich fühlst, dann ist das ein Zustand, den man mit ‚Forever‘ bezeichnet. Es bedeutet Zeit ohne Ende. Nur der Moment, die Gegenwart zählt. Return To Forever heißt: Laßt uns zu diesem Glücksgefühl, zu diesem paradiesischen Zustand zurückkehren, laßt uns immer so sein."

Gudrun Endress

Plattenhinweise

Chick Corea:

Piano Improvisations Vol. 1
ECM 1014 ST

Chick Corea:

Piano Improvisations Vol. 2
ECM 1020 ST

Chick Corea:

Return To Forever
ECM 1022 ST

Chick Corea-Gary Burton:

Crystal Silence
ECM 1024 ST

Chick Corea Return To Forever:

Light As A Feather
Polydor 2310247

Stan Clarke feat. Chick Corea:

Children Of Forever
Polydor 2310267

Return To Forever feat. Chick Corea:

Hymn Of The Seventh Galaxy
Polydor 2310283

Circle mit Chick Corea:

Paris-Concert
ECM 1018/19 ST

Chick Corea:

A. R. C.
ECM 1015 ST

Ronnie Scott's

oder der paradoxe Feudalismus im Jazz

London, Ende März. Pfundschwere Klarheit herrscht überall. Im rötlichen Dämmerlicht ist alles zu erkennen, was den Jazz als etablierte Verkommenheit kennzeichnet. Ein Dicker kassiert den Eintritt bei umgerechnet ungefähr zwanzig Mark. Sagt man, man sei ein Fan oder Kritiker oder jedenfalls einer, der mit Jazz etwas zu tun hat, wird einem das nicht als privilegiert angerechnet.

Man macht eine Runde um den Piccadilly Circus, um sich die Sache zu überlegen. Man geht zurück und zahlt.

Pianist Junior Mance ist angekündigt. Auch Ella kommt mal her. Der weiträumige Club ist in schwüles Rot getaucht. Es ist nicht das Rot des Sozialismus. Es ist eher das Redlight geschmacklicher Dekadenz. Das Rot der sublimierten Sinnlichkeit. Eine Farbe, eine Aura, mit der Proust seine Erinnerung angestrichen haben könnte; Poes Blut voller Kalküle fließt durch die Luft. Links eine Bar, an der man sitzen oder stehen kann. Rechts Club-Tische und Club-Sessel, in denen sich die versinnlichte Vitalität einer gewissen Bourgeoisie räkelte. Eine königstreue Konsumentenmentalität ist dem Verhalten abzulesen. Die Bühne ist leer. Platten oder Tonband liefern, was im Jazz war, ist. Kaum das, was sein wird. Ein schwarzer Flügel wirkt maniert im demokratischen, fast schon sozialistischen Jahrhundert. (Im Frankfurter Jazz-Keller kuschelt sich ein vergleichsweise „proletarisches“ Klavier in die Felsenecke des Gewölbes.) Im Schlagschatten hinter der Theke stehen die harten und weichen Sachen: die harten: Whisky, Gin usw. Die weichen: zwei Ladies, Evelyn und Margaret; sie filtern den Gast durch das verwirrte Bewußtsein.

Als sicher gilt: Die hungerleidenden Könner und Artisten, denen Mister Scott zugetan ist, spielen hier für eine Riesengage. Das ist gewiß eine Möglichkeit, sich von den Anstrengungen eines intensiven musikalischen Trainings zu erholen. Doch spiegelt das nur jene Zirkulation des Kapitals, die in Profit und Mehrwert ihre Sanktion hat. Denn der Club ist ein Erwerbsbe-

trieb mit allen Charakteristiken eines selbständigen Unternehmens. Und Mister Scott ist der Boß des „Betriebs“. (Der Frankfurter Jazz-Keller ist dagegen ein Arme-Leute-Laden. Obwohl sich das Publikum daran macht, den Typ des englischen Jazz-Snobs fleißig zu imitieren, wenn es nicht junge Leute sind, die bei einer Cola sich vier Stunden lang ernsthaft mit der Musik auseinandersetzen — und die Chefs finanziell frustrieren.)

Daß die Ladies und Gentlemen in Ronnie Scott's etwas von Jazz verstehen, kann man ruhig unterstellen. Sie können das vereinigen in fast schizophrener Manier mit ihrem überwiegend bürgerlichen Status in der englischen Gesellschaft, in der Kumpels und Queen in einer

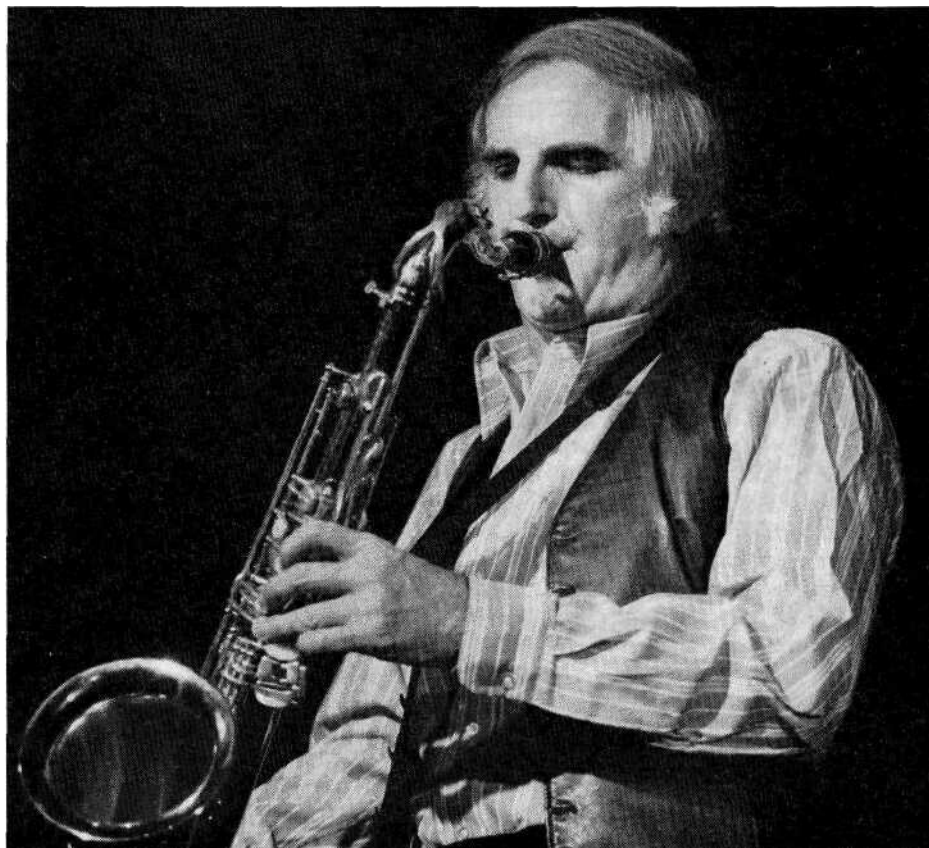
Art coincidentia oppositorum zusammenleben. Die einen kämpfend, die andere ihre feudalen Privilegien emsig und wie selbstverständlich verteidigend. Im Club ist von dieser Spannung nichts zu spüren. Man muß da schon in die Rock- oder Pop-Zentren ausweichen, um davon etwas zu registrieren.

Feudalistisches Herrschaftsgedebaren verlagert sich in einem solchen Club, der immerhin die ehemals schwarz-weißen Befreiungsversuche (mittels Jazz) in die Elite der Fachidioten und ehrlichen, aber schon korruptierten Fans integriert, vom Bewußtsein auf den Besitz von Pfund Sterling.

Ohne diesen Besitz ist es kaum möglich, in die schummrige verklausulierte Mysterien von Jazz eingeweiht zu werden. Ist diese Gruppenstruktur noch mythologisch, so ist das Gruppenverhalten in einem solchen Club offen feudalistisch, obwohl auch paradox, denn die Verkehrsformen gehören einer kapitalistisch orientierten Bourgeoisie an. Folgerichtig ist der Jazz eine Ware, die gekauft wird. Aber das ist ja nichts Neues. Haug hat dazu das Nötige gesagt.

Daß Gebrauchswerte (Oscar Peterson wird gespielt) nicht erst von Marx in einer Londoner Bibliothek entdeckt wurden, kann man an der Geschichte der philosophischen Ökonomie ablesen. Smith und Ricardo waren diesem Phänomen auf der Spur. Aber weder

RONNIE SCOTT



das ist etwas Neues, auch Peterson ist nichts Neues, noch ist es neu, Jazz als ästhetisches Phänomen der „Kunst“ zu subsumieren; neu ist dagegen diese Paradoxie, also etwa Jazz als Kommunikationszwitter, die in Ronnie Scott's bestens verifiziert wird.

Man denkt sich mal in das Bewußtsein der etwa 30 im Augenblick anwesenden Gäste oder Konsumenten oder Fetischisten hinein. Dem einen swingt die Seele, was immer das ist; dem anderen fällt immerhin diese oder jene Phrase eines Pianisten, eines Tenoristen, eines Flötisten auf; dem dritten gerät ein schiefer Gedanke unter der Einwirkung eines bestimmten Rhythmuswechsels zur subjektiven Wahrheit (Jazz ist dann in jeder Hinsicht „nur“ Stimulans); dem vierten rutscht sein Körper in wiegende Trance. Dem dreißigsten gelingt vielleicht ein analytisches Hörverhalten, das beim dritten Scotch seine ästhetische Apperzeption, also etwa seine Verbegrifflichung oder Rationalisierung von Sinnlichkeit, derart steigert, daß er auf den vierten Scotch verzichtet. Und nur noch zuhört, seinen gesellschaftlichen Kontext vergißt. Dieser Dreißigste, hat dann eigentlich in Ronnie Scott's anachronistischer Süffisanz nichts mehr zu suchen. Trotzdem ist er da. Aber die Widersprüche sind ja immer noch nicht aus der Welt

geschafft. Das kann nur geschehen in utopischer Vorwegnahme von Glück und Freiheit und Fortfall kapitalistischer Verkehrsformen und Auflösung von Verhaltenszwängen und Fetischisierung von etwas und politischer und ästhetischer Verwirklichung des nur Gedachten.

(Warum noch Philosophie? Fragt Adorno. Weil es versäumt wurde, sie zu verwirklichen. Aber das ist ja auch nichts Neues, sondern Gemeinplatz der kritischen Theorie von der Gesellschaft sowohl als auch von der Banalität für die, die wissen, daß Marx seine Kritik der politischen Ökonomie, also „Das Kapital“ nur deshalb weiterschreiben mußte, weil die Revolution, die sozialistische, zu seiner Zeit sich noch nicht realisierte.)

Kann nur geschehen in Vorausnahme dessen, was man üblicherweise den Zusammenfall von Schein und Wesen nennt. Kann nur geschehen im widersprüchlichen Schmerz der Dave Holland, Keith Jarrett, der Mangelsdorff und Brötzmann, der Bloch und Anthony Braxton, der Dylan Thomas und Coltrane, der Luigi Nono und auch Ella Fitzgerald, der Ho Chi Minh und Jazz Composer's Orchestra, der Castro und Free Music Production. Kontaminationen dieser Art sind -willkürlich, aber auch die Logik der Welt hat nicht die Stringenz

des kalkulierten Syllogismus.

Die zwei Miezen hinter der Theke sind sichtlich frustriert. Sie nippen an einem Martini. Sie sind ästhetisches, erotisches, sexuelles Objekt des Thekenstehers. Sie verhindern die Geradlinigkeit eines Gedankens. Ihr aristokratisches Verhalten korrespondiert mit königlicher Unnahbarkeit. Sie sind Reizfaktoren in dieser „feudalen“ Kaschemme. Thron, Salon französischen Zuschnitts, großbourgeoise Bar, Underground „vornehmer“ Riten, Jazz-Bazar, Sublimationsfabrik: Ronnie Scott's ist ein paradoxes Mischprodukt der augenblicklichen gesellschaftlichen Struktur.

Junior Mance wird auftreten. Ella wird auftreten. X wird auftreten. Y wird auch wieder abtreten. Sie tun das Ihrige. Vielleicht identifizieren sie sich mit dem Kapitalbetrieb im Magen der Manager. Vielleicht widerlegen sie mit ihrer Musik Mister Scott und den Dicken mit ihren Pfund-Sterling-Schranken am Eingang. Vielleicht ist Ronnie Scott's die schreckliche Wiege, in der die Jazz-Bewegung sanft einschläft.

Vielleicht kommt hier und da auf der Bühne oder im Lautsprecher etwas zum Vorschein, was Hans Klaus Jüngheinrich so nannte: „Außerhalb denkbarer, zu entwerfender Gesellschaft ist keine Wahrheit, auch keine Kunst.“

Wilhelm E. Liefland

DIE BESONDERE PLATTE

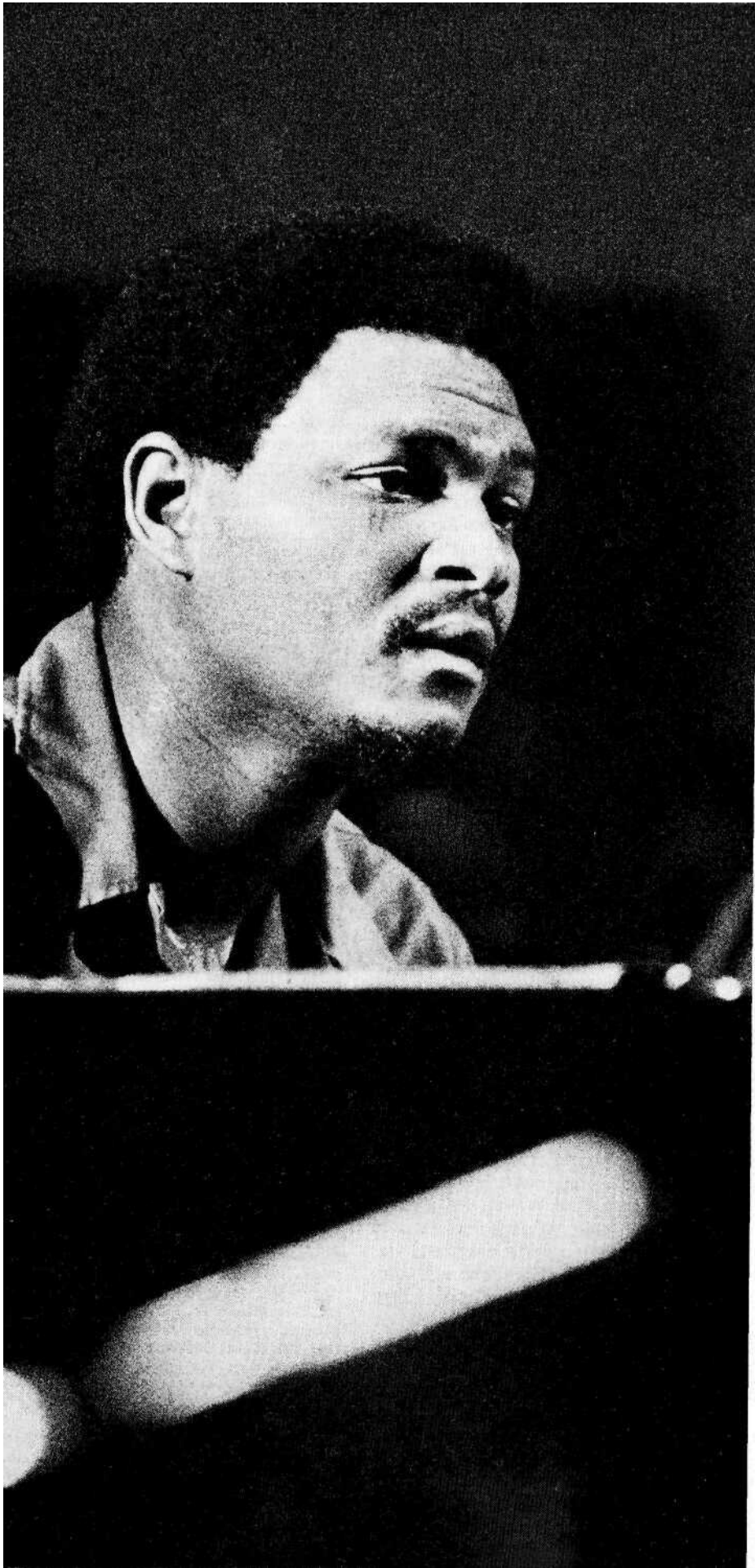
McCoy Tyner: Enlightenment

Milestone/Bellaphon BDA 7504
Enlightment Suite, Part 1: Genesis,
Part 2: The Offering, Part 3: Inner
Glimpse — Presence — Nebula —
Walk Spirit, Talk Spirit

McCoy Tyner p, perc, Azar Lawrence
ss, ts, Joony Booth b, Alphonze Mou-
zon dm, aufgenommen 7. Juli 1973,
Montreux Jazz Festival

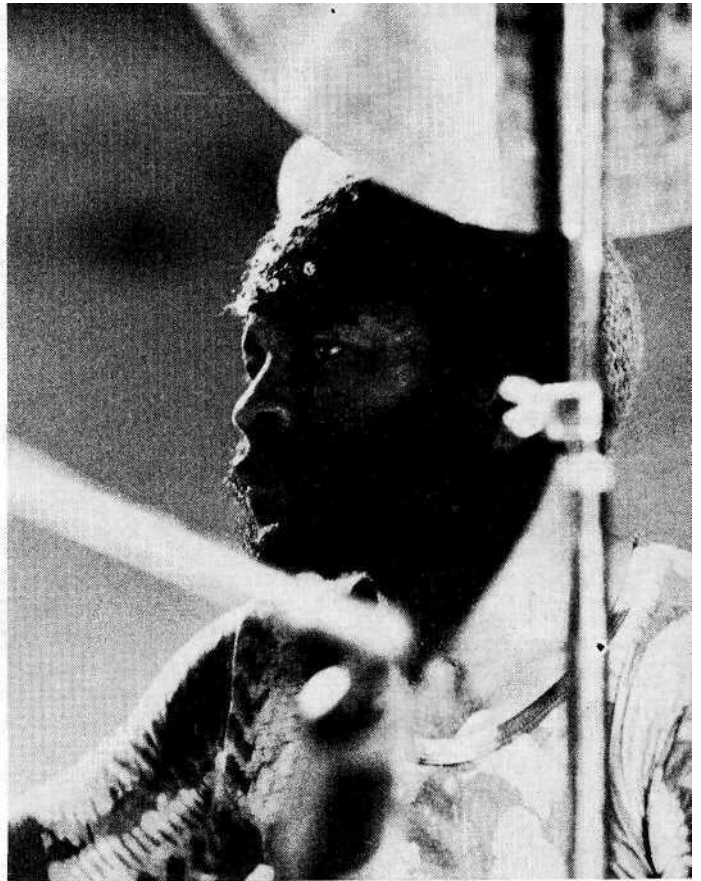
Einer der Höhepunkte, für viele das Ereignis des letztjährigen Jazzfestivals von Montreux, war der Auftritt des McCoy Tyner Quartetts. Das Konzert wurde mitgeschnitten und erschien nun auf einer Doppel-LP. Bemerkenswert ist hierbei, daß nicht nur Konzertausschnitte veröffentlicht wurden, sondern der gesamte Auftritt des Quartetts auf Platte festrißhalten ist. Da die Gruppe zwei längere Stücke spielte, die in ihrer Gesamtheit nicht auf einer einzigen Plattenseite Platz fanden, ließ man zum Zwecke der Kontinuität des Höreindrucks teilweise die Musik zum Ende und Beginn verschiedener Plattenseiten überlappen. Dem Plattenkäufer entgeht also wirklich keine Sekunde jenes Konzerts.

Die Performance beginnt mit der dreiteiligen „Enlightment Suite“, wovon der mittlere Abschnitt, „The Offering“ betitelt, ein unbegleitetes Solo McCoy Tyners ist. Irgendjemand hat einmal den Ausdruck „Free-Bop“ gebraucht. Auf diese Musik trifft er haargenau zu. Tyner hat den Swing des Bebop und die Inspirationen und Vielseitigkeit des Free-Jazz. Auch wenn seine Soli teilweise rhythmisch und harmonisch frei gehalten sind, fehlt bei ihnen nie der Swing. Jenes unbegleitete Solo ist eines der Glanzlichter des Albums. Tyners Fähigkeiten kommen darin besonders gut zur Geltung. So die einzigartigen Blockakkorde der linken Hand, zu denen sich rasende Läufe der rechten gesellen, seine Ruf-Antwort-Melodiken, seine sauberen und brillanten Repetitionen, seine Ausflüge in die Atonalität, über denen jedoch niemals der rote Faden vergessen wird. „The Offering“ ist eingebettet in zwei Quartett-Parts, in beiden kommen Tyner und der Saxophonist Azar Lawrence



je einmal zu Wort. Lawrences Einflüsse liegen eher bei Wayne Shorter als bei Coltrane, ich könnte mir jedoch bessere Reedmen für diese Gruppe vorstellen. An Lawrence ist alles guter Durchschnitt, seine Technik, seine Phrasierungen, sein Ton, sein Feeling, nichts Außergewöhnliches ist an ihm zu entdecken, aber auch nichts, was im negativen Sinne ins Feld zu führen wäre. Wenn die „Enlightment Suite“ relativ einfache und eingängige Themen enthält, so ist das folgende Stück „Presence“ in seiner Thematik nicht ganz so simpel gehalten, ist schneller, aber formal — Tyner und Lawrence kommen wieder jeweils einmal ausführlich solistisch zum Zuge — dem ersten und dem dritten Teil der Suite ähnlich. Die Plattenseiten drei und vier enthalten das Stück „Nebula“, das nahtlos in „Walk Spirit, Talk Spirit“ übergeht. „Nebula“ wird enorm kraftvoll von präzisen Sechzehntel-Schlägen Mouzons eingeleitet, zu denen sich dann Booths Baß gesellt. Mouzon ist der stärkste mir bekannte Trommler. In seinem Spiel steckt ein unglaublicher Drive, er ist geradezu der ideale Gegenpol zu Tyners Akkorden und Läufen. Das Duo Tyner-Mouzon ist eines der am besten eingespielten und kooperierenden Rhythmus-Melodie-Gespanne. Nirgendwo auf dem Doppel-Album kommt dies so gut zur Geltung wie eben auf „Nebula“. Dieser Titel klingt aus mit einem polyrhythmischen Mouzon-Solo, aus dem sich dann „Walk Spirit, Talk Spirit“ entwickelt. Nach einem einleitenden Baß-Solo übernimmt das Sopran-saxophon das Thema, welches wieder bewußt einfach gehalten und von allen Stücken des Albums das angenehmste ist. Es erinnert stark an den Coltrane der mittleren 60er Jahre, ein bißchen hört es sich sogar wie „A Love Supreme“ an. Speziell hier klingt das Quartett sehr homogen, so daß Vergleiche mit dem Coltrane Quartett auch in dieser Beziehung nicht fern liegen. Alles in allem ist „Enlightment“ eine hervorragende Platte, bei der lediglich in der Aufnahme- und Preßqualität einige Abstriche gemacht werden müssen. Besonders störend wirkt sich aus, daß die Musik der gesamten Aufnahme von einem Rauschen begleitet wird, das sich vor allem an leisen Stellen negativ bemerkbar macht. Im übrigen sollte man heutzutage den Bassisten eines Quartetts so aufnehmen können, daß man ihn ständig, nicht nur bei wenigen Soli hört; das ist hier leider nicht der Fall. Trotzdem: Neben „Sahara“ ist „Enlightment“ ein Muß in jeder Plattensammlung. Ralf Quinke

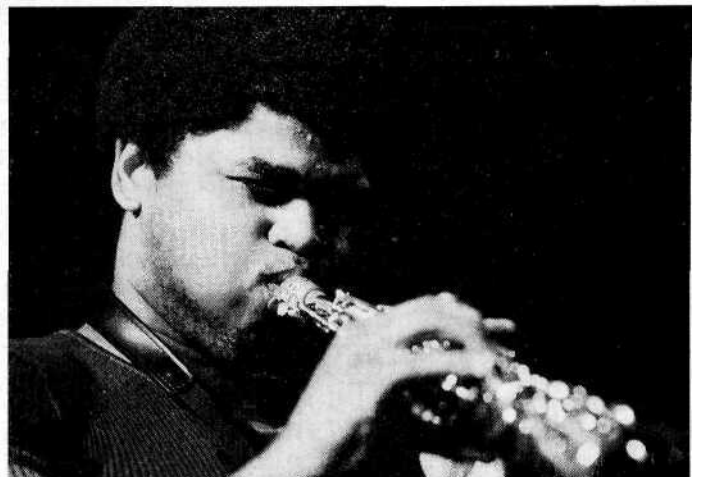
Fotos: P. G. Deker



ALPHONZE MOUZON



JOONY BOOTH



AZAR LAWRENCE

JAZZ PODIUM

Nr. 7/XXIII Juli 1974 DM 3.— sfr. 3.50 öS 18.—

E 1315 EX

Juli 1974

Nr. 07/1974



JAZZ NEWS

Paul Bley gründet Free Rock Band

Paul Bley, der sich in letzter Zeit vor allem als Solo-Pianist vorstellte, hat jetzt eine Free Rock Band aufgestellt, zu der Ross Traut, Elektro-Gitarre, Jocko Pastorias, Elektro-Baß, und Bruce Dittmas, Schlagzeug, gehören. Bley selbst spielt Elektro-Klavier und Synthesizer in der neuen Gruppe, die er Scorpio nennt. „Scorpio“, so sagt Paul, „wurde in der Absicht gegründet, den Entwicklungsprozeß der improvisierenden elektrischen Spieler weiter voranzutreiben. Bisher wurde eigentlich nur auf der Blues-Harmonik oder mit der modalen Musik improvisiert und der Rock hat sich bis heute fast nur mit der Sound Form beschäftigt. Seit zwei Jahren gibt es erst Rock Bands, die einzig und allein aus Instrumentalisten bestehen.“ Bley wird, nachdem er seinen Verpflichtungen als Solo-Pianist in Frankreich und Deutschland nachgekommen ist, in den USA gleich nach seiner Rückkehr eine Platte mit Scorpio produzieren.

Großer Schallplattenpreis Montreux

Montreux hat zum sechsten Mal den „Grand Prix du Disque Jazz, Pop, Blues et Gospel“ im Rahmen des Internationalen Jazz Festivals Montreux überreicht. Drei spezialisierte Jurys haben die phonographische Produktion des Jahres examiniert und folgende Resultate bekanntgegeben. „Prix Diamant“ (Jazz): McCoy Tyner „Enlightment“, Milestone; „Prix Aiguille 78 Tours“: Clifford Brown „The Beginning and the End“, CBS; „Prix Diamant“ (Blues & Gospel): Aces „King of Chicago Blues“, Vogue. Außerdem bekamen Auszeichnungen in der Sparte Jazz, Blues & Gospel: Pointer Sisters „That's a plenty“, Blue Thumb; Gil Evans „Svengali“, Atlantic; Earl Bostic „Vol. 20 — Jazz History“, Polydor; Lightnin' Hopkins „The Blues“, Mainstream; Jack Dupree und King Curtis „Blues at Montreux“, Atlantic.

Tyree Glenn gestorben

Am 25. Mai starb der Posaunist und Vibraphonist Tyree Glenn im Alter von 61 Jahren im Englewood Hospital in New Jersey. Die Beerdigungsfeierlichkeiten fanden am darauffolgenden Donnerstag in der Central Presbyterian Church statt. Glenn stammte aus Corsicana in Texas, siedelte Mitte der 30er Jahre nach New York über, wo er mit Eddie Barefield, Benny Carter und



TYREE GLENN und LOUIS ARMSTRONG

Foto: Jan Persson

Cab Galloway spielte. 1946 reiste er mit Don Redman erstmals nach Europa und schloß sich danach dem Duke Ellington Orchester an, dem er fünf Jahre lang treu blieb. Danach konzentrierte er sich vor allem auf Rundfunkarbeit und trat daneben mit eigenem Quartett in New Yorker Jazzclubs auf. Auch wirkte er öfters bei den Auftritten von Louis Armstrongs All Stars mit. Als Vibraphonist zeigte sich Glenn ganz im Swing-Stil verwurzelt, als Posaunist schloß er an die Tradition von Ellingtons Tricky Sam Nanton an, spielte also eine „plunger style“-Posaune oder eine „talking trombone“.

Sanierung der österreichischen Jazz-Szene

Hans Koller wurde vor wenigen Wochen vom österreichischen Bundeskanzler Dr. Bruno Kreisky empfangen. Im Gespräch urgierte Koller eine staatliche oder kommunale Jazzförderung in Form von Subventionen für Konzerte oder Clubveranstaltungen. Die Jazzaktivität in Wien beschränkt sich vor allem auf sporadische Rundfunkproduktionen, die der Initiative von Erich Kleinschuster zu verdanken sind und auf den Club Jazzland, der allerdings vorwiegend Amateurgruppen oder amerikanische Blueskünstler beschäftigt. Eine Sanierung der österreichischen Jazz-Szene, von der auch international anerkannte, freischaffende Berufsmusiker profitieren können, scheint jedoch ohne staatliche Finanzhilfe nicht möglich zu sein. Besonders

die „Musikstadt“ Wien vernachlässigt den Jazz seit einigen Jahren sträflich und beschränkte sich im Jahre 1973 lediglich auf die Veranstaltung von zwei Freiluftkonzerten mit Dixieland-Amateuren. Ein mehrseitiges Exposé des Jazzring Austria, welches dem Bundeskanzler übermittelt wurde und in dem konkrete Vorschläge zur Förderung des Jazz durch öffentliche Stellen gemacht wurden, wurde vom Bundeskanzler an das Kulturamt der Stadt Wien und an den österreichischen Unterrichtsminister weitergeleitet.

Internationales Percussion Symposium

Pierre Favre gehört zu den international anerkannten Schlagzeugern und Percussionisten, die beim Internationalen Percussion Symposium vom 14. bis 18. August in Montreux mitwirken werden. Bei dieser Veranstaltung, die von der Schlagzeug-Firma Ludwig durchgeführt wird, werden auch Christoph Caskell, Siegfried Fink, David Friedman, Saul Goodman, sowie das Strasbourg Percussion Ensemble und das Copenhagen Percussion Ensemble zugegen sein. Das Symposium, das auch vom Institute For Advanced Musical Studies unterstützt wird, besteht aus Konzerten, Clinics, Diskussionen, Spielanweisungen und Workshops. Die Teilnahmegebühren dieses Symposiums betragen 250,— DM. Anmelden können sich Zuhörer, Solisten und Gruppen bei I. H. E. M., International Percussion Symposium, CH-1820 Montreux, Switzerland.

Bunny Berigan zu Ehren wurde am 18. Mai in Fox Lake, Wisconsin, dem Geburtsort des Trompeters, ein Jazz-Festival veranstaltet. Dabei gab es Musik in der Art Berigans zu hören, nach der teilweise auch getanzt werden durfte.

Dollar Brand hat kürzlich eine weitere Platte für die japanische Philips produziert. Sie ist ein Tribut an Duke Ellington, und der südafrikanische Pianist, der stark vom Duke gefördert wurde, spielt hier vor allem Ellington-Kompositionen, sowie ein paar eigene Stücke, die er seinem großen Vorbild widmete.

Inge Brandenburg, die in letzter Zeit wieder recht aktiv auf der Jazz-Szene in Deutschland ist, sucht gut aufeinander eingespielte Begleitmusiker im süddeutschen Raum. Die Sängerin tritt hin und wieder im norddeutschen Raum mit dem Otto-Wolters-Trio und im Frankfurter Raum mit dem Rolf-Lüttgens-Trio auf. Interessierte Musiker wenden sich an Inge Brandenburg, 8 München 23, Kraepelinstraße 63, Telefon 30 87 30.

Beryl Bryden gastiert während des ganzen Monats Juli in der Taverne Bavaoise in Juan Les Pins an der Côte d'Azur. Daran anschließend wird 'die englische Blues-Mama eine Fernost-Tournee mit der Ambras Seelos Band unternehmen, die sie u. a. nach Manila, Singapur und Hongkong führt.

The Dukes of Dixieland haben jetzt eine Vereinigung gegründet, die sich zum Ziel gesetzt hat, auch nach dem Ableben ihrer beiden Gründungsmitglieder Frank und Fred Assunto, die einmal eingeschlapene Musikrichtung weiterzuverfolgen. Es sollen wie bisher weiterhin Platten produziert und Konzerte gegeben werden, aus deren Einnahmen nun aber vor allem die Witwen von Frank und Fred Assunto unterstützt werden sollen.

Jan Fryderyk Dobrowolski, 50-jähriger Pianist aus Polen, der vor zwei Jahren beim Pianisten-Wettbewerb in Lyon den ersten Preis gewann, beim Jazz-Festival in Montreux und in Altena gefeiert wurde, beabsichtigt, sich längere Zeit in Deutschland aufzuhalten. In letzter Zeit machte er bei Danmarks Radio und beim WDR in Köln Produktionen, nahm auch eine Platte auf, die unter dem Titel „Music Action Iserlohn 01“ im Juni erschien. Die Kontaktanschrift von Dobrowolski ist c/o R. Baranowski, 5 Köln 30, Margaretastr. 63, Tel. 535342.

Herb Fleming, 72-jähriger Posaunist, der im Mai in Deutschland gastieren sollte, ist kurz vor seiner geplanten Tournee in Spanien erkrankt. Vor allem macht Fleming sein Augen- und sein Magenleiden zu schaffen, so daß er befürchtet, nie wieder Gastspiele

geben zu können. Auf Drängen seiner Verwandten wird Fleming voraussichtlich in die USA zurückkehren.

John Foster, der sich als Pianist der Charles Mingus Gruppe auch in Europa vorstellte, starb am 3. Mai an einem Herzanfall im Alter von 32 Jahren. Foster war ein außergewöhnlich flexibler Pianist, der vom Blues- über das Ragtime- bis zum Swing-Piano auch die ganz modernen Jazz-Spielweisen beherrschte.

Peter Herbolzheimer hat mit seiner Rhythm Combination & Brass für das holländische Fernsehen zu 14 Sendungen und für den Hörfunk zu 90 Berichten über die Fußballweltmeisterschaft Vorlauf- und Backgroundmusik aufgenommen. Sie wurde von Herbolzheimer, Dieter Reith und Jerry van Rooyen komponiert und arrangiert.

Peanuts Hucko hat vor einiger Zeit das Glenn Miller Orchester übernommen, das früher von Buddy DeFranco und von Ray McKinley geleitet wurde. Im Mai ging das Orchester auf eine dreiwöchige Japan-Tournee, im September und Oktober wird es in Europa erwartet. Das Management liegt in den Händen von Michel Hellawell, Rue Lincoln 77, B-1180 Brüssel, Tel. 434590.

Linton Jacquet, Schlagzeuger, Band-leader und Musiklehrer, starb am 9. Mai im Alter von 63 Jahren an einem Herzschlag in Oakland in Californien. Linton managte früher seine bekannteren Brüder, den Tenorsaxophonisten Illinois und den Trompeter Russell Jacquet.

Hans Koller gab mit seiner Gruppe Free Sound und George Gruntz als Gastsolisten am 12. Juni ein Konzert im Audi Max der Wiener Universität. Die Veranstaltung wurde vom österreichischen Rundfunk aufgezeichnet. Das Konzert war eine der wenigen Jazz-Aktivitäten des Jazzring Austria, der seine Arbeit aus finanziellen Gründen weitestgehend einstellen mußte.

Emil Mangelsdorff spielt jetzt mit der Frankfurter Gruppe From, die über den Tenorsaxophonisten Gustl Mayer, 6 Frankfurt, Praunheimer Weg 75, Tel. 57 57 09, zu buchen ist.

Stella Marrs sang kürzlich bei der Eröffnung eines neuen Jazzclubs, des Vincent's Place, mitten in Harlem auf der 125. Straße West. Die Sängerin wurde dabei von Richard Wyands, Klavier, Richard Davis, Baß, und Al „Tootie“ Heath, Schlagzeug, begleitet.

Wes Montgomery, dem vor 6 Jahren verstorbenen Gitarristen, wurde zum Gedenken kürzlich in seiner Heimatstadt Indianapolis einem Park sein Name gegeben. Bei den Feierlichkeiten war auch Lionel Hampton zugegen, bei dem Montgomery in den Jahren 1948—1950 spielte.

NOVI Singers, die beste polnische Gesangsgruppe, hat ihre 5. Platte vorgelegt. Sie erschien auf Muza unter dem Titel „Rien ne va plus“ und enthält altbekannte Jazz-Standards wie „Blue moon“, „The look of love“, „The fool on the hill“ sowie einige Stücke von Barnard Kawks und Waldemar Parzynski.

Charlie Parker gewidmet war ein Memorial Konzert, das am 26. Mai im Crown Center in Kansas City stattfand und bei dem u. a. Supersax, Sarah Vaughan, Max Roach und das Modern Jazz Quartet auftraten.

Pork Pie hat Ende Mai in Neunkirchen ihre erste Platte aufgenommen, die Ende August bei MPS/BASF erscheinen wird. Charlie Mariano, Sopran-saxophon und Nagaswaram, Jasper van't Hof, Keyboards, Philip Catherine, Gitarre, J. F. Jenny-Clarke, Baß, und Aldo Romano, Schlagzeug, produzierten für dieses Album eine eigenwillige, ruhige, melodiöse Musik, die vom alltäglichen Jazz-Rock-Einenlei völlig abweicht.

Dudu Pukwana + Spear, eine aus Südafrikanern und Londonern zusammengestellte Rock-Jazz-Band, die aus Mongezi Feza, Trompete, Conga, Ernest Mothele, Elektro-Baß, Victor Williams, Elektro-Piano, Caspar Lewall, Afro-Drum, Louis Moholo, Schlagzeug, und Princess Audrey, Gesang, besteht, wird im Juli einige Termine in Deutschland wahrnehmen. Sie gastiert am 17. Juli in Bielefeld, Bunker Ulmenwall, am 18. in Kassel, Wumpicek, am 19./20. in Berlin, Jazz in the garden, und am 21. Juli beim Festival in Wattenscheid. Die englische Kritik bezeichnete Spear als eine Mischung aus einer Mini-Brotherhood of Breath und einer südafrikanisch gefärbten James Brown Soul Unit. Die Gruppe wird in Deutschland vertreten durch Dieter Nentwig, 605 Offenbach, Austr. 43, Tel. 81 46 47 oder 88 49 89.

Russell Procope gastierte vor kurzem mit der Gruppe des Pianisten Brooks Kerr im West End Cafe auf der 114. Straße in New York.

Hans Reiche! hat jetzt eine neue Gruppe aufgestellt, die aus dem Wuppertaler Newcomer Achim Knispel, der ebenfalls selbstentwickelte Gitarrenspieltechniken vorführt, dem Bassisten Buschi Niebergall und dem aus Amsterdam stammenden Synthesizerspieler Michel Waisvisz besteht. Die beiden ersten Auftritte des neuen Quartetts erfolgen am 19. Juli beim Open-Air-Festival in Wattenscheid und am 25. Juli im Kölner Paff, wo der WDR mitschneiden wird.

Moacir Santos, Komponist, Sänger und Percussionist aus Brasilien, nahm jetzt seine zweite Platte für Blue Note

auf. Den Kontakt mit dieser Jazz-Firma hatte einst Horace Silver für Santos hergestellt. Zur Begleitgruppe gehörten bei der neuen Platten-Session Jerome Richardson und Ray Pizzi, Holzblasinstrumente, Steve Huffsteter, Trompete, Benny Powell, Posaune, Mark Levine, Keyboards, Lee Ritenour, Gitarre, John Head, Baß, sowie eine Percussions-Gruppe um Harvey Mason und eine Gesangsgruppe um Patsy Powell.

Heikki Sarmanto gab kürzlich mit seinem Quintett und der Sängerin Maija Hapuoja ein Konzert am Berklee College of Music in Boston. Der finnische Pianist und Komponist hat von der finnischen Regierung einen Förderpreis erhalten, der es ihm ermöglicht, eine Jazz-Oper zu komponieren. Heikki lernt auf dem Berklee College u. a. bei Herb Pomeroy, Gary Burton und John LaPorta Jazz-Arrangements schreiben.

Ronnie Scott wird mit seinem Trio, das aus Mike Carr, Orgel, Fußbaß, und Bobby Gien, Schlagzeug, besteht, im Oktober erneut auf eine Deutschlandtournee gehen. Zu buchen ist das Trio über Vera Brandes, 5 Köln 60, Norbischerstr. 3, Tel. 71 5901.

Blossom Seeley, Sängerin und Vaudeville-Star vergangener Jahrzehnte, starb Ende Mai im De Witt Nursing Home in New York im Alter von 82 Jahren. Blossom war mit Benny Fields verheiratet, der (meist mit ihr zusammen auftrat und bereits 1959 starb. Ihre Liebesgeschichte 'und ihr Künstlerdasein war in dem 1952 von der Paramount produzierten Film „Somebody Loves Me“ festgehalten worden. Die Sängerin ist den Jazzfreunden nicht zuletzt von den Aufnahmen bekannt, die sie zusammen mit Lil Armstrong, Jack Teagarden und Eddie Condon für die Platte „Chicago And All That Jazz!“ machte.

Artie Shaw trat kürzlich wieder einmal öffentlich als Jazz-Klarinettist auf. Und zwar stellte er sich am 23. Mai im Hollywood Palladium im Rahmen eines Count Basie Konzertes vor.

Jimmy Smith trat am 27. Mai bei einer Jazz Club Session der Jazz Interactions im Pijib Theatrical in New York auf. Bei dieser Veranstaltung stellte sich auch Shirley Shaw als neue Sängerin vor. Sie wurde begleitet von ihrer Gruppe, dem Emotional Outlet, die aus Leon Pendarvis, Klavier, Gil Silver, Gitarre, Skip Crumby-Bev, Baß, Al Hicks, Schlagzeug, und Charlie Pullium, Conga, besteht.

Stanley Turrentine, der in letzter Zeit durch seine CTI-Platten-Produktionen in die Bestsellerlisten der Jazz-LPs gelangte, hat jetzt mit der Firma Fantasy einen Vertrag abgeschlossen. Die erste Platte auf diesem Etikett soll in Kürze erscheinen.



Er starb zehn Tage vor seinem Bandleader Duke Ellington: PAUL GONSALVES Foto: Hans Harzheim

Ernst Knauff übernimmt wieder Münchens domicile

Am 15. Juli wird das eine Zeitlang von Joe Haider geführte Münchner Jazzlokal domicile wieder in die Regie des Besitzers Ernst Knauff übergehen. Knauff, der sich jüngst in New York erneut über die dortige Situation der Jazzlokale orientiert hat, will die gemachten Erfahrungen nun für das domicile ausnutzen. „Man kann einem Jazzlokal nicht den Charakter eines Konzertsaaes oder einer Experimentierbühne geben, wo konzentriertes, angespanntes Zuhören bei der Programmgestaltung vorausgesetzt wird“, stellt Knauff fest, „sondern es muß domicile für Jazzfreunde bleiben, die am Feierabend Entspannung bei entsprechender Musik suchen, wie man es seit jeher von

Jazzlokalenerwartete. Das musikalische Niveau wird dabei durch das Engagement hochqualifizierter Musiker gewährleistet.“ Knauff wird versuchen, durch längere Gastspiele dafür prädestinierter amerikanischer Solisten und Bands im Wechsel mit entsprechenden einheimischen Jazzmusikern und Gruppen das jazzfreundliche Publikum anzuziehen und zu halten, also eine Programmgestaltung betreiben, wie sie sich in New Yorker Jazzlokalen (bewährt hat. So kündigt er zum Auftakt seiner Lokaliübernahme am 15. Juli ein zehntägiges Gastspiel der Thad Jones — Mel Lewis Big Band mit der Sängerin Deedee Bridgewater an. Weitere Kontakte hat er mit amerikanischen Gruppen wie denen von Roland Hanna und Roy Haynes geknüpft.

Erste Erfolge der UDJ

Deutschlands Jazzmusiker proben nun schon seit fast zwei Jahren den Aufstand. Sie kämpfen für mehr Arbeitsmöglichkeiten, bessere Arbeitsbedingungen, Mitbestimmung bei Festivals und eine finanzielle Sicherung bei Krankheit und im Alter. „Arbeitskampf“ war somit die meistgebrauchte Floskel in der 1. ordentlichen Mitgliederversammlung der Union Deutscher Jazzmusiker in Marburg.

Schützenhilfe in ihrem Feldzug gegen kommerzielle Veranstalter, Funk und Fernsehen, Finanzbehörden, Versicherungen sowie kommunale Kulturämter erhoffen sich die Jazzer von der Gewerkschaft. Bisher haben die deutschen Musiker darüber nur geredet. In Marburg fiel endlich der Beschluß. Die Tagungsteilnehmer forderten mit nur einer Gegenstimme bei wenigen Enthaltungen die UDJ-Mitglieder auf, in den Ortsvereinen der Gewerkschaft Kunst mit der Basisarbeit zu beginnen. Erfahrungen der Mitglieder werden dann vom Vorstand und dem Arbeitskreis der Union ausgewertet, um eine gemeinsame Strategie für den Marsch durch die gewerkschaftlichen Instanzen zu entwickeln.

Noch ist offiziell keine Entscheidung darüber gefallen, welchem Verband der Gewerkschaft Kunst sich die Jazzer anschließen wollen. Doch sowohl die Diskussion in Marburg wie auch die Berichte der Unions-Beauftragten für Gewerkschaftskontakte lassen den Musikerverband als annehmbare Heimstatt der deutschen Improvisatoren erscheinen.

Eine möglichst geschlossene Gruppe der inzwischen 187 Mitglieder starken Union Deutscher Jazzmusiker könnte als „Fachgruppe Jazz“ in dem nur 700 Mitglieder umfassenden Musikerverband ein gewichtiges Wort mitreden.

Zwar sahen auch die in Marburg versammelten Jazzer kaum Chancen für Streikmaßnahmen, doch sie hoffen, mit starkem gewerkschaftlichem Rückenwind schneller und besser ihre Forderungen gegenüber den kommerziellen Auftraggebern durchsetzen zu können.

Unberührt vom Gewerkschaftsbeitritt ihrer Einzelmitglieder bleibt der Bestand der Union Deutscher Jazzmusiker. Allein arbeitsrechtlicher Schutz sowie sozialpolitische Sicherung der Berufsgruppe liegt im Kompetenzbereich der Arbeitnehmerorganisation. Die Lösung kulturpolitischer Probleme muß weiterhin die UDJ suchen. Nach

wie vor sollte sie bestrebt sein, den verkrusteten Kulturbetrieb aufzubrechen und für die Jazzmusik empfänglich zu machen.

Kindergärten sollen künftig abends nicht mehr leer stehen, Bürgerhäuser und Mehrzweckhallen der Begegnung von Musikern und ihrem Publikum dienen, Theater besser ausgenutzt sowie die Subventionskassen von Kommunen und Ländern auch für die Unterstützung der Jazzmusik klingeln.

Es ist unzweifelhaft ein Verdienst der gerade 17 Monate jungen UDJ, daß sich schon manches in den kulturkonservativen deutschen Landstrichen getan hat. In Frankfurt konnte eine Musiker-Initiative einige tausend Mark aus dem Stadtsäckel für ihre Musik locker machen. Das New Jazz Meeting in Altena wird seit diesem Jahr allein von der UDJ ausgerichtet, aber von der Stadt finanziert. Marburgs Oberbürgermeister hat städtische Hilfe für ein „Deutsches Jazz-Stipendium“ zugesagt. Die Kommune will ein Gebäude kostenfrei der Union überlassen. Zunächst aber suchen die Partner noch nach Mäzenen, denn die Stiftung soll erst realisiert werden, wenn der Betrieb auf mindestens fünf Jahre finanziell abgesichert werden kann. Die Festivalveranstalter in Heidelberg und Nürnberg haben den Jazzmusikern Mitbestimmungsrechte bei der Programmgestaltung zugesichert. Allein aus Berlin kam bisher eine negative Nachricht. Im Bergstraßenstädtchen Bensheim stellte die Verwaltung der Frankfurter Barrelhouse und den Kollegen von der Gruppe FROM kostenlos das Parktheater samt Personal für einen Konzertabend zur Verfügung. Die Stadt Darmstadt überläßt dem Schlagzeuger Lothar Scharf ein leerstehendes Haus im Sanierungsgebiet für dessen Schlagzeug-Workshop.

Leider läßt sich die Reihe der guten Taten noch nicht beliebig fortsetzen. In der deutschen Szene bestätigen die Ausnahmen die Regel, daß der Jazz noch immer mit Vorurteilen diskriminiert oder abgelehnt wird.

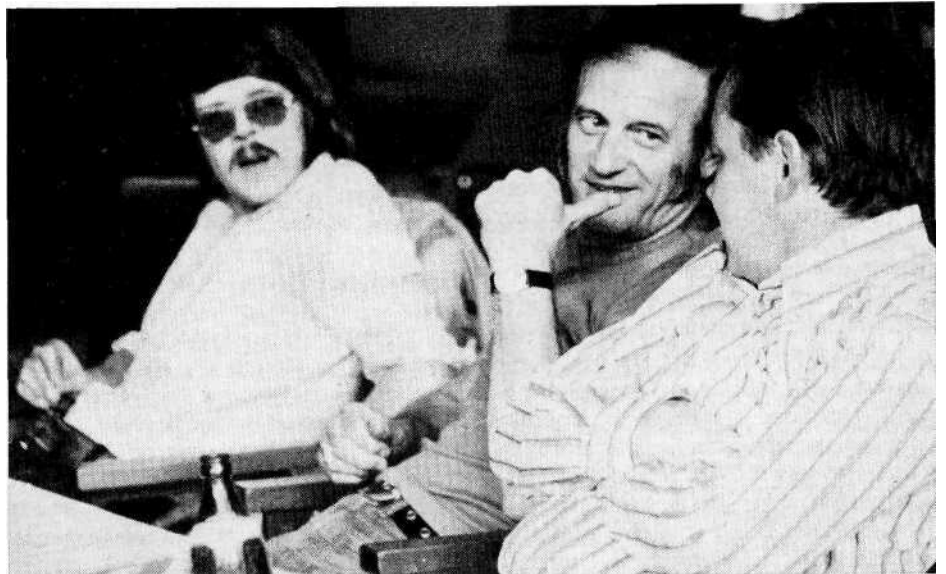
In Marburg lag den Mitgliedern der Union das erste Info-Papier über GEMA und GVL vor. Weitere Informationsschriften über berufspolitische Themen hat der Vorstand angekündigt. Zu gleichen Arbeitsbedingungen soll ein vorgelegter Mustervertrag den Jazzmusikern verhelfen. Einem Musikerverzeichnis soll ein Vertragspartner- und Vermittler-Verzeichnis folgen. Zur Diskussion arbeitsrechtlicher und sozialpolitischer Fragen hatte das Bundesarbeitsministerium Dr. Glass nach Marburg geschickt, der — zwar mit dem Hinweis auf prinzipielle Schwierigkeiten — die Vorzüge einer Einstufung der Jazzmusiker als Arbeitnehmer hervorhob.

Die Mitgliederversammlung der Union Deutscher Jazzmusiker in Marburg stand im Schatten des Todes von Peter Trunk. Sein Nachfolger im Vorstand der UDJ wurde Peter Brötzmann. Neben ihm blieben Volker Kriegel, Manfred Schoof und Ed Kroger Beisitzer. Vorsitzender ist Albert Mangelsdorff, sein Stellvertreter Joe Viera. Die abschließenden Verhandlungen mit den Gewerkschaftsverbänden nehmen auf Wunsch der Marburger Versammlung Ed Kroger, Volker Kriegel, Sigi Busch und Peter Kowald wahr. Ergebnisse sind spätestens während der Musikertagung am 23. und 24. September in Bremen zu erwarten.

Drei Konzerte mit mehr als zwanzig Gruppen umrahmten die zweitägige Marburger Tagung musikalisch.

Klaus Mümpfer

CLAUS SCHREINER, ALBERT MANGELSDORFF und JOE VIERA



Sprachrohr des Universums im Menschen - Gunter Hampel

„Du bist gerade mit dem Auto fünfhundert Kilometer auf der Autobahn gefahren. Dann gehst du ins Konzert und überschüttest das Publikum mit den aufgestauten Aggressionen. Das ist bestimmt kein Feeling.“

Feeling ist für Gunter Hampel mehr als die augenblickliche, aufgepfropfte psychische Verfassung. Es entspringt einer Grundhaltung des Musikers. Folglich existiert die Musik, die allen Menschen etwas gibt. Gunter Hampel glaubt, dieses Spiel gefunden zu haben. „Wenn wir spielen“, so versichert er, „sind alle Menschen an unserer Musik beteiligt.“

Spontane Musizierbarkeit wollen die Instrumentalisten aus der Galaxie Dream Band so gestalten, daß die Menschen wieder an der Musik teilnehmen können. Für den Göttinger Jazzler, der beim Jazz-Forum in Marburg seine musikalischen Webvorgänge am Vibraphon, Piano und der Baßklarinette spannt, erscheint es keineswegs paradox, daß er sich „in erster Linie als Komponist und erst danach als Instrumentalist“ versteht.

Der Komponist und instrumentale Improvisator betätigt sich mit seiner Musik als Psychoanalytiker. Das Unterbewußte der geistigen und musikalischen Tradition des Abendlandes wird an die Oberfläche gezogen. Gunter Hampels Ton-Gewebe ist nicht der Jazz-Musik Amerikas entwachsen. Sein rhythmisches Empfinden deckt sich keineswegs mit dem der Farbigen. Die Musizierweise des deutschen Avantgardisten wurzelt in der europäischen Tradition. Die Volksmusik spielt eine bedeutende Rolle. Jazz ist mehr als nur eine Stilrichtung.

Doch nicht nur das Publikum, auch die Mitspieler will Gunter Hampel in Bereiche führen, von denen sie bisher nichts ahnten. Dazu sucht er Talente, die ein breiteres Verständnis aufbringen können als jene, die nur aus der Jazz-Entwicklung geschöpft haben.

Viele Jahre hindurch hat Hampel diese Musiker in Deutschland vergeblich gesucht. So wanderte er nach Amerika, wo er sich mehr als in der europäischen Szene erhoffte. Jetzt kommt der Emigrant in seine Heimat zurück. „Ich habe Gott sei Dank endlich eine Gruppe gefunden, mit der ich in Deutsch-

land meine Musik machen kann“, erklärt der Heimkehrer. „Zuvor waren die Musiker in Deutschland geistig noch nicht reif. Sie waren sich ihrer Vollkommenheit als Mensch noch nicht bewußt.“

Vollkommene Musiker aber braucht der Bandleader, der sich und seine Mitmenschen als Teile des allumfassenden Universums versteht. Der Mensch ist durchdrungen von der Galaxie und eine Galaxie ist in ihrer Eigenständigkeit die Gruppe um Gunter Hampel. So hätten denn die Kritiker zwei tiefschürfende Deutungen der Bandbezeichnung, obwohl sich Hampel nach eigenem Eingeständnis bei der Namenswahl „nichts gedacht“ hat.

„Wir machen spirituelle Musik“, erklärt der zurückgekehrte Sohn. „Aber wir lehnen den Ego-Trip ab.“ Musiker sollen sich nicht antun, sondern Sprachrohr des Universums im Menschen sein.

Gunter Hampel weist vehement den Vorwurf zurück, er sei ein Träumer. „Unsere Musik baut nicht eine Scheinwelt auf, wie dies die Pop-Musik versucht. Wir wollen die geistige Welt mit der Realität konfrontieren und unsere Gesetze machen nicht die Kritiker, sondern die Musiker selbst.“

Trotz des universalen Grundgedankens gilt in Hampels Musik das Prinzip der Relativität. Das Spiel wird offengehalten wie auch die Gruppe. Die Galaxie Dream Band ist ein Workshop, der die Leute anzieht, mitspielen und wieder gehen läßt.

Die Kommunikation hat einen besonderen Stellenwert. „Es wird viel von den Nöten des Geldes geredet“, kritisiert Gunter Hampel. Doch die Union Deutscher Jazzmusiker sollte auch für Begegnungstätten der Jazzmusiker sorgen. Die Musik lebt und entwickelt sich in der Kommunikation, im Erfahrungsaustausch. „Ich möchte das, was ich in den vergangenen zwanzig Jahren erworben habe, gerne weitergeben“, betont der 37jährige Bandleader. Das gilt nicht nur für Musikerkollegen. Hampel lehrt in mehreren Städten in Kinder-Workshops.

Zur Galaxie Dream Band zählen neben Gunter Hampel Thomas Keyserling und Allan Praskin mit Saxophonen und Klarinetten, Martin Bues am Schlagzeug sowie der Trompeter Frederic Ribold. Doch in seinen Konzerten tritt er auch als Solist und mit Keyserling im Duo auf. Die Platten der verschiedenen Formationen erschienen im Selbst-Verlag „birth-records“, 34 Göttingen, Philipp-Reis-Straße 10, Telefon 0551/31871. Für den Vertrieb sucht Gunter Hampel noch eine interessierte Firma. Klaus Mümper



GUNTER HAMPSEL

Ein Hauch Afrika: Mombasa

Ein Hauch Afrika wehte durch den Jazzclub: MOMBASA machte anlässlich einer Deutschlandtournee in Nürnberg Halt. Hinter dem Namen MOMBASA verbergen sich fünf schwarze, in Berlin lebende Musiker: Posaunist Lou Blackburn, lange Zeit Mitglied in den Ensembles von Duke Ellington und Lionel Hampton, Trompeter Lamont Hampton, Sohn von Slide Hampton, Congaspieler Carlos Santa Cruz, Schlagzeuger Cephus McGurt und der Bassist Bert Thompson.

Die Grundlage der Musik liefert das fest eingefahrene Rhythmusgespann, das sich sicher durch die Vielzahl afrikanischer Polyrhythmen kämpft. Ein exakter Schlagzeuger, ein variabler Percussionist, der sich während des Auftritts als wahres Unikum erweist, und ein präziser Bassist. Die führende Rolle innerhalb dieses Gespanns gehört dem Bassisten. Mit seinen durcharrangierten, dynamischen Rhythmusfiguren auf dem E-Baß bildet er den ruhenden Pol der Gruppe. Darauf auf-

bauend die beiden Bläser Blackburn und Hampton. Sie zeichnen mit ihren Soli ein ganz anderes Bild der Gruppe. Während man sich im Gruppenspiel und in den perkussiven Teilen äußerst „funky“ und lässig zeigte, bewiesen sie in ihren solistischen Darbietungen ihre Liebe zum Cool-Jazz: eine manchmal schwach gespielte Trompete sollte an den frühen Miles Davis des Be-Bop erinnern, und ein profilierter Posunist, der seine Vergangenheit bei Ellington und die Einflüsse von John Coltrane nicht leugnen konnte.

Mittelpunkt der meisten Stücke: ein großangelegtes Percussionsgewitter, unterlegt mit afrikanischen Wortfetzen und Sprechgesang, bei dem das Publikum begeistert mitkatschte und die vorgegebenen Texte mitsang.

Bilanz: eine Musik, die sich keine Aufgaben macht und die der Aufgabe der Unterhaltung voll gerecht wird, Schwarze Musik mit positiver Publikumsresonanz. Manfred Schmidt

Garner spielt Garner

Der verschmutzte Kobold sitzt auf seinem dicken, als Kissen getarnten New Yorker Telefonbuch und grinst. Die Finger kreisen auf der Suche nach dem richtigen Akkord über den weißen und schwarzen Tasten, schlagen daneben, greifen wieder zu und alle Akkorde klingen so schief, daß das Publikum vor Vergnügen wiehert. Fast überdehnt Erroll Garner auf der Bühne der Höchster Jahrhunderthalle den Gag, da beginnt die Musik plötzlich zu swingen. Seine drei Begleiter fallen ein.

Seit drei Jahrzehnten weiß der Autodidakt Garner sein Publikum zu nehmen. Er ist der Star, der König, der hoch auf dem erhöhten Stuhl vor dem in Frankfurt leider leicht verstimmtten Piano hockt.

Die Musik hat sich im Laufe der Jahre kaum geändert. Garner spielt Garner. Dabei bleibt es, auch wenn inzwischen der Bongo-Spieler Jose Mangual den rhythmischen Hintergrund des Bassisten Ernest Carty und des Schlagzeugers Jimmie Smith ein wenig aufgefrischt hat.

Was wie eine Fingerübung klang, ist eine jener Einleitungen, die den Pianisten Erroll Garner berühmt und reich gemacht haben. Sie sind inzwischen länger und bombastischer geworden, erregend manchmal, zu anderer Zeit aber auch banal. Verworrene Spielereien sind es oft, daß selbst die Side-

men des Stars nicht wissen, welches swingende Thema sich wohl aus den dramatischen Figuren lösen wird. Doch dann kommt das „Aha-Erlebnis“ für die Zuhörer, die sich bei Garner mehr als bei anderen Musikern selbst beklatschen konnten, wenn sie das Uralt-Stück endlich erkannt hatten.

Dann sitzt der Kobold dort oben auf der Bühne, läßt die Finger der Linken die Begleitharmonien in der Art einer Gitarre anschlagen und verschleppt den Anschlag der Rechten oft bis zu einem halben Takt. Dazu blökt er wie ein alter Ziegenbock. Das swingt auch dann noch, wenn seine Balladen kitschig und romantisch dahinplätschern. Ob er's ernst meint? Ich glaub's nicht. Immer wieder fällt sein verschmutzter Blick ins Publikum, als wolle er sich vergewissern, daß man ihn nicht als sentimentalen Barpianisten empfangt. Und so ist es letztlich sein technisches Können, sein Humor und der unwahrscheinliche Swing, der die Fans zuhören läßt, wo sie sich sonst mit Grausen abwenden würden. Garners Spiel verbreitet Heiterkeit.

Deshalb sitzt auch der 51jährige Pianist nun schon seit vielen Jahren auf seinem künstlich erhöhten Stuhl, der Schweiß tropft ihm von den langen Koteletten in den blütenweißen Hemdkragen und das ehemals krause Haar liegt dank der Haftfähigkeit der Pomade am Kopf. Erroll Garner, der Solist, in dessen Brust sich Eitelkeit mit gesundem Geschäftssinn paart, thront im Lichte der Scheinwerfer. Jose, Ernest und Jimmie verschwammen im Schatten mit dem Hintergrund. Sie waren auch musikalisch nur Statisten.

Klaus Mumpfer

Ornette Coleman in der Schweiz

Gastspiele bedeutender amerikanischer Jazz-Avantgardisten haben in Europa — sieht man einmal von den großen Festivals wie denen in Berlin, Paris oder Montreux ab — leider Seltenheitswert, besonders in der Schweiz. Hier wartet man schon seit langem darauf, Musiker wie z. B. Ornette Coleman, Cecil Taylor, Archie Shepp, Paul Bley, Pharoah Sanders oder das Art Ensemble of Chicago zu hören; denn nur durch den direkten Kontakt zwischen Musikern und Publikum besteht im Gegensatz zur leblosen Tonkonserve die Möglichkeit, Vorurteile zu korrigieren. Daß es gelang, einen dieser Jazzmusiker in die Schweiz zu holen, ist ein „besonderer

Glücksfall, der allerdings nur durch persönliche Kontakte engagierter Jazzfreunde möglich wurde, denn Ornette Coleman hat eine Abneigung gegen alles, was mit Konzertagenturen, Managern und deren Vertragsgebaren zu tun hat.

Im Gegensatz zu den immer wieder aufgestellten Behauptungen, hat Colemans Musik mit Willkür, Zufall und Chaos kaum etwas zu tun. Die innere Gesetzmäßigkeit basiert allerdings nicht mehr auf den harmonischen und metrischen Schemata, wie sie seit den Anfängen des Jazz ununterbrochen Gültigkeit hatten und gleichzeitig eine starke Präsenz europäischer Musiktradition bedeuteten, sondern entwickelt sich direkt aus der persönlichen Empfindungswelt des einzelnen Musikers heraus, bestimmt allein von der klanglich-melodischen Atmosphäre des thematischen Ausgangsmaterials und den charakteristischen Gegebenheiten des Instruments. Eine treffende Beschreibung lieferte einmal der Arrangeur und Komponist George Russell: er sieht Coleman als Musiker, der „meist ‚nur‘ von einer ungefähren, gefühlsmäßigen Gesamtonalität“ eines Stückes oder Themas ausgeht, von einem aus der Melodie und den Akkorden seiner Kompositionen entstehenden „Gesamtsound“, den er anstelle des üblichen Harmoniegerüsts als Grundlage für seine Improvisation benutzt. Das Ergebnis ist eine natürliche, ja „menschliche Musik“.

Auch Karlheinz Stockhausen fand so gleich Zugang zu Colemans Musik: „Der Eindruck ist der einer Monotonie, wenn man nicht zuhört und der einer unerhörten Differenziertheit, wenn man zuhört. Das erste was hier wirklich neu ist, ist die Behandlung der Dynamik“, die nicht mehr nur „koloristische und verbrämende Funktionen“ hat, sondern durch „spitze Akzente das Kontinuierliche des melodischen Flusses immer wieder in neue, gegenwärtige Eindrücke untergliedert“.

Obwohl Ornettes Saxophonspiel an sich ein einfarbiges Klanggebilde darstellt, besitzt allein dieses — abgesehen vom Spiel der anderen Musiker — so Stockhausen — eine phänomenale „Polyparametrik“. Es fällt ihm der „Verzicht auf jeglichen Effekt“ und das Fehlen einer eigentlichen Klimax-Bildung auf. Diese Musik „könnte sich ewig fortsetzen und immer schon begonnen haben“.

In Willisau und Bern spielte Coleman mit einem neuen Quartett, bestehend aus dem Elektro-Gitarristen James Ulmer, der mit seinem untermalenden Netz elektronischer Klangpartikel einen in Colemans Musik bisher kaum verwendeten Sound beisteuerte, dem Bassisten „Sirone“ Norris Jones, dessen

vitales Spiel eine besonders adäquate Ergänzung zu den Saxophon-, Geigen- und Trompeten-Linien Colemans darstellte, und Billy Higgins, Schlagzeug, schon bei Golemans ersten Aufnahmen 1958 auf Contemporary mit dabei. Sein Spiel wurde für mich zur größten Überraschung des Abends. Ich habe selten einen Schlagzeuger gehört, der sich in einer derartig souveränen und wie selbstverständlich wirkenden Weise vom Metrum löste, es umspielte, abwandelte, auflöste oder in ein Geflecht unterschiedlicher rhythmischer Figuren verwandelte, wie Higgins, ohne daß je das Gefühl der pulsierenden Intensität des swingenden Beat verloren ging. Coleman begann mit „The Sphinx“, einem besonders typischen Beispiel für seine Kompositionsart. Hier hatte man die Möglichkeit, Vergleiche zur ersten Platte und der früheren Spielart anzustellen, wobei deutlich wurde, daß auch Colemans Improvisationskunst sich gewandelt hat, wenn auch nicht so stark, wie man es vielleicht erwartet hatte. Sein Spiel und die Verarbeitung des thematischen Materials sind noch fließender, klarer, schöner geworden. Wenn man sich daraufhin seine älteren Platten wieder anhört, stellt sich unmittelbar die Frage, was war es eigentlich, was die Jazzwelt an seiner Musik so schockierte?

Johannes Anders

(Mit freundlicher Genehmigung der National-Zeitung Basel.)



rangements von Stan Kenton, Maynard Ferguson, Buddy Rich u. a. einstudiert und sehr viele gute, junge Solisten in ihren Reihen hat, die Don Albert Band, die in großartiger Spiellaune war, Båbe Stovall, Robert Pete Williams, The Legends of Jazz, das Dave Williams Quintett, eine Gruppe, die im Mainstream-Stil spielte und bei der der beachtliche heiße Tenorsaxophonist Clarence Ford mitwirkt, die Onward Brass Band mit dem Trompeter Alvin Alcorn und die ausgezeichnete, ganz moderne, durchweg mit schwarzen Musikern bestückte Texas Southern University Band aus Dallas. Diese Band war die eigentliche Überraschung an diesem Tag, sie spielt schwarzen Jazz von heute, swingt und kocht.

Abends fand dann im Municipal Auditorium das erste Nachtkonzert statt. Schon Tage zuvor war diese Veranstaltung ausverkauft, so daß ich weder Gladys Knight and the Pips, Herbie Hancock, Jimmy Smith, Stanley Turrentine noch Joe Newman zu Gesicht bekam. Trost suchte ich danach in der „Stage Door Cantine“, einem neuen Lokal auf der Bourbon Street beim Erroll Garner Quartett. Aber Garner kam an diesem Abend leider nicht so recht in Schwung.

Am nächsten Tag waren etwa 40 Bands im Fairground zu Gast, klar, daß man wieder eine Auswahl treffen mußte. Ich entschied mich für Snooks Eaglin, Ernie K-Doe, Johnny Wiggs and his Bayou Stompers, Louis Cottrell und Blanche Thomas, Roosevelt Sykes, das Bob Greene Trio, Danny Barker and his Jazz Hounds mit Blue Lu Barker und die Young Tuxedo Brass Band. Besonders beeindruckte dabei Louis Cottrell mit der Bluessngerin Blanche Thomas. Zum 2. Nachtkonzert im Municipal Auditorium gab es noch Karten. Das Programm eröffnete Louis Jordan mit seiner Band, und er sorgte mit seinen altbewährten Nummern wie „Caldonia“, „Saturday Night Fish Fry“ und „Choo Choo Boogie“ für gute Laune. Bemerkenswert ist in der Louis-Jordan-Band der Trompeter Wallace Davenport. Die anderen Mitglieder sind eigentlich nur Statisten. Es folgte ein wenig überzeugender Auftritt von Earl „Fatha“ Hines, der ständig lächelnd an seinem Piano agierte, aber mit den ewigen, etwas langweilig vorgetragenen Standards die Leute veranlaßte, Gespräche zu führen statt weiter zuzuhören. Das Yusef Lateef Quartett sorgte dann für den Höhepunkt des Konzertes. Mit Kenny Barron am Klavier, dem ungewöhnlich vitalen und versierten Bassisten Bob Cunningham und Al Heath am Schlagzeug spielte Yusef seine moderne, schwarze, kämpferische Musik.

Anschließend war eine Soulband angekündigt, die ich mir aber ersparte, um mir nicht das musikalische Erlebnis zu verwässern.

Am Sonntag war besonders großer Andrang im Fairground; etwa 3000 Leute hatten sich um die Bühne geschart. Ich hörte den Tenorsaxophonisten Clarence „Frogman“ Henry mit seinem Quartett, das noch mit Orgel, Baß und Schlagzeug besetzt ist und sich ganz dem Rhythm and Blues verschrieben hat, Clifton Chenier and his Red Hot Louisiana Band, Lightnin' Hopkins, die Olympia Brass Band, Professor Longhair, die Elm Music Company, ein Quintett mit jungen, schwarzen Musikern aus New Orleans, die sich an Sonny Rollins ausrichten, das New Orleans Ragtime Orchestra und Clarence „Gatemouth“ Brown, der in prächtiger Spiellaune war und gemeinsam mit Professor Longhair und anderen Bluesmusikern eine heiße Blues-Session in Gang brachte.

Damit war das offizielle Programm des Festivals beendet. Es blieben noch 12 Tage, um die Clubs im French Quarter zu besuchen, das Jazz Museum zu besichtigen, die Stadt kennenzulernen, kreolische und andere Spezialitäten zu probieren und Platten zu kaufen. In den meisten Clubs wechseln ständig die Bands, in der Preservation Hall sieht man so manches bekannte Gesicht, z. B. Jim Robinson oder die schon fast legendäre Sweet Emma. Noch immer spielt sie den ganzen Abend Klavier, obwohl sie einseitig fast gelähmt ist. New Orleans ist nach wie vor eine Reise wert. Auf einmal verstehe ich den alten Jazz-Song voll: Do you know what it means to miss New Orleans?

Roland Blume

New Jazz Festival Moers

Es ist nicht mehr zu leugnen — Festivals allerorten entwickeln ihre eigenen Mechanismen, von denen die Veranstalter sich kaum noch lösen können. So muß das Newport Festival größer und größer werden, 30 Konzerte werden dieses Jahr dort aufeinander gehäuft, in Berlin ist die Philharmonie ein Klotz am Bein. Und wenn in einem Jahr mal die als sicher vorausgesetzte Steigerung ausbleibt, dann war's eben nichts. Selbst Festivals, die keinen kommerziellen Zwängen unterliegen, wie das New Jazz Festival zu Moers, können sich diesem Mechanismus kaum entziehen. In den ersten beiden Jahren hatte man dort so viel Lob eingeheimst, daß

man nun nicht umhin konnte, ebenfalls eine deutliche Steigerung zu planen. Die bisherigen Charakteristika, nämlich die Biwak-Atmosphäre im 1500 Personen fassenden Schloßhof und die zufriedenstellend funktionierende Mitbestimmung der Musiker, die konnten zwar mit Erfolg beibehalten, aber kaum noch mehr als bisher propagiert werden, es war ja nichts Neues mehr. blieb aber denn als Ausweg nur noch, das Festival auf ganze fünf Tage, von Donnerstag bis Pfingstmontag, auszuweiten? Am Ende hämmerte einer der Besucher wie ein Irre vor der Toiletten-tr und stöhnte: „Ich will keine Musik mehr hören!“ Ich hatte Verständnis für ihn.

Um bei der Wahrheit zu bleiben: Die ersten beiden Tage wurden als Sonderkonzerte vom Jugendamt veranstaltet. Eine „Blues & Pianobattle“ versprach Elite, hielt mit Willie Mabon und Errol Dixon jedoch eher zweite Wahl. Blind John Davis war schon bessere Klasse, für ein Freiluftkonzert indes weniger geeignet. Unter „Rock in Jazz“ waren Jazztrack, Strinx und Synthesis untergebracht. Wie haarig solche Klassifizierungen sind, merkte man bei Jazztrack, die für mein Gespür aus der Bebop-Tradition kommen. Ebenso ungenau paßte das Etikett auf die Düsseldorfer Synthesis, bei der ebenfalls Verlängerungen von Spielweisen zu bemerken sind. Klaus Rder führt die elektronischen Exkursionen eines Jimi Hendrix wild und schäumend fort; Axel Petry bewegt sich dazu mit seiner bewußt einfachen Spielweise etwa von der Ornette Coleman-Auffassung her. Natürlich müssen die beiden noch an sich arbeiten. Aber in dieser so kontrastreichen und dennoch homogenen Verbindung schaffen die beiden eine seltsam erregende Musik, der man sich nur mit Tmtheit entziehen kann. Ein Beispiel dafür, daß Musik dort am interessantesten ist, wo sie sich nicht ohne weiteres irgendwelchen Klischeevorstellungen unterwirft.

Ich weiß schon, man wollte damit gewährleisten, daß die anderen Tage den „reineren“ Jazzgruppen vorbehalten blieben. Was nicht immer gelang, denn Harry Becketts Powerhouse hätte eher ins Rock-Jazz- als ins Montagskonzert gepaßt. Wenn schon Kategorien. Wenn schon, dann fiel's einem beim Michel Pilz Quintett nicht schwer, das sich im blutigsten Free Jazz ausspielte, nicht sehr phantasiereich übrigens.

Anthony Braxton unterbrach die Diskussion. Um die Frage aufzuwerfen, ob man sich als Solist eher verwirklichen kann als innerhalb einer Gruppe. Natürlich das erstere, vorausgesetzt, es verfügt einer über instrumentelle Fertigkeiten und erfinderischen Ideenreich-

turn wie Braxton. Seine Kadenz von Altsaxophon waren so kunstvoll, ästhetisch und ansprechend konstruiert und vorgetragen, daß der direkte Zugang zu des Hörers Nerven sicher war. Soloauftritte beinhalten allerdings auch ein Sozialisationsproblem. Irgendwann muß sich der Solist auch wieder in einer Gruppe zurechtraufen. Braxton weiß das und tut es auch.

Der speziell für Moers und im Gedenken an Peter Trunk aus Harry Miller, Buschi Niebergall, Peter Kowald und Ali Haurand gebildete Baßworkshop versickerte leider kläglich. So was müßte eingehend geprobt werden, wofür aber die Zeit nicht reichte. Und sowieso sind die breit streuenden Baßlagen für eine Freiluftveranstaltung äußerst schlecht geeignet. Da ist auch nicht viel mit Verstärkern zu machen. In einem kleinen, akustisch geeigneten Raum und dann aber ohne Verstärker müßte sich das phantastisch anhören. Betrachtet man die anderen Bassisten von Moers, stellt man betrübt fest, daß es nur wenigen gelingt, die entnervenden Nachteile der Lautsprechermembrane auszumergen. Christian Landy vom Burton Greene Quintett hatte den vollsten, den sattesten Sound, dafür überbackten sich die untersten Frequenzen. Am wenigsten log der brillante, in allen Lagen klare Sound von Adelhard Roidinger (bei Hans Koller).

Ganz ohne Baß spielten die Japaner: Yosuke Yamashita Piano, Akira Sakato Altsaxophon und Klarinette und Takeo Moriyama Schlagzeug. Die waren die Sensation von Moers. Leicht liegt einem das Wort auf der Zunge, doch hier hat's Berechtigung. Die drei kleinen Kerle legten mit einem Intensitätsgrad los, von dem man glaubte, mehr geht wirklich nicht. Und dennoch steigerten sie sich höher und immer höher, als wollten sie einem die Nervenenden anknabbern. Wie die Japaner das aushalten bei einer Musik, die ihrer eigenen Tradition doch eigentlich entgegen steht, bleibt mir ein Rätsel. Selbst das zweite Stück, das mit der Ruhe ausströmenden Klarinette begann, mündete in purer Energie. Sakatos Halsschlagader schwoll zur Daumendicke an, manchmal hielt es ihn nicht mehr und er sprang hoch in die Luft, als hätte er mit seiner eigenen Hitze den Dampfkessel unter sich zur Explosion gebracht. Ihr Musizierideal liegt so etwa bei Cecil Taylor. Die landläufige Meinung, Japaner seien nur zur Imitat'ion fähig, fand zumindest hier keinen Beweisgrund. Anknüpfungspunkte zur neuen japanischen Kunstmusik konnte ich zwar nicht ausmachen, was für uns Europäer ja wohl auch ein bißchen schwer ist. Bezüge zur Jazzgeschichte, zum Blues etc., fehlten allerdings völlig,

was eigentlich nur ehrlich ist. Was sie mit den europäischen Free Jazz Gruppen vergleichbar macht, ist der gleiche leichenbittere Ernst, mit dem sie ihre Musik ablassen. Wie das Brötzmann-van-Hove-Bennink-Trio (dessen fruchtbarste Zeit vorüber scheint, Han fuchelt jetzt mit Reiserbesen!), wie das Schlippenbach/Kowald Quartett.

Wie lustgeladen dagegen die Frank Wright Unity, diese stampfende, schwarze Lokomotive. Techniken kann man mit Fleiß erlernen, Inhalte lassen sich erfassen. Diese Essenz aber, die von ganz tief drinnen kommt, die kann man weder imitieren noch erlernen. Was für ein akustisches Feuerwerk, ein Fest der Freude, überkochend und ohne Hemmungen.

Nach Frank Wright und Yosuke Yamashita glaubten die nachfolgenden Gruppen, sie müßten es nun darauf anlegen, ähnlich hart einzusteigen. Darum wurde es als wohltuend empfunden, wie Burton Greene mit einer lang gestreckten Raga-Figur einsetzte, die im weiteren Verlauf an- und abschwoll und nur wenig gesteigert wurde. Irgendwo mittendrin klang es gelegentlich verdächtig nach „Play Bach“-Loussier. Greene baut auf einfachste Bauteile, recht simpel verarbeitet, ein manchmal etwas gefühlsduselig auslaufendes Konzept, das bald ermüdet. Einfachheit und intuitives Improvisieren bevorzugt auch Steve Lacy, doch mit ganz anderen, viel vitaleren Vorzeichen, die er als Fixpunkte in Form monisch-bizarrer Themenfragmente voranstellt. Diese Verbindung von afroamerikanischem Jazz und intellektueller, weißer E-Musik (wofür der Pianist Michael Smith mit großem Durchblick steht), kann eigentlich nur aus Amerika kommen.

Die Willem Breuker Elf-Mann-Band wiederum war typisch für jene sympathische holländische Eigenart, mit Kunst auf'em Teppich zu bleiben. Beispielsweise brachten sie eine humorige, durchaus liebenswürdige Ellington-Persiflage, oder ausgerechnet vom Synthesizer fabrizierte Marschrhythmen. Eine bunte Collage, mit herzhaftem Lachen unterlegt. Da war mittendrin, ohne Motiv schien es, herrlich dick aufgetragener Straßentheater-Ulk eingebaut, wo zum Beispiel einer mit aufgekrepelten Hosenbeinen nach vorne kam und auf dem Tenorhorn bayerische Lederhosenmusik zum Besten gab — man wußte nicht, sollte man mehr über die Stachelbeerbeine oder über die musikalische Ironie lachen. Oder es wurde einer von der Bühne gerempelt und mit einem gewaltig echten Rettungsring wieder hochgehievt. Von Eisler angeregte Passagen standen am Ende. Und im Eislerschen Sinne verdichtete sich die ganze Ge-

schichte immer enger, so daß das „Einheitsfront-Lied“ als Zugabe eigentlich überflüssig war.

Ein paar Gruppen stehen noch aus. Hans Koller widersprach jenen Unkenrufen, die glauben machen wollen, er sei der schlechteste Mann seiner eigenen Gruppe Free Sound, die sich zur Zeit in Hochform befindet. Bei der Schweizer „Formation“ bestach allein Blairmans knochig-präzises Schlagzeugspiel. Das Albert Mangelsdorff Quintett litt erheblich unter der völlig unqualifizierten Übertragungsanlage. Die Geräte mögen brauchbar sein, wenn aber zwei grüne Lehrlinge am Mischpult sitzen, die mit Steckern und Reglern ihr unbeholfenes Spiel treiben, dann geht natürlich alles in die Hose. Obendrein überboten sie in ihrer Arroganz sogar noch die Fernsehleute. Am ersten Tag brachten sie es fertig und bauten sich mitsamt ihrer Apparatur auf der Bühne auf, und nicht etwa hinten, nein: am vorderen Rand. Wenn sich Zuhörer beschwerten, wollten sie überhaupt kein Verständnis zeigen. Dafür sind 4000 Mark einfach zu teuer. Beim Globe Unity Orchester gerieten sie dann völlig ins Schwimmen. Nun sind die ja zum Glück auch ohne Verstärker noch deutlich genug zu hören.

Ansonsten aber war das Festival ausgezeichnet organisiert. Die Eintrittspreise waren tragbar (für die drei Haupttage gesamt 20 DM), die Verzehrpreise ebenso. Der Etat belief sich auf gesamt ca. 55000 DM, was für Moers eine Mark pro Einwohner bedeutet, der Reinzuschuß liegt bei 25 000 bis 30 000 oder 50% des Konzert-Etats. Ganz ordentlich. Das Wetter war insgesamt erträglich, nur am letzten Tag setzte ein Platzregen innerhalb weniger Minuten alles unter Wasser.

Am Rande gab es Dixieland auf dem Marktplatz, nächtliche Sessions im Zeltlager und so fort. Und wer nach den Konzerten noch immer nicht satt war, konnte direkt gegenüber noch ins Theater gehen. Solche Dinge zeigen, daß das Festival in Moers mittlerweile eine sichere Position erlangt hat. Verständiglich, denn dies ist die einzige Gelegenheit, garantiert alle Hotelzimmer von Moers belegt zu kriegen.

Um Besucherandrang braucht man sich in Moers also nicht zu beklagen, zeitweilig lagerten im Park noch doppelt so viele Fans wie drinnen im Schloßhof. Einer war so begierig, daß er sich vom Schloßgewölbe aus mit Hammer und Meißel durch eine zwei Meter starke Wand buddeln wollte. Vielleicht hätte er's bis zum nächsten Festival geschafft.

Werner Panke

Hans Harzheim fotografierte beim New Jazz Festival Moers: MICHAEL SMITH, FRANK WRIGHT, ANTHONY BRAXTON, AKIRA SAKATO



MOERS SCHLOSSHOF

PFINGSTEN 1974



zertprogramm mit totalem Einsatz geboten und man hatte in der Garderobe eigentlich einen müden, abgespannten Hamp erwartet. Doch weit gefehlt, mit derselben Energie führte er dieses Gespräch um die Probleme, die ihn heute mehr erfüllen, stärker beanspruchen als seine Musik. Die kreative Kraft, die nach wie vor in ihm steckt, setzt er zweifellos mehr für seine soziale Arbeit ein. Mit seiner Musik erreicht er eine andere Schicht Menschen, die nicht zu den Unterprivilegierten gehören. Um sie zu begeistern, genügt Hampton seine Routine, er kann es bei ständigen Wiederholungen dessen belassen, was er einst schuf und was die Konzertbesucher auch von ihm erwarten.

Unverständlich ist jedoch, daß er die jungen Musiker, die er in seine Band holt, nicht fördert. Er hat ein Gespür für junge Talente — in seinen verschiedenen Bands hat er vielen zum Erfolg verholfen. Man denke an Illinois Jacquet, Dexter Gordon, Benny Golson, Gigi Gryce, Cat Anderson, Fats Navarro, Benny Bailey, Art Farmer, King Curtis, Clifford Brown, Quincy Jones, Wes Montgomery, Alan Dawson, Arnett Cobb, Milt Buckner oder Charles Mingus. Heute jedoch drängt er die Musiker seiner 10-Mann-Band in eine reine Statistenrolle. Daß auch sehr begabte Solisten trotzdem mit ihm reisen, liegt daran, daß er sie überdurchschnittlich gut bezahlt. Trompeter Ray Maldonado, der früher bei Mongo Santamaria spielte und von Woody Herman das Angebot bekam, in seine Band einzusteigen, erklärt: „Die Arbeit mit Hampton ist frustrierend. Man hat keine Möglichkeit der Entfaltung, keinen Einfluß auf das Repertoire, keine Chance, an der Gestaltung der Musik mitzuwirken. Unsere Aufgabe ist es einzig und allein, für den geeigneten Rahmen zu sorgen, in dem sich der Altmeister wirkungsvoll präsentieren kann. Aber wenn das normale Honorar der Jazz Big Bands immer noch bei 250 Dollar pro Woche liegt, so zahlt Hampton eben doch um einigens mehr.“

Nun, wie dem auch sei, Hampton hat als Musiker viel getan, viel erreicht. Er ist ein meisterhafter Vibraphonist, hat auch als Schlagzeuger und Pianist ein ganz eigenes, unverwechselbares Profil. Wenn die Zeit, da er das Jazzgeschehen wesentlich befruchtete, auch vorbei ist, so kann man doch zusammenfassend sagen, daß sein Einsatz für sein Volk — „our people“ kehrt in seinen Worten immer wieder — weit gewichtiger erscheint, als alles, was man an seinen Konzertauftritten bemängeln mag.

Gudrun Endress

KENNENSIEDIE?

Compact ist eine neue Münchener Jazz-Rock-Gruppe, die bisher vor allem im domicile in München zu hören war. Das Quintett, das aus Kai Lauber, Trompete, Flügelhorn; Kai von Döring, Saxophone, Flöte; Dietmar Kawohl, Elektro-Piano; Volker Renz, Elektro-Baß und Mike Dennert, Schlagzeug, besteht, hat ein Repertoire 'mit überwiegend eigenen Stücken erarbeitet. Die Kontaktanschrift von Compact ist: Dietmar Kawohl, 8 München 40, Klopstockstr. 6/IV, Tel. 36 22 05.

Urs Eigenmann — Andy Scherrer werden voraussichtlich im Herbst mit einer Gruppe auf eine Konzerttournee gehen, die Pianist Eigenmann und Saxophonist Scherrer extra aus diesem Anlaß zusammenstellen. An Baß und Schlagzeug werden Isla Eckinger und Kurt Schaufelberger sein, dazu kommt noch die Geigerin und Sängerin Annemarie Wiesner. Interessenten wenden sich an Urs Eigenmann, Kreuzstraße 80, CH-8032 Zürich, Schweiz.

Free Jazz Quintett Essen — unter diesem Namen firmiert eine Gruppe, die sich aus Studenten der Folkwangschule für Musik in Essen gebildet hat. Es sind: Ralf Koppel, Klavier, Uli Fild, Alt-saxophon und Flöte, Hildebrandt Schulz, Klarinette, Michael Bernsen, Gitarre, und Martin Engelien, Baß. Das FJQ spielt bewußt ohne Schlagzeug, da es eine vom herkömmlichen Free Jazz abweichende Richtung bevorzugt und es ihm in erster Linie darum geht, eigene Klangvorstellungen zu verwirklichen. Das Quintett sucht Auftrittsmöglichkeiten und ist zu buchen über Uli Fild, 43 Essen 14, Dellmannsweg 94 d, Tel. 581473 oder Ralf Koppel, 463 Bochum, Witzlebenstr. 7, Tel. 55 25 82.

The Jazz Inspiration Orchestra hat der in Stuttgart ansässige Trompeter und Flügelhornist Frederic Rabold seine neue Gruppe genannt. Zu ihr gehören der Saxophonist, Flötist und Baßklarinettist Erich Stange, der Pianist Uli Bühl, der Bassist Fritz Hajek und der Schlagzeuger Martin Bues. Zu erreichen ist die Gruppe über Lutz Wessner, 7 Stuttgart, Tel. 22 80 97 oder über Frederic Rabold, 7 Stuttgart, Wildunger Str. 86, Tel. 56 36 06 oder 56 62 58.

Mana-Music ist eine Gruppe, die aus der früheren Formation Catharsis entstand. Das Sextett besteht derzeit aus Altsaxophon/Flöte, zwei Gitarren, Elektro-Baß, Schlagzeug und Percussion, kann aber in nächster Zeit noch erwei-

tert werden. Mana-Music beschreibt ihre Konzeption als eine freie Musik aus Rock und Klängen. Die Kontaktanschrift von Mana-Musik ist: Christopher Mache, 3432 Großalmerode, Hof Hirschberg.

Orchaster nennt sich eine deutsche Rock-Jazz-Gruppe, die gleichwohl zum Rock als auch zum Jazz — speziell in seinen impressionistischen Formen — tendiert. Die Besetzung besteht aus Elektro-Piano, Sopran- und Tenorsaxophon, Elektro-Gitarre, Elektro-Baß und Schlagzeug. Orchaster hat sich ein Jahr lang vorbereitet und fühlt sich jetzt in der Lage, in deutschen Clubs zu spielen und dort an Ort und Stelle die Wirksamkeit seines musikalischen Konzeptes zu untersuchen. Orchaster ist zu buchen über Chris Beier, 84 Regensburg, Gesandtenstraße 9.

Synthesis spielt momentan in Duobesetzung. Die beiden Mitglieder sind Klaus Röder, Gitarre und Elektronikpult, das mehrere Einheiten wie Synthesizer, Quadrodröhn und Ringmodulator umfaßt, und Axel Petry, Holzblasinstrumente. Petry meint: „Durch die vielen Klangvariationen wirkt das Duo nie langweilig und kann oft wie eine ausgewachsene Combo klingen. Die Kontaktanschrift von Synthesis ist: Klaus Röder, 401 Hilden, Düsseldorfer Str. 9a, Tel. 0 21 03 / 5 37 23.“

Vier ergab sich aus mehrjährigen Kontakten zwischen Musikern, die endlich in dieser Besetzung eine Ideallösung gefunden zu haben glauben. Bernd Koeppen, Klavier, Axel Petry, Saxophone, Ulli Weiche, Baß, und Gerhard UM, Schlagzeug, streben ein wirklich befreites Spiel an, das z. B. auch Bossa Nova oder Marschmusik miteinbezieht. Humoristisches mischt sich mit hartem Realismus, manchmal auch mit Lyrizismus. Die Kontaktanschrift von Vier lautet: Axel Petry, 4 Düsseldorf, Merowingerstr. 186.

Vanias nennt sich neuerdings die ehemalige Gruppe Vaniasfielda. Mit der Namens Kürzung sind auch personelle Veränderungen vorgenommen worden. Die Formation spielt jetzt wieder in derselben Besetzung wie in ihrem Gründungsjahr 1971: Günther Mannschreck, Orgel, Synthesizer, Piano; Martin Drost, Baß; Alfred Staiber, Schlagzeug. Vanias ist zu erreichen über das Orplid Management, 7 Stuttgart 1, Schurwaldstr. 39, Tel. 29 59 17.

JAZZ RODIUM

Nr. 8/XXIII Aug. 1974 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

E 1315 EX

August 1974
Nr. 08/1974



JAZZNEWS

Keyboard Panorama in Donaueschingen

Die Jazz-Konzerte in Donaueschingen feiern in diesem Jahr ihr 20jähriges Jubiläum. In einem Artikel „Zwanzig Jahre Jazz in Donaueschingen“, der im Programmheft der Musiktage erscheinen wird, schreibt Joachim E. Berendt, der Leiter der Jazz in Donaueschingen Konzerte: „Warum präsentieren wir Jazz in Donaueschingen? Schließlich gibt es doch genug Jazz Festivals, landauf — landab, wo Jazz zu hören ist. Aber auch der Jazz ist 'Neue Musik', ist 'zeitgenössische Musik', ist 'Musik dieser Zeit', und er ergänzt die Skala zeitgenössischer Musizierformen nach einer Seite hin, die zeitgenössisch par excellence ist: nach derjenigen der Spontaneität und Vitalität, der rhythmischen Kraft — überhaupt der Kraft — und einer Unmittelbarkeit, die 'Interpreten' nicht duldet. Niemand hat einen Begriff von der ganzen zeitgenössischen Musik, der diese Seite ausklammert.“ In diesem Jahr gibt es am 20. Oktober um 17.30 Uhr in der Festhalle in Donaueschingen ein „Keyboard Panorama“, bei dem das Wolfgang Dauner-Jasper van't Hof Duo mit Klavier, Elektro-Piano, Orgel, Clavinets und Synthesizer, sowie die Gruppe von McCoy Tyner zu hören sein werden.

Herbolzheimer gewinnt Kompositions-Wettbewerb

Peter Herbolzheimer wurde beim 3. Internationalen Wettbewerb für Jazzkompositionen, der unter der Schirmherrschaft von Prinz Rainier III in Monaco stattfand, für sein Stück „Scenes“ der I.Preis verliehen. Den zweiten Preis erhielt Davor Kajfes, Jugoslawien, für „Collision“, den dritten Andrzej Brzeski, Polen, für „The Mime“. Die Stücke wurden vom Monaco Jazz Quartett, das aus Roger Grosjean, Flöte und Saxophone, Christian Casanova, Klavier, Bob Scatena, Baß, und Gerard Fioroni, Schlagzeug, besteht, vor einer Jury unter der Leitung von Jack Dieval aufgeführt.

Association P. C. wieder neu besetzt

Die Association P. C. ist im Juni umbesetzt worden. An die Stelle des Pianisten Joachim Kühn trat Siegfried Kessler, und Siggie Busch wurde durch den Bassisten Harald Konietzko ersetzt. Geblieben sind die Gründungsmitglieder Pierre Courbois, Schlagzeug, und Toto Blanke, Gitarre. Kessler, der

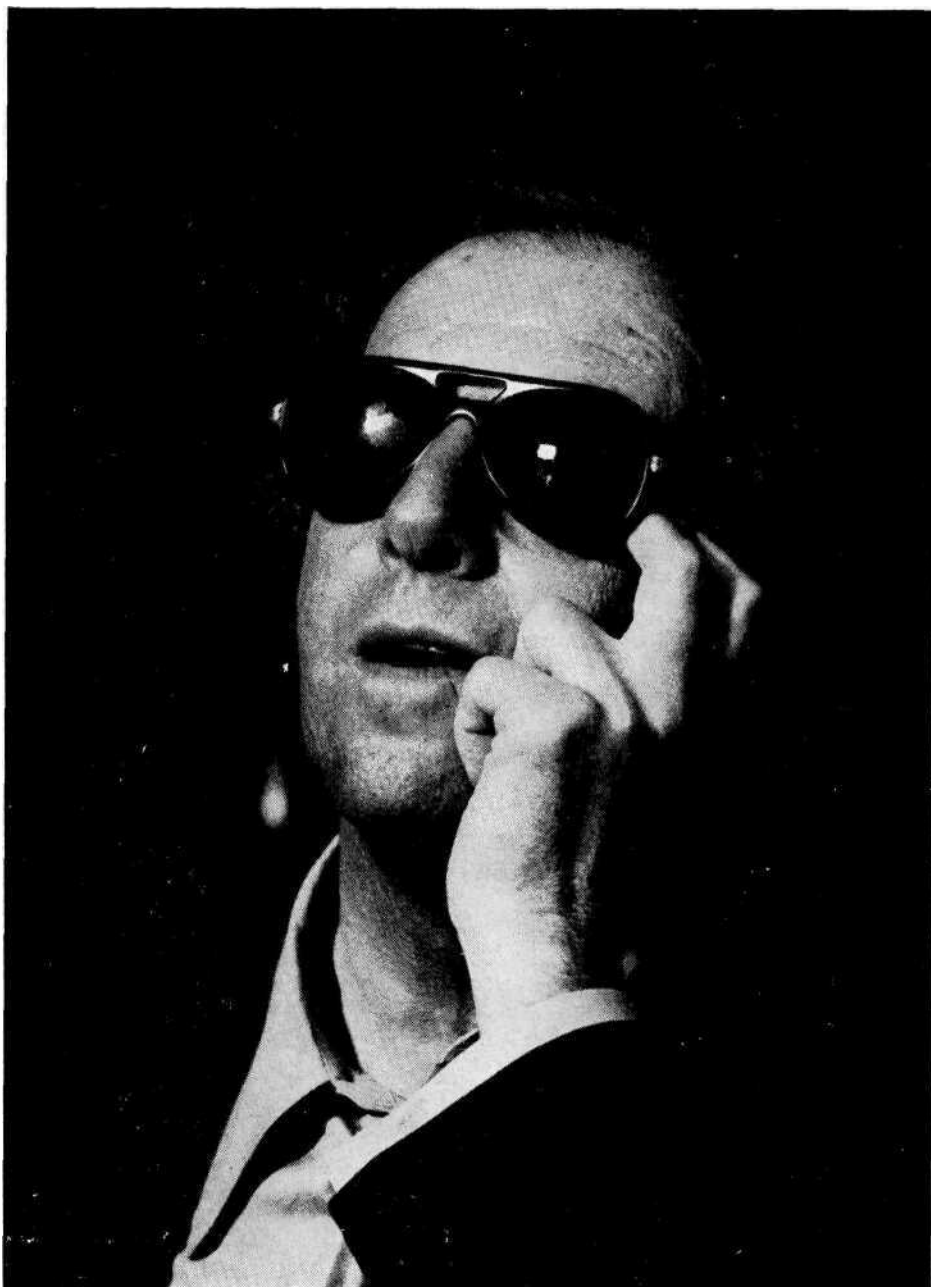
Nachfolger von Kühn und Jasper van't Hof, ist 39 Jahre alt, lebte sieben Jahre in Paris und hat sich dort im Jazz wie auch in der neuen Musik einen guten Namen gemacht. Auch Harald Konietzko, der 1951 in Bremen geboren wurde, lebte einige Zeit in Paris, zuvor gehörte er der Jazz-Rock-Formation Thirsty Moon an, mit der er zwei Platten machte. Anfang Oktober wird die neue Association P. C. auf England-Tournee gehen, Mitte November beginnt eine zweiwöchige Frankreich-Gastspielreise. Association P. C. wird vertreten von Volker Steppat, 8 München 40, Luisenstr. 60 A, Tel. 0 89 / 2 80 09 82.

George Shearing nahm drei neue Platten auf

Vor kurzem produzierte George Shearing in Villingen drei neue Langspielplatten, darunter eine Solo-LP, die den Titel „My ship“ tragen wird. Der blinde Pianist, der jetzt ein Comeback erlebt, sagte dazu: „Das Piano ist mein Schiff, das Keyboard das Steuer. Ich führe das Schiff über die Wellen der Töne und Sounds.“ Für die beiden anderen Platten stellte Shearing eine Septettformation mit Vibraphon, Gitarre, Baß, Schlagzeug, Conga und Percussion zusammen.

GEORGE SHEARING

Foto: Hans Harzheim



Improvisationsevent: Projekt Anima

Musiker aus verschiedenen Kulturkreisen und mit unterschiedlicher Musiktradition unternehmen in einem gemeinsamen Improvisationsevent den Versuch, eine musikalische Kommunikation zu finden - ohne programmiertes Konzept. Zum Projekt Anima, das bereits seit 26. Juli läuft und bis 6. August dauern wird, gehören Paul und Limpe Fuchs, Friedrich Gulda, Albert Mangelsdorff, Leszek Zadlo, Barre Phillips, Gerhard Herrmann sowie der irakische Udspieler Mounir Baschir und das Dschalighi Bagdad! Ensemble und Sänger aus dem Irak. Gefördert wird das Improvisationsevent, zu dem Gulda, Paul und Limpe Fuchs die Idee hatten, von der Bundesrepublik Österreich, dem Land Salzburg und der Stadt Salzburg. Die Durchführung liegt in Händen von Karlheinz und Renate Heim, Gröbenzell.

SWF Jazz Sessions 74

Die Jazzredaktion des Südwestfunks plant im Jahr 1974 noch folgende öffentliche SWF-Jazz-Sessions: am 26. September ein Jazzkonzert im Rahmen der 700-Jahr-Feier der Stadt Rottenburg mit der Joachim Kühn Group featuring John Sunman, Norma Winstone mit John Taylor und Henry Lowther, am 5. Oktober eine SWF-Jazz-Session in Laupheim mit der Piano Conclave, bei der George Gnuntz, Gordon Beck, Wolfgang Dauner, Fritz Pauer, Jasper van't Hof und Martial Solal mitwirken, am 20. Oktober ein Konzert im Rahmen der Donaueschinger Musiktage mit dem Wolfgang Dauner-Jasper van't Hof Duo und der McCoy Tyner Gruppe vom 3. bis 6. Dezember findet in den Studios des SWF das New Jazz Meeting Baden-Baden statt, das am 6. Dezember mit einem Konzert in Mainz endet.

Traditional Jazz Festival in Gießen

Der AStA der Studentenschaft der Justus-Liebig-Universität in Gießen beabsichtigt zu Beginn des Wintersemesters im Oktober ein Traditional Festival durchzuführen. Es können sich hierzu noch einige interessierte Gruppen anmelden. Die Kontaktanschrift ist: Referat Veranstaltungen und Kommunikation, Hartmut Roeschen, AStA der Justus-Liebig-Universität, 63 Gießen, Leihgesterner Weg 16. Tel. 7 21 43 oder 71558.

Anima Sound, das Duo von Paul Fuchs, Schilfzinken, Fuchshorn, Fuchsbaß, Klangbleche, Stimme, und Limpe Fuchs, Stimme, Schlagzeug, Fußzither, hat im Sommer 1971 eine Platte produziert, als die Fuchse mit ihrem Traktor und Musikwagen 4000 km durch Europa fuhren, in vielen Städten ihre Bühne aufklappten und für ALLE auf öffentlichen Plätzen spielten. So heißt das jetzt über Jazz by Post in München erhältliche Album „Musik für alle“. Paul Fuchs sagt darüber: „Wir möchten unsere Musik nicht Kunst nennen, sondern als Dokumentation einer Freiheit bezeichnen, die trotz starken Drucks einer formalistisch-faschistischen Umwelt möglich ist, aber nur von den wenigsten Menschen genützt oder überhaupt wahrgenommen wird.“

Das **Louis Armstrong Memorial Concert** fand in diesem Jahr zum dritten Mal statt. Die Veranstaltung, die im Flushing Meadows-Corona Park durchgeführt wurde, dient dazu, die finanziellen Mittel für den geplanten Bau eines Kultur- und Kunst-Zentrums in Corona, wo Louis Armstrong über drei Jahrzehnte lebte, sicherzustellen. U. a. spielten im Gedenken an Louis Armstrong Joe Newman, Clark Terry, Jonah Jones und Donald Byrd.

Marion Brown gab Ende Juni zusammen mit dem Bassisten Fred Hopkins und dem Schlagzeuger Steve McCall ein Konzert in der Cinematheque in Quebec. Zuvor wurden bei dieser mehrere Tage dauernden Veranstaltung, die unter dem Titel „Musiques à voir“ stand, Filme vom Jazz Festival in Amougies mit Frank Wright, Noah Howard, Steve Lacy, dem Art Ensemble of Chicago u. a., sowie „Big Ben“ mit Ben Webster und Don Byas, „St. Louis Blues“ mit Bessie Smith, „Musique d'Iran“ mit Max Roach, „Explosion démographique“ mit Ornette Coleman, „Jazz is my religion“ mit Ted Joans, Johnny Griffin, Alan Shorter und Sunny Murray, „Born to swing“ mit Jo Jones, Dickie Wells, Buddy Tate, Joe Newman und Tommy Flanagan, „Jammin' the blues“ mit Lester Young und zwei Filme mit Marion Brown „See what I'm trying to say“ und „See the music“ mit Leo Smith, gezeigt.

Dzyan spielt jetzt wieder mit dem Schlagzeuger Peter Giger, nachdem Marc Hellmann die Gruppe verlassen hat. Giger, festes Mitglied des Albert Mangelsdorff Quartetts, wirkte schon bei der ersten Dzyan Platte auf Bacillus mit. Dzyan-Mitglied Eddy Marron arbeitet derzeit an einer Autobiogra-

phie, die im Herbst unter dem Titel „Mein Beruf: Musiker“ erscheinen soll.

Duke Ellington soll ein geschätztes Vermögen von 15 Millionen Dollar hinterlassen haben. Wie es heißt, soll aber kein Testament vorliegen.

Die **Duke Ellington Society**, die seit 1961 alljährlich ein Konzert mit der Duke Ellington Band veranstaltet hat, stellte bei ihrem 14. Konzert, das in der New School in New York stattfand, die Clark Terry 18 Mann Big Band vor. Besondere Attraktion der Band: Dizzy Gillespie als Gastsolist.

Dizzy Gillespie tritt derzeit nur in Quartettbesetzung auf. Bei einem einwöchigen Engagement im Half Note in New York waren seine Partner Al Gafa, Gitarre, Earl May, Baß, und Mickey Roker, Schlagzeug.

Billie Holiday — Remembered, das war der Titel eines Jazz-Konzerts, das in der Reihe von Jack Kleinsingers „Highlights in Jazz“-Veranstaltungen am 17. Juni im Loeb Student Center in New York stattfand. U. a. traten an diesem Abend Buddy Tate, Benny Morton, Doc Cheatham, Earl Warren, George Wein, George Duvivier, Panama Francis und die Sängerin Ruth Brisbane auf.

Das **Jazz Live Trio**, die Rhythmusgruppe der Schweizer Sextett-Formation MAGOG, das für die Jazz Live-Konzertreihe des Schweizer Rundfunks spielt, hat im Juli in Mailand für die italienische Firma Ariston eine Platte mit dem argentinischen Saxophonisten und Flötisten Hugo Heredia aufgenommen. Mit dabei waren noch der italienische Gitarrist Sergio Farina und der brasilianische Percussionist Mandrake. Das Trio, das aus Klaus Koenig, Klavier, Peter Frei, Baß, und Peter Schmidlin, Schlagzeug, besteht, wird in Kürze auch eine Platte mit dem Schweizer Trompeter Franco Ambrosetti für die Schweizer Firma Evasion aufnehmen. Im August geben Franco Ambrosetti und das Jazz Live Trio in Messina ein Konzert. Das Trio wird in der kommenden Saison auch wieder einige Konzerte mit der klassischen Pianistin Annette Weisbrod durchführen, wobei über Musik von Frank Martin und Bela Bartok improvisiert wird. Die zweite Platte von MAGOG wird im Herbst bei Evasion erscheinen. Die Kontaktanschrift von MAGOG ist John Bouchard, Gezolan AG, Postfach, 4800 Zofingen, Schweiz.

Thad Jones-Mel Lewis eröffneten mit ihrem Orchester zu Sommerbeginn das „Festival on the River Jazz Cruises“, eine Art Riverboat Shuffle mit Jazz, das regelmäßig bis zum 4. Oktober jeweils Mittwoch abends um 20 Uhr beginnt und am Staten Island Ferry Terminal seinen Ausgangspunkt hat.

Barney Kessel will Anfang nächsten Jahres in Deutschland sein berühmtes Gitarren-Seminar abhalten. Der Kurs, den der Gitarrist in englischer Sprache schon in den USA, Schweden, England, Australien und Norwegen durchführte, behandelt u. a. die Themen: How to improvise, How to set up a practise and work schedule, How to play faster with less effort. Interessenten wenden sich an das Concert-Euro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstraße 16, Tel. 41 8526.

Joachim Kühn stellt sich derzeit vor allem als Solo-Pianist vor. So gastierte er bei „Jazz in the Garden“ in Berlin und beim Jazz Festival in Antibes. Am 2. August wird er beim Jazz Festival in Molde, Norwegen, als Solist auftreten.

Volker Kriegeis 'Spectrum' unternimmt vom 8. August bis zum 6. September eine Konzertreise durch Brasilien. Auftritte in Bahia, Rio de Janeiro, Brasilia, Sao Paulo, Porto Allegro stehen auf dem Tourneepplan.

George Maycock hielt sich im Juli in den USA auf. Im August und September wird er mit seinem Trio, das aus Alfred Haurand, Bass, und Big Fletchit, Schlagzeug, besteht, in verschiedenen deutschen Städten gastieren.

Das **Modern Jazz Quartet** hat sich jetzt nach 22jährigem Bestehen aufgelöst. Das Quartett unternahm im Juli noch eine Australien-Tournee. In Zukunft werden **Milt Jackson** vorwiegend mit **Ray Brown** und **Percy Heath** mit seinen Brüdern **Jimmy** und **Tootie Heath** zusammenarbeiten.

Roy Pellett, aus London stammender, singender Klarinetist und Bandleader, ist mit seiner Gruppe zur Hausband der Casa Bar in Zürich geworden, wo

er 6 Monate im Jahr zu hören ist. Im August spielt die **Roy Pellet Jazzband** jeweils von dienstags bis samstags — also 5mal pro Woche — in der **Dixieland Hall** in Stuttgart. Die **Dixie Band** besteht zur Zeit aus **Andy Lawrence**, Trompete, **Robin Dixon**, Posaune, **Ken Ames**, Gitarre und **Banjo**, **Alan Harris**, **Baß**, und **Ray Ball**, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift der **Roy Pellett Jazzband** ist c/o **Mitchell**, Nordstr. 166, CH 8037 Zürich, Tel. 60 26 23.

Chris White, langjähriger Bassist der **Dizzy Gillespie-Gruppe**, der heute als Direktor des Institutes für Jazz Studien an der **Rutgers Universität** arbeitet, hatte kürzlich Gelegenheit, sein Talent als Musiker, Komponist und Arrangeur zu beweisen: bei zwei Konzerten, die unter dem Titel „An Evening with **Chris White** and Friends“ in der **New Yorker Carnegie Recital Hall** stattfanden.

Joe Viera hat ein Buch geschrieben, das jetzt unter dem Titel „Der Free Jazz — Formen und Modelle“ bei der **Universal Edition** in Wien erschienen ist. **Viera** arbeitet derzeit an seiner **Saxophonschule**, die Mitte nächsten Jahres unter dem Titel „Das Saxophon im Jazz“ auf den Markt kommen soll. Bis 11. August unterrichtet **Viera** beim Jazzkurs an der **Akademie Remscheid**, vom 19.—25. August ist er Dozent beim Jazzkurs in **Burghausen**.

Johnny Young, Bluessänger, Gitarrist und Mandolinenspieler, starb kürzlich in **Chicago**. **Young** wurde am 1. Januar 1917 in **Vicksburg, Mississippi**, geboren und machte schon in den 40er Jahren Aufnahmen in **Chicago** mit **Johnny Williams**, **Snooky Pryor**, später dann mit **James Cotton**, **Walter Borton** und **Otis Spann**.

ECM Records, 8 München 60, **Gleichmannstr. 10**, werden im Herbst wieder zwei Tourneen organisieren. Im September mit der **Dave Liebman** Gruppe „**Lookout Farm**“, zu der neben dem Flötisten und Saxophonisten **Liebman** noch **Richard Beirach**, Klavier, **Frank**

Tusa, **Baß**, und **Jeff Williams**, Schlagzeug gehören und im Oktober wieder mit dem **Jan Garbarek-Bobo Stenson** Quartett.

Das **Concert Büro Rolf Schubert**, 5 Köln 41, **Herderstr. 10**, gibt folgende Angebotsübersicht für Herbst und Winter 74/75: **Barney Kessel** Trio (30. September bis 13. Oktober), **Dr. Ross**, **One Man Blues Band**, (22. Oktober bis 3. November), **Cousin Joe**, Pianist, Sänger und Entertainer aus **New Orleans**, (10. bis 24. November), **Wallgren's Orkester**, moderne schwedische Gruppe mit **Tommy Koverhult**, **Hakan Nyqvist**, **Ivar Lindell** und **Ivan Oscarsson**, (10. bis 24. November). Außerdem vertritt das **Concert Büro** ständig folgende Gruppen: **Erwin Somer** Group, ein holländisches Quintett um den **Vibraphonisten** **Erwin Somer** und den **Tenorsaxophonisten** **Rudy van Dijk**, das vom **Blues** und **Rock** beeinflussten Jazz spielt, **Le Hotclub de Rotterdam** und **Mr. Felix Brass Band**.

Han Kuiper Enterprises, **De Boelelaan 435**, **Amsterdam-Buitenveldert**, **Telefon 429396**, bietet folgende Musiker und Gruppen für Gastspiele an: den legendären **Pianisten** **Joe Albany** (September — Dezember), **Paul Bley** solo (August—September), **Marion Brown** Trio (August), **Annette Peacock** Duo und Trio (August—September), **Archie Shepp** (August—September) sowie das **Bobby Bradford** Quartett, das **Noah Howard** Quartett, die **Michael Smith** Combination, das **Michael Smith-Bobby** Few Piano Duo, das **Barney Kessel** Trio, das **Dizzy Reece** Quartett, das **Rene Thomas-Art Taylor** Duo, das **Rene Thomas** Trio, **Steve Lacy** solo oder mit Quartett oder Sextett, das **Chris Woods-Ernie Wilkins** Quintett, die Sängerin **Ruth Olay**, **Pork Pie**, **Harold Singer**, **Slide Hampton** und **Sahib Shinab**.

Norbert Hess, 1 Berlin 31, **Hohenzollerndamm 38**, **Tel. 2612052**, wird im November eine Tournee mit **Margie Evans**, **Pee Wee Crayton** und **Clifford „Honkytonk“ Scott** durchführen.

JAZZNEWS

Harry Beckett bestritt den 102. Jazz-workshop des NDR am 4. Mai im Funkhaus in Hamburg. Zu diesem Anlaß hatte der Trompeter aus London seine Gruppe mitgebracht, die derzeit aus Alan Skidmore, Tenorsaxophon, Mike Osborne, Altsaxophon, Peter Lamar, Klavier, Synthesizer, Frank Ricotti, Vibraphon, Ron Mathewson, Baß, und John Webb, Schlagzeug, besteht.

Kenny Burrell gründete kürzlich mit anderen namhaften Gitarrenkollegen eine Vereinigung, die es sich zum Ziel gesetzt hat, Noten- und Plattenmaterial für Gitarrenschüler zu veröffentlichen. Burrell selbst arbeitet derzeit an einem Buch für Improvisation auf der Gitarre, das im Herbst erscheinen soll. Ebenso wird eine Plattenserie erscheinen, auf der prominente Jazzgitarristen Anweisungen für den Nachwuchs geben.

Arthur „Big Boy“ Crudup ist, wie jetzt erst zu erfahren war, am 28. März im Alter von 69 Jahren in Virginia gestorben. Crudup, den man den Vater des Rock and Roll nennt, stammte aus Forest im Mississippi-Delta und ging 1941 nach Chicago. Dort konnte der Gitarrist und Sänger Aufnahmen für RCA machen, die erst kürzlich in der Vintage-Serie wiedererschienen sind. In späteren Jahren geriet er in Vergessenheit und wurde 1967 durch Delmark wieder neu entdeckt. Mehrere Plattenaufnahmen sowie Auftritte bei wichtigen Blues-Festivals folgten.

Erroll Garner verlängerte kürzlich seinen Plattenvertrag mit der MPS um weitere drei Jahre. Erstes Resultat der erneut bekräftigten Partnerschaft ist das Album „Magician“, das die MPS zu Garners Deutschlandbesuch im Mai vorlegte.

Gunter Hampel, der sich zur Zeit in Deutschland aufhält, hat seine Galaxie Dream Band neu besetzt. Mit ihm spielen derzeit Frederic Rabold, Trompete, Flügelhorn, Thomas Keyserling, Flöte, Tenorsaxophon, Allan Praskin, Altsaxophon, Klarinette, Flöte, Martin Bues, Schlagzeug. Es singt Jeanne Lee.

Peter Herbolzheimer and his Rhythm Combination and Brass spielte im Mai eine Woche lang im Ronnie Scott's Club in London und trat auch bei einem Empfang für die Londoner „Musikwelt“ auf. Während des Engagements im Ronnie Scott's wurde eine Platte mitgeschnitten, die die MPS/BASF in Kürze unter dem Titel „Live from Ronnie Scott's“ vorlegen wird. Die Band besteht derzeit aus folgenden Solisten:

Ron Simmonds, Ack van Rooyen, Palle Mi'kkelborg, Art Farmer, Trompete, Rudi Fuesers, Jiggs Whigham, Peter Herbolzheimer, Ake Persson, Posaune, Ferdinand Povel, Saxophone, Flöte, Dieter Reith, Elektro-Piano, Philip Catherine, Gitarre, Günter Lenz, Baß, Horst Mühlbradt, Percussion, Sabu Martinez, Conga, Kenny Clare, Schlagzeug. Seit einiger Zeit wird die Rhythm Combination and Brass von dem ehemaligen Manager der Clarke-Boland Big Band, John Legg, vertreten. Die Kontaktanschrift ist: John Legg, 5 Köln 1, Kleiner Griechenmarkt 37, Telefon 21 03 08.

Woody Herman übergab kürzlich seine umfassende Sammlung von Bändern seiner Auftritte an die Universität in Houston.

Emil Mangelsdorff, der wie sein Bruder Albert zu den profiliertesten deutschen Jazzsolisten der Nachkriegszeit gehört, ist nach längerer Unterbrechung wieder auf die Jazz-Szene zurückgekehrt. Mit dem Pianisten Walter Strerath, dem Bassisten Reinhard Glöder und dem Schlagzeuger Peter A. Schmidt formierte er ein Quartett, das am 14. April beim WDR in Köln Fernsehaufnahmen machte. Am 28. Mai nahm der WDR für seine Sendung „Jazz Leif“ den Auftritt des Emil Mangelsdorff Quartetts im Kölner Subway auf. Zu buchen ist die Gruppe über das Concert-Büro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstr. 16, Telefon 41 85 26.

Shelly Manne hat vor einiger Zeit seinen Club, das Manne Hole, wieder geschlossen. Der Schlagzeuger hatte nach Differenzen mit dem Besitzer seinen Auftritt mit Stan Getz abgebrochen und den Club kurzerhand zugemacht.

Dave McKenna spielt regelmäßig in Michael's Pub, einem Jazzclub auf der 55. Straße East. Das Repertoire dieses Pianisten besteht zwar seit einiger Zeit aus den gleichen bekannten Stücken, doch geht er sie immer anders an.

Pork Pie, das Quintett mit Jasper van't Hof, Keyboards, Charlie Mariano, Saxophone, Nagaswaram, Philip Catherine, Gitarre, J. F. Jenny-Clark, Baß, und Aldo Romano, Schlagzeug, nahm von 17. bis 20. Mai ihr erstes Album für MPS in Neunkirchen bei Köln auf.

Dudu Pukwana, bekannter Altsaxophonist aus Chris McGregor's Brotherhood of Breath, hat eine 6-Mann-Rock-Jazz-Formation aufgestellt, die vom 15.—18. und vom 21.—24. Juli Gast-

spiele in Deutschland geben wird. Ge-managt wird die Gruppe in der BRD von Dieter Nentwig, 605 Offenbach, Austraße 43, Telefon 81 46 47.

Buddy Rich spielte kürzlich mit einer kleinen Gruppe in seinem neueröffneten Jazz Club, dem „Buddy's Place“ in New York. Rich trommelte die Saxophonisten Sal Nistico und Sonny Fortune, den Pianisten Kenny Barron, den Gitarristen Jack Wilson und den Bassisten Anthony Jackson vor sich her.

Larry Ridley hat kürzlich eine neue Gruppe zusammengestellt, die ihr Debüt im Half Note in New York gab. Der amerikanische Bassist hat sich mit James Spaulding, Alt- und Sopransaxophon und Flöte, Harald Mähern, Klavier, und Harold White, Schlagzeug, zusammengetan. Das Quartett spielt modernen Jazz, Standards und auch eigene Kompositionen von James Spaulding, der ebenso wie Ridley an der Rutgers Universität in New Jersey Musik unterrichtet.

Alexander von Schlippenbach spielt derzeit mit einem Quintett, das aus Kenny Wheeler, Trompete, Flügelhorn, Evan Parker, Saxophone, Peter Kowald, Baß, Tuba, und Paul Lovens, Schlagzeug, besteht.

Der nächste Auftritt dieser Formation findet am 6. Juni im Palmengarten in Frankfurt statt. Im Herbst wird von Schlippenbach erneut mit diesem Ensemble auf Tournee gehen. Die Kontaktanschrift ist: Alex von Schlippenbach, 1 Berlin 65, Müllerstr. 126 a u. b. Der Pianist und Komponist leitet ab Mai ein Seminar für Jazz an der Berliner Musikhochschule, das früher von Joe Viera betreut wurde.

George Shearing unterschrieb vor kurzem einen dreijährigen Exklusiv-Vertrag mit der MPS. Sein erstes Album hat der blinde Pianist bereits im vergangenen Juli in San Francisco für die MPS eingespielt. Es liegt jetzt unter dem Titel „Light, airy and swinging“ vor. Ende Juni wird Shearing nach Villingen reisen, wo er in den MPS-Studios zwei weitere Platten aufnehmen wird. Vorgesehen sind eine Solo-Platte und ein Album mit Shearings berühmter Klavier-Vibraphon-Gitarre-Baß-Schlagzeug- + Percussion-Besetzung.

Michal Urbaniak tritt derzeit mit seiner Gruppe und Urszula Dudziak in dem Jazzclub „Max's Kansas City“ in New York auf. Mitte Juni geht die Urbaniak Constellation nach Chicago, wo sie ins „Quiet nights“ verpflichtet wurde.

KENNEN SIE DIE?

Fredi Albert! kommt aus der Frankfurter Szene und spielt Cello. Nicht nur. Er läßt es sprechen, sägen, schnaufen, quietschen, singen, schreien und vor allem musizieren. Das Instrument wird elektronisch verstärkt, wegen eines besseren Klangvolumens und um Feinheiten hervorzuheben. Die Effekte und Sounds werden vorwiegend ohne elektronische Geräte erzeugt, obwohl es sich Oft so anhört. Die Stücke enthalten Elemente aus der Klassik, dem Jazz, Rock und Blues. Fredi Alberti spielt außer Cello noch Klavier, Waldhorn und Gitarre und arbeitet nicht nur als Solist, sondern auch mit Jazz-Rock-Gruppen. Fredi Alberti ist zu erreichen über: Contact, 609 Rüsselsheim, Thomas-Mann-Straße 15, Tel. (061 42) 6 1333.

Funky Music ist ein Septett, das eben funky music mit Elementen aus Jazz, Blues, Rock und Pop macht. Die Gruppe besteht aus Alfred Scheller, Gesang, Heinemann, Flügelhorn, Peter Bowy, Tenorsaxophon und Flöte, Herbert Schaut, Gitarre, Walter van Dawen, Elektro-Baß, Jan Dix, Schlagzeug, und Günter Wolf, Conga und Percussion. Die Kontaktadressen von Funky Music sind: Günter Wolf, 5 Köln 60, BOlwstraße 33, Telefon 76 91 95 oder Peter Bowy, 5 Köln 1, Erfstraße 39, Telefon 51 31 77.

Gloryland's Jazzbrothers, eine im New Orleans Stil spielende Band aus Frankfurt, hat jetzt ihre zweite EP aufgenommen, die zum Preis von 5,— DM über Horst Bergman, 6 Frankfurt am Main, Thorwaldsenplatz 8, bezogen werden kann. Die Band, die 1967 in Frankfurt gegründet wurde, spielte jahre-

lang ausschließlich als Trio oder Quartett, ehe sie Anfang 1972 zur heutigen Besetzung heranwuchs. Heute ist ihr iSpielideal Musik der Bunk Johnson- und George Lewis Bands der 40er und 50er Jahre.

Unbekannt. Eine junge Jazzgruppe, die in Stuttgart nicht mehr unbekannt ist, sich aber in einem weiteren Raum bekannt machen

möchte. Sie besteht aus Matthias Scheeff, Flöte, Rainer Westphal, Orgel, Klavier, Bernd Haberland, Baß, und Roland Gehringer, Schlagzeug. Die Konzeption der Musiker, die noch Schüler sind, ist eine Mischung aus modernem, swingendem Jazz mit Elementen aus der Klassik. Die Kontaktschrift ist Roland Ge'hninger, 7 Stuttgart-Berg, Am MüWkanal 8, Tel. 43 30 87.

THIRD EYE mit JAN HUYDTS (2. v. l.)

Foto: Raymond Clement



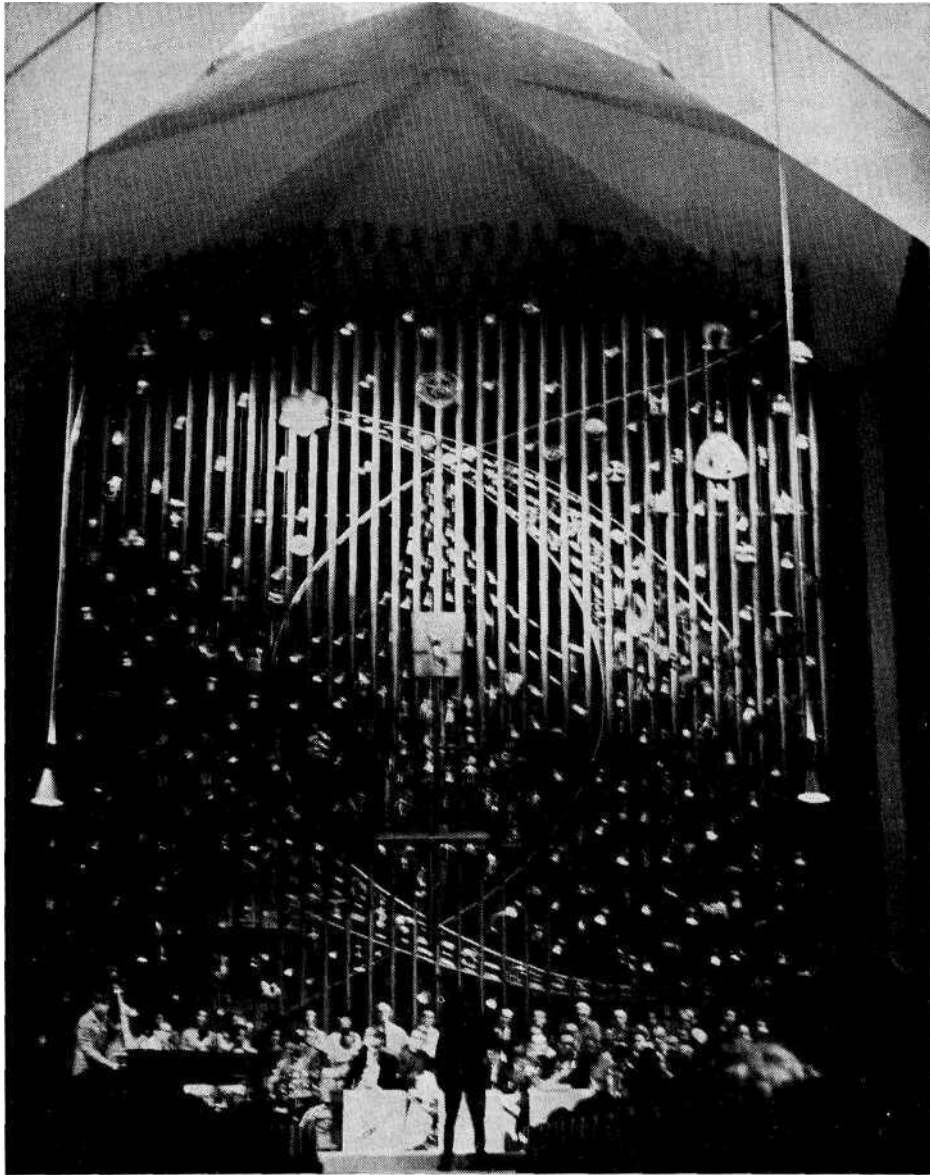
Auch bei wachsendem Abstand von dem zunächst lähmenden Ereignis dieses 24. Mai wird es nicht leichter, in Worte zu fassen, was der Tod des Duke an Gefühlen auslöste. Wem der Jazz mehr ist als eine Musik, die unterhält, ihrer Struktur nach Interesse weckt, durch ihren klanglichen Reiz fasziniert, mit starken rhythmischen Akzenten Emotionen auslöst, wer vielmehr sich in seinem ganzen Dasein damit verwoben fühlt, in ihm einen wichtigen Kraftquell für das eigene Leben erkannt hat, den verbinden wahrhaft familiär enge Bande mit all denen, die sich auf genau diese Art in dieser Musik äußern, die mit dieser Musik ein Stück von sich selbst geben, zu Erkenntnissen verheWen, die tief in der Sphäre des menschlichen Seins verwurzelt sind. Ellington wurde für Jazzfreunde in aller Welt zum Inbegriff dessen, was *de/? jazz Kr sie so* unsagbar wertvoll werden ließ, er hat in seinem gesamten Schaffen stets das zum Ausdruck gebracht, was sie untrennbar mit dieser Musik verband, was sie immer stärker anzog: das hohe Maß an individueller Freiheit, persönlicher Mitgestaltung in einer Gemeinschaft, die nicht diktatorisch in ein System gepreßt wird, sondern sich zu einer Einheit zusammengefunden hat, in der sich jeder gleichzeitig unterordnet und frei entfaltet. Hier wird nicht befohlener Rhythmus zum Mittel von Gleichschaltung und Gehorsam, sondern umgekehrt führen gemeinsame Erlebnisse, Erfahrungen und Erkenntnisse zum rhythmischen Puls einer Musik, in der auf einzigartige Weise das Gefühl der Freiheit ihren Ausdruck findet. Gewiß kann man das, was sich im Jazz vollzieht, analysieren, kann seine Geschichte nachzeichnen, seine Spuren bis zu den Wurzeln verfolgen, kann ihn lehren, die Entwicklungsstadien erklären, kann alles sezieren — nur kann -man mit alldem eines nicht: ihn ersetzen, ihn lebendig machen. Das, was die wirkliche Musik ausmacht, läßt sich bei aller Forschungsarbeit nicht synthetisch herstellen, es sei denn, man produziert jene Ware, die unter dem Namen Musik als Massenartikel angeboten und verkauft wird, um Gewinne zu erzielen, die sich im materiellen Wert erschöpfen. Für Duke Ellington war Musik nie Objekt, sondern Subjekt. Er war stets eins mit ihr, sie gehörte zu seinem Leben, sie erfüllte es und sie erwuchs daraus. Wer sich darauf beschränkt, Ellington als begabten Stückeschreiber, als prominenten Leiter einer erfolgreichen Big

Band, oder als eleganten Gentleman auf internationalen Konzertpodien hochzuloben, ihm Anerkennung zu zollen, weil es ihm als Jazzmusiker gelang, von einer High Society höchste Ehrungen zu empfangen, neben den großen Namen der unantastbar erhabenen „Kunstmusik“ genannt zu werden, oder wer ihn gar seiner großen finanziellen Erfolge wegen bewundert, der hat kaum Kontakt zu seiner Welt, nämlich der des Jazz. Wer mit arroganter Geringschätzung, hinter der sich ein Komplex verbirgt, als Sentimentalität abtut, was sich an echten menschlichen Gefühlen in der Musik offenbart und sich freilich nur

Duke Ellington, geb. am 29. April 1899 in Washington, D. C., starb in den frühen Morgenstunden des 24. Mai 1974 im Columbia-Presbyterian Medical Center in New York an einer im Gefolge einer Lungenkrebs-Erkrankung aufgetretenen Lungenentzündung. Die Trauerfeier für den bedeutendsten Tonschöpfer des Jazz fand am 27. Mai in der Cathedral of St. John the Devine statt. Unter den 10000 Trauergästen waren neben Ellingtons Sohn Mercer und Schwester Ruth viele Große des Jazz, so Ella Fitzgerald, Count Basie, Harry Carney, Al Hibbler und Louie Bellson. Reverend John Gensei, der auch bei den Beerdigungen der eng mit dem Ellington Orchester verbundenen Musiker Paul Gonsalves (t 14. 5. 74) und Tyree Glenn (t 25. 5. 74) anwesend war, stellte bei der Trauerfeier für den Duke die Musiker und Sänger vor, die mit Vorträgen von Musik aus Ellingtons Schaffen dem Verstorbenen die letzte Ehre gaben: Joe Williams, Earl Hines, Mary Lou Williams, Billy Taylor und Kenny Burrell. Das Gebet sprach Reverend Norman O'Connor. Unter den Klängen einer Aufnahme vom 1968 in dieser Kirche erstaufgeführten Second Sacred Concert Ellingtons verließ die Trauergemeinde nach der Feier in langem Zug die Kathedrale und begleitete den Sarg zum Woodlaw-Friedhof in Bronx, wo Duke Ellington wie seine Eltern zur letzten Ruhe gebettet wurde.

unzulänglich in Worte fassen läßt, wer in Opposition geht, sobald von innerer Anteilnahme, Zuneigung, menschlicher Aussage die Rede ist, weil er grundsätzlich nichts als Schlagworte darin zu vermuten vermag, ist ein armer Tropf. € verspürt nicht die Feigheit in der modischen Formulierung „ich würde sagen“, nicht das Bekenntnis zur Lüge im Betonen von der hochgespielten Floskel „in der Tat“, nicht die Angst vor Gefühlsregungen in den zu echten Schiagworten abgewerteten Begriffen wie Kommunikation, Interaktion, Integration, die zur Tarnung aus dem Gebiet der Soziologie übernommen wurden, um den Eindruck des wissenschaftlichen Ernstes zu erwecken und gleichzeitig die weit von jeglicher Ideologie entfernte Denkungsart zu beweisen. Glücklicherweise aber wird gerade im Jazz ein derartiges Versteckspiel ad absurdum geführt. Welch groteskes Schauspiel geben Mißfallenskundgebungen einem Duke Ellington gegenüber, dessen Auftritte kritisch zu beleuchten gewiß erlaubt ist, dessen gesamtes Wirken indessen doch auch zu Überlegungen dahingehend Anlaß geben sollten, warum wohl er etwas tat, was er für recht befand und nicht jenes, was den Zuhörern — vor allem den kritischen — genehm erschien. Mit der Frage der Kritik verbunden ist die Frage der Kritiikwürdigkeit. Jazzmusiker, die sich gewiß nicht anmaßen, den Rang eines Ellington erreicht zu haben (wer hat den schon?), sind oft von mimosenhafter Empfindlichkeit ihren Kritikern gegenüber, führen dabei recht deftige Argumente ins Feld, waren aber rasch bereit, aufgrund eines einzigen, angeblichen Fehltritts des Duke, das Hosianna in ein „Kreuzigt ihn“ zu verwandeln — zumindest einem solchen absurden Sinneswandel nicht geschlossen entgegenzutreten.

Aber lassen wir das. Die, die sich nicht genieren, als Jazzfamilie angesprochen zu werden und frei sind von Krokodilstränen, werden verstehen, was gemeint ist. Und sie tun recht daran, einem Ellington mehr Gewicht :zu geben als den Anklagen derer, die ihn zu kritisieren anstatt zu verstehen suchten. An denen ist es auch nicht, Grabreden zu halten. Hier können sich nur all die zusammenfinden, denen es unsagbar schwer fällt, sich damit abzufinden, daß er nicht mehr unter uns ist. Und die immer und immer wieder aus seiner Musik jene Kraft ziehen, die ihm entströmte. Sie macht ihn unsterblich und uns alle, die zur Jazzfamilie zählen, ein Leben lang glücklich.



DUKE ELLINGTON: Ausdruck schöpferischer Kräfte - ein Gebet

Wenn ich die Bibel aufmerksam las und über das Gelesene nachdachte, stieß ich auf viele Dinge, die ich immer gefühlt hatte, ohne sie wirklich zu verstehen. Mit wachsender Kenntnis der Bibel begann ich, mehr und mehr von dem zu verstehen, was man mich gelehrt und was ich bis dahin über das Leben und die Menschen in meinem Leben zu wissen geglaubt hatte. Wie ein Kind hatte ich nichts für unmöglich gehalten, bevor die Unmöglichkeit be-

wiesen worden war. Ich war Optimist bis dort hinaus. Pessimismus schien mir nur bei gemütskranken Menschen begreiflich. Jeder Mensch hat seine Grenzen, und wir müssen uns dessen bewußt sein. Wir müssen jedem seine Fehler zugestehen und dürfen uns über sie nicht mehr entrüsten, als wir an Entrüstung über unsere eigenen Fehler ertragen können. Wer macht keine Fehler? Wer hat keine Begrenzungen? Niemand, außer Gott.

Beschuldigungen treiben viele Menschen zu Handlungen, die sie ursprünglich nie beabsichtigt hatten, während sie andere dazu bringen, sich für die Gerechtigkeit einzusetzen und ihre Teilnahme an unwürdigen Taten zu verweigern. Unbedingte Liebe bedeutet nicht nur, ich bin bei dir, sondern ich bin für dich, im Rechten und Schlechten. Schließlich kann der Lauf der Dinge schon morgen alle Konstellationen umgekehrt haben.

Wir handeln nicht nur aus unseren Wünschen heraus, sondern reagieren auch auf das, was wir vorfinden — oft widersprüchlich. Wenn jemand einen Fehler macht, ist immer er selber der erste, der ihn erkennt. Auch weiß er, daß er die schlimmen Folgen dieses Fehlers wahrscheinlich tragen muß. Doch wenn ihm Gelegenheit gegeben wird, den angerichteten Schaden zu verringern oder sogar aus der Welt zu schaffen, gelingt es ihm damit vielleicht, die Liebe dessen zu gewinnen, den er am meisten liebt. Und was könnte großartiger sein.

Wenn man sich das Unendliche in die siebente Potenz erhoben vorstellen könnte, sähe man Gott. Wenn man sich das Unendliche in eine unendliche Potenz erhoben vorstellen könnte, würde man für Gott gehalten werden. Doch da man weder das eine noch das andere kann, ist man nicht Gott, und würde seinen Anblick auch nicht ertragen können. Wäre man aber zufällig ein großer Mathematiker und könnte das Unendliche endlich machen, würde man vielleicht feststellen, daß Gott mit uns ist.

Seien wir also weise genug, uns mit der Freude zu begnügen, die uns das Wunder und die Spiegelungen Gottes schenken, mit der Schönheit, die uns auf dieser Erde umgibt.

Es gab Momente, wo ich glaubte, Gott erblickt zu haben. Manchmal sah ich mit geschlossenen Augen. Doch wenn ich versuchte, meinen Blick noch einmal auf das Gesehene zu richten, gelang es mir natürlich nicht. Die unabweisbare Tatsache ist, daß ich glaube, Gott viele Male erblickt zu haben. Ich glaube, weil Glauben glaubbar ist und niemand seine Unglaubbarkeit beweisen kann.

Einige Leute, die dasselbe Erlebnis hatten wie ich, sind zu furchtsam oder schämen sich, es zuzugeben. Sie befürchten, für naiv oder spießig gehalten zu werden. Sie haben Angst davor, für ‚ungewaschen‘ gehalten zu werden von denen, die andere nur zu gerne der Gehirnwäsche unterziehen. Sie fürchten, von denen verlacht zu werden, die sie bewundern und deren Freundschaft sie suchen. Vielleicht beugen sie sich einfach nur der herrschenden Meinung.

Es gab einen Mann, der mit der ständigen Vision Gottes gesegnet war. Doch selbst dieser wird nie die Macht haben, einem Gläubigen und — wie viel weniger noch — einem Ungläubigen Gott zu zeigen.

1965 wurde ich von kirchlicher Seite aufgefordert, in der Grace Cathedral in San Francisco im Rahmen einer einjährigen Konzertreihe zur Feier der

Vollendung und Einweihung dieser großen Episkopalkirche ein geistliches Konzert zu geben. Ich empfand das als eine außergewöhnliche Gelegenheit. „Jetzt kann ich endlich öffentlich bekennen, was ich mir bisher auf den Knien nur selber sagen konnte“, dachte ich.

Ein solches Werk konnte wegen der zu erwartenden Gefahr von Mißverständnissen oder falschen Interpretationen nicht ohne Zittern und Zagen begonnen werden. Ich versuchte, meine Vorstellungen von vornherein deutlich zu machen, die darauf hinausliefen, daß wir auf dieser Erde vielen Begierden nachjagen. Unsere Beobachtungen zeigen uns unter anderem, daß a) jeder einsam ist (kein menschliches Wesen ist von diesem nicht weiter reduzierbaren Zustand ausgenommen) und b) es den Versuch einer Lösung dieser Einsamkeit gibt — die Kommunikation.

Kommunikation selber verwundert den Menschen, sie ist so schwierig und so einfach zugleich. Von allen Ängsten des Menschen ist wohl diese die größte: in direkter Kommunikation zur gesamten Umwelt zu stehen, weil dies der Furcht Nahrung gibt, „nicht verstanden zu werden“.

Doch wie kann jemand erwarten, verstanden zu werden, wenn er nicht den Mut hat, seine Gedanken in aller Offenheit bloßzulegen? Er erwartet einfach zu viel von der Welt. Denn sagt er nicht: „Ich wage es nicht, dir zu zeigen, wie ich wirklich bin, weil ich dir nicht über den Weg traue; aber bitte, liebe mich trotzdem, weil ich deine Liebe so sehr brauche. Wenn du mich aber nicht liebst, dann weißt du doch wohl, daß du ein schmutziger Lump bist, ganz wie ich annahm, und das zeigt, daß ich von Anfang an recht hatte.“ Doch sind jedesmal Wunder geschehen, wenn Kinder Gottes in ihrem Bemühen um Ehrlichkeit ihre Ängste überwunden und sich mitzuteilen versucht haben — verstanden oder unverstanden.

Während ich von Ort zu Ort in Bahn, Bus oder Flugzeug reise, um den Tänzern Rhythmus, den Romantikern Harmonie, den Nostalgikern Melodie, den Hörern Dankbarkeit zu schenken und Beifall, Zustimmung und Freundschaft erhalte und dabei doch nur tue, was mir selber Freude macht, weiß ich, daß Gott mich beschenkt hat. Ohne seine Lenkung hätte nichts geschehen können. Ihm sei Dank.

Er hat es gefügt, daß Geistliche in San Francisco, New York City und Harlem mich einluden, in ihren Kirchen zu spielen.

Dabei sind mir Kosten und Aufwand gleich, ich will nur die besten Musiker

für diese Konzerte, die besten Sänger, die besten Chorleiter — Amateure oder Professionelle — und ich will, daß sie alle ihr Bestes geben. Ich nehme jede Hilfe, die mir geboten wird, in Anspruch, denn das geistliche Konzert ist für mich das Werk aller Werke — mit Gottes Willen.

Orgel, Harfenmusik und Chorgesang begleiten oft unsere Gebete. Doch ich habe von einem Mann gehört, der weder Orgel, noch Harfe spielen konnte, alles was er konnte, war Jonglieren — und auch das nicht sehr gut — und deshalb begleitete er sein Gebet mit einigen Jongliertricks, und Gott sah gnädig auf ihn herab.

Auch ein schlechter Trommler oder Saxophonist, der Gott seine Musik aus vollem Herzen in Andacht darbietet, wird von ihm nicht abgewiesen und jedes Instrument, sei es Dudelsack oder Tomtom, besteht vor dem Herrn.

In meinem geistlichen Konzert werden auch ohne Worte einige Aussagen gemacht, zum Beispiel symbolisieren die aus sechs Tönen bestehenden Phrasen die sechs Silben der ersten vier Worte in der Bibel „In the beginning God“, unser Thema. Wir sagen dies sehr oft . . . auf viele Arten.

Mein erstes geistliches Konzert fand am 16. September 1965 statt und übertraf mit seinem Erfolg meine wildesten Träume, in San Francisco ebenso wie anschließend am 26. Dezember in der New Yorker Presbyterian Church. In vielen, überall in den Vereinigten Staaten gelesenen Zeitungen las man am nächsten Tag: „Duke Ellington sprach gestern abend in der Grace Cathedral mit dem Herrn.“ Und die „Saturday Review“ schrieb unter dem Titel „Der ökumenische Ellington“: „...diese Musiker boten zum Ruhme Gottes das dar, was sie am besten beherrschen — besser als alle anderen in der Welt.“

Noch wohler tat mir die verständnisvolle Zustimmung religiöser Führer. Dekan Bartlett schrieb im Programmwort: . . . ist liturgische Andacht die einzige Form öffentlichen Gebets? Wir glauben dies nicht. Sicherlich muß jeder Ausdruck schöpferischer Kraft als Gebet gelten dürfen, besonders wenn vom Künstler ausdrücklich ‚im Dienste Gottes‘ dargeboten.“

Die Musiker der Band fühlten wie ich. Cootie Williams blies meisterhaft mit dem Wah-Wah-Dämpfer, Cat Anderson schickte seine Noten in die Spitze des höchsten Gewölbes der Kathedrale, Louie Bellson erklärte sich mitreißend auf dem Schlagzeug, Harry Carney spielte das Thema mit Macht und Würde, Johnny Hodges „sang“ unser „Come Sunday“, wie nur er das fertig-

brachte, Paul Gonsalves hörte nicht auf zu swingen und Tony VVatkins sang „The Lord's Prayer“ a capella und setzte damit einen gloriosen Schlußpunkt. Die Chöre und die drei Sänger Jon Hendricks, Esther Merrill und Jimmy McPhail gaben dem Vortrag zusätzliche Stärke, doch viele waren am meisten beeindruckt von Bunny Briggs, der zu „David Danced Before the Lord“, dem Höhepunkt des Konzerts, tanzte.

In New York trat Brock Peters an Jon Hendricks Stelle, und sein „In the Beginning God“ hinterließ einen tiefen Eindruck. Lena Hörne sang mit Billy Strayhorn am Klavier „A Christmas Surprise“, zu dem Dekan Bartlett den Text geschrieben hatte.

Im folgenden Jahr wurde ich in England von dem jetzigen Bischof Simon Phipps eingeladen, unser geistliches Konzert in der Coventry Cathedral zu geben. Dem folgten noch viele weitere Aufführungen vor Gemeinden verschiedener Konfessionen von Cambridge in Massachusetts bis Cambridge in England. 1968 wurde mir von kirchlicher Seite der Vorschlag gemacht, ein zweites Konzert zur Aufführung in der New Yorker Kathedrale St. John the Divine zu schreiben.

Während der fast fünfzig Aufführungen des ersten Konzerts hatte ich Erfahrungen sammeln und die Reaktion des Publikums beobachten können. Ich bin mehrmals gefragt worden, weshalb ich diese geistlichen Konzerte geschrieben habe, und ich möchte die Frage an dieser Stelle beantworten. Ich tat es nicht, um meiner Karriere einen neuen Aspekt hinzuzufügen, sondern mit wachsender Einsicht in meine Berufung und mit der Ermutigung vieler Geistlicher. Die Idee, „Father Forgive“ in die Mitte des Liedes „Don't Get Down on Your Knees to Pray Until You Have Forgiven Everyone“ zu setzen, stammte von Pater Yaryan, und viele Anregungen verdanke ich dem von der Episkopalkirche herausgegebenen Büchlein „Forward“.

Ich hatte das Glück, in dem Kreise der hingebungsvollen Männer und Frauen akzeptiert zu werden, die sich in der ökumenischen Bewegung unermüdlich für eine friedlichere Welt einsetzen.

Unsere geistlichen Konzerte waren nicht einfach verjazzte Messen, wie man sie vorher gehört hatte. Trotz eines Auftrages bin ich bisher noch nicht dazu gekommen, eine Messe zu schreiben und möchte die Konzerte davon unterschieden wissen.

Ich sehe mich selber als einen Boten, der versucht, jenen unter seinen Mit-



DUKE ELLINGTON

Foto: Ulrich Borchert

menschen, die mehr oder weniger im Schöße der Kirche heranwachsen, eine Botschaft zu bringen. Man trifft gelegentlich Leute, die von sich behaupten, nicht an Gott zu glauben. Mir kommen sie leider wie faustdicke Lügner vor, und wie Menschen, die sich der Gehirnwäsche derjenigen gebeugt haben, die sich daran freuen, sie in der Anbetung der Nichtexistenz Gottes auf die Knie zu zwingen. Sie kichern im Dunkeln und versuchen zu verbergen, daß sie vor Angst zittern.

Man hat gesagt, daß wir lyrische Predigten hielten, Feuer- und Schwefel-Sermone, und dabei daran erinnerten, daß wir in dem Lande leben, wo Milch und Honig fließt, die Steaks saftig und die Eiskrems sahnig sind. Natürlich wissen wir die Gaben unseres Landes zu schätzen. Wir können dieses Land erhalten, wenn wir uns über die Bedeutung eines unbedingten Wortes einig sind: Liebe.

Dieser Beitrag ist ein Auszug aus der Duke Ellington Autobiographie, die im August in Deutschland beim Paul List Verlag München erscheint. Das in USA unter dem Titel „Music Is My Mistress“ vorliegende Buch wurde von Hella Naura aus dem Amerikanischen übersetzt. Es umfaßt ca. 400 Seiten mit ca. 70 Abbildungen, hat das Format 16,5x26,5 cm, ist in Leinen gebunden und wird zum Preis von DM 39,80 angeboten. In seiner Biographie erzählt Duke Ellington von seinem langen musikalischen Weg, der vom Auftreten der ersten eigenen Jazzband, den Duke Serenaders (1918) und seinen Konzerten in der Metropolitan Opera (1951) bis zu der St. John Kathedrale in New York reicht. Vor allem aber erzählt er über die Musiker und Gesangstars, die bei ihm gespielt und gesungen haben und mit denen er zusammengetroffen ist. Und hier reicht die Liste von Sidney Bechet, Fletcher Henderson, Chick Webb und George Gershwin bis zu Charlie Barnet, Ella Fitzgerald, Billy Eckstein und Frank Sinatra. Gerade jetzt nach dem Tod Duke Ellingtons bekommt sein Buch besonderes Gewicht, wird es zum Vermächtnis.



KRZYSZTOF PENDERECKI UND DER JAZZ

Hans Kumpf schloß im Herbst 1973 eine musiktireoretische Arbeit mit dem Titel „Wechselwirkungen und Parallelen zwischen Strömungen in der Postseriellen Musik und im Jazz seit 1960“ ab. Das Jazz Podium veröffentlicht daraus inzwischen überarbeitete und ergänzte Teile.

Als Krzysztof Penderecki Alexander von Schlippenbachs Globe-Unity-Orchester bei den Donaueschinger Musiktagen 1967 hörte, war er davon so begeistert, daß er den Wunsch äußerte, etwas für diesen Klangkörper zu schreiben: . . . die Möglichkeit, mich überhaupt einmal mit einer anderen Mentalität von Musikern zu befassen — das hat mich fasziniert und interessiert . . . Ich meine jetzt vor allem die Improvisation, die allerdings keine Improvisation ist, wie wir sie von der neuesten Musik her kennen, sondern eine Variation über ein Thema, das schon existiert“ (1).

Diese Äußerung bedarf zweier Bemerkungen:

1. Penderecki hat sich, ehe er „Actions“ schrieb, doch nicht mit der Mentalität der Jazz-Musiker, die sein Werk aufführen sollten, befaßt. Schlippenbach lud Penderecki mehrmals zu betreffenden Konzerten ein, Penderecki nahm aber die Chance zu Begegnungen nicht wahr (2). Außerdem hat Penderecki in seiner oft zu peniblen Notation doch nicht genügend Rücksicht auf die Mentalität der Jazz-Musiker genommen.

2. Penderecki irrt, wenn er meint, die Jazz-Musiker (des Globe-Unity-Orchesters) würden lediglich ein vorhandenes Thema variieren, nicht aber improvisieren.

Ursprünglich sollte die Uraufführung 1970 stattfinden, doch Penderecki lieferte sein Werk zu spät ab. Er überarbeitete seine „Actions“ benannte Komposition nochmals im August und September des folgenden Jahres und 1971 konnte schließlich die Uraufführung in Donaueschingen über die Bühne gehen. Penderecki studierte „Actions“ mit den Jazz-Musikern ein und trat so auch erstmalig als Dirigent in Erscheinung. Allerdings handelte es sich nicht mehr um ein Globe-Unity-Orchester Alexander von Schlippenbachs — zwischen Berendt und Schlippenbach gab es Differenzen und Schlippenbach wurde kurzerhand ausgebootet —, sondern um ein „Internationales Free Jazz Orchester“, das aber im wesentlichen die gleichen Namen wie die Besetzungen des Globe-Unity-Orchesters aufwies:

Manfred Schoof, Kenny Wheeler, Tomasz Stanko, Trompete, Flügelhorn,

Kornett; Albert Mangelsdorff, Paul Rutherford, Posaune; Gerd Dudek, Tenorsaxophon, Klarinette; Peter Brötzmann, Tenor- und Baritonsaxophon; Willem Breuker, Sopran- und Tenorsaxophon; Gunter Hampel, Flöte, Baßklarinetten; Fred van Hove, Orgel; Terje Rypdal, Gitarre; Juschi Niebergall, Peter Warren, Baß; Han Bennink, Schlagzeug.

Hier eine kurze Inhaltsbeschreibung von den vierteiligen „Actions“:

1. . . . eine Art Vorspiel, das vor allem Klanggeräusche enthält" (3), tenuto-Töne im unteren Register, die mit Reiterationseinwürfen, welche als immer wiederkehrendes Motiv einen roten Faden durch das Stück ziehen, versehen werden. Das Klangspektrum verdichtet sich — vornehmlich durch das Blasen von nur Luft — und wird intensiver (Abb. 1).

2. „ . . . habe ich in vier Vierteln notiert, und hier benutze ich alle diese Überblastechiken. Scharfe Klänge also." (4). Während der erste Teil metrisch nicht gebunden ist, tritt in diesem zweiten Teil ein stark pulsierender Charakter in den Vordergrund. Das Metrum offenbart sich durch einen walking bass (5), der von Penderecki zunächst vorgeschrieben ist und dann vom Spieler im gleichen Gestus fortgesponnen werden soll. Meist drei Solisten der Bläser haben in einem polyphonen Geflecht schnelle Phrasen zu spielen, die im Rhythmus nicht eindeutig festgelegt sind (obwohl rein optisch es sich um traditionelle Rhythmus-Notation handelt, es ist eine Art Space-Notation), aber in den Tonhöhen. Hätte Penderecki sich intensiver mit der Mentalität und der Spieltechnik der Jazz-Musiker auseinandergesetzt, dann hätte er die Tonhöhen nicht so präzise auskomponiert. Denn den exakten Tonhöhenverlauf konnten die Jazz-Musiker nicht werkgetreu nachvollziehen. Lediglich als Inspiration konnte deswegen das von Penderecki Notierte den ausführenden Musikern erscheinen. Penderecki hätte es sich und erst recht den Interpreten leichter machen können, wenn er die verschiedenen Aktionen grafisch fixiert und ihren Charakter vielleicht noch zusätzlich verbal erklärt hätte. Da die meisten Passagen in Pendereckis „Actions“ zu streng konzipiert sind, muß bei einer Realisation durch Jazz-Musiker viel an Vitalität und Spontaneität verloren gehen.

Doch Penderecki verwendet hier auch aleatorische Techniken: überblasen (vom Komponisten nicht näher konkretisiert), Tonhöhenbewegungen und Geräuschverläufe sind grafisch angedeutet, oder er gibt fixiertes Material vor, hört dann an einem bestimmten Punkt

auf und läßt die Musiker in der vorgegebenen Art weiterspielen (hier ist Pendereckis Begriff des Variierens eher angebracht). Kaum Vorschriften werden dem Schlagzeuger gemacht (Han Benninks Naturell hätte sich auch dagegen gestäubt und etwaige Anweisungen negiert). Der Bassist spielt einerseits einen walking bass, andererseits tritt er nach einer Klang-Zäsur solistisch hervor. In diesem Abschnitt agieren — als Kontrast zu dem Bläser-

beim Posaunenpart fällt auf, daß der Rhythmus durch eine Space-Notation nur ungefähr festgelegt ist. Neben der Aleatorik im Rhythmischen gibt es auch Aleatorik in der Tonhöhe, nämlich die Tonrepetition im fünften Takt. Im Kontext erzeugen die Bläser eine dreistimmige Linearität.

3. . . . ein meno-mosso-Abschnitt, der viele improvisatorische, aber auch viele fixierte Partien enthält. Hier ist das Orchester oft in Gruppen eingeteilt.

The image shows a musical score titled "Abb. 1" with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Cl (Clarinet), Fl (Flute), TN 2 (Tenor Saxophone), TN 2 (Tenor Saxophone), Baß 1/4 (Bass), Oit (Oboe), and Bass (Bassoon). The notation includes various musical symbols, clefs, and handwritten annotations. The score is presented in a hand-drawn style with some ink bleed-through from the reverse side of the page.

trio — die Saiteninstrumente Gitarre, Baßgitarre und Kontrabaß in polypho- nem Spiel.

Gegen Schluß des zweiten Teils wird auf den metrischen Bezug wieder verzichtet, es gibt längere Töne mit frullato (Klarinette), crescendo Töne im ostinato (Tenor- und Baritonsaxophone, Posaunen), das Schlagzeug hat ein zunächst unbegleitetes Solo, welches dann in einen Klang-Background (Baßgitarre, Baß) eingebettet wird.

Zur Abb. 2:

Es sind (von oben nach unten) folgende Instrumente eingesetzt: Kornett, Trompete, Posaune, Schlagzeug und Baß. Grundgerüst ist der vom Baß „gehaltene“ $\frac{4}{4}$ -Takt. Bei Baß und Schlagzeug ist lediglich notiert, daß sie nach vorgegebenem Muster spielen bzw. frei improvisieren sollen. Das Kornett spielt eine aufwärtsstrebende, mit Tonrepetitionen durchsetzte Bewegung, hat einen Ruhepunkt auf einem überblasten, der danach „quasi senza misura“ weitergeführt wird. Anschließend kann das Kornett improvisieren. Die Trompete hat im dritten Takt des Notenbeispiels einfache $\frac{4}{4}$ -Noten, aber im fünften und sechsten Takt einen Rhythmus im Verhältnis 7:4. Penderecki wollte aber natürlich nicht eine (wie in der seriellen Musik geforderte) absolute rhythmische Präzision, sondern er wollte nur den rhythmischen Rahmen wiedergeben. Auch

Zu Beginn spielen zwei Trompeten, dann Tenorsaxophon und Posaunen, dann Sopransaxophon und Flügelhorn, dann Gitarre, elektrische Gitarre oder elektrisch verstärkter Baß, normaler Kontrabaß und Schlagzeug, danach kommt eine Art Choral, ganz kurz, schließlich ein Solo des Baritonsaxophons . . ." (6). Das unbegleitete Duo der Trompeten ist ein Vorgriff auf das, was Penderecki als „eine Art Choral“ bezeichnet, und ist im Charakter einer Balladenstimmung entsprechend. Das vom zweiten Teil bekannte polyphone Wechselspiel wird nunmehr in erster Linie von den Blattinstrumenten (also Klarinette und Saxophon) vorgetragen. Ebenso wird wieder auf den walking bass zurückgegriffen und auf das Ensemble der Saiteninstrumente. Vor dem Choral kommen noch zwei von verschiedenen Blasinstrumenten (Saxophon, Trompete, Kornett, Posaune) gespielte, nach unten gλισandierende Cluster. Der Choral selbst ist instrumentiert mit zwei Trompeten, Kornett und zwei Posaunen. Dabei halten die Instrumente lange Töne aus, die meist durch einen Vorschlag oder eine Art Pralltriller eingeleitet werden (Abb. 3). Der Choral ist m. E. das klanglich reizvollste von „Actions“. In der Makrostruktur ist das darauffolgende Baritonsaxophon-Solo vorgeschrieben. Bei der Realisierung (7) wich Peter Brötzmann, genauso wie

die anderen Musiker, in „festgelegten“ Passagen vom Notierten ab.

4. . . . Höhepunkt des Stückes. Hier kehren alle Elemente wieder, die ich vorher schon verwendet habe" (8). Penderecki läßt im vierten Teil von „Actions" relativ viel Raum zur Improvisation von mehreren Instrumenten, wobei eine Intensitätssteigerung erzielt wird. Es kehren lange tenuto-Töne wieder (fluktuierende Cluster), der walking bass im $\frac{4}{4}$ -Takt sowie eine Trompete und Posaune in der choralartigen Stimmung. „Actions" schließt dann — nach der ursprünglichen Partitur — mit langen Tönen und Geräuschströmen in niedriger Dynamikstufe. Jedoch wurde bei der Erarbeitung des Stückes in Donaueschingen noch einmal die Reprise des Choralis eingefügt.

Das Bild der Partitur und das tatsächlich erzeugte Klangbild sind verschiedentlich erheblich divergierend. Da Penderecki aber selbst die Einstudierung von seiner Komposition übernommen hat, muß diese Interpretation als authentisch oder vom Komponisten autorisiert gelten, zumal er sich auch nicht in der Öffentlichkeit von der Donaueschinger Realisierung der „Actions" distanziert hat.

In Grundzügen sollen jetzt die verschiedenen Quellen von „Actions" angeführt werden.

Vom Jazz: Tongebung, Betonung des Intensitätsmoments, Möglichkeit zur Improvisation, horizontale „Melodie"-Linien, Puls und walking bass, Besetzung und Feeling.

Von der neuen Musik: Subtile Cluster und Geräuschverläufe, abrupte Wechsel der Instrumentation, viel Notiertes, Form, strukturelle Zusammenhänge, größere Intervallsprünge und Differenzierung der Dynamik.

Die Presse beurteilte „Actions" u. a. als „kein bedeutendes, aber ein kurzweiliges Penderecki-Stück" (9) und „wenig inspirierend für Musiker und Hörer, weil sie idiomatisch-formale Diskrepanzen zu simpel zu glätten trachteten" (10). „Formale Durchorganisation und spontane Eingebung behindern sich oft gegenseitig. (. . .) Den Spielern bleibt kaum Zeit zu guten Interactions", wenn alle Mitspieler ein ihnen bekanntes Spiel vor Augen haben" (11).

Groteskerweise war der Jazz-Kritiker Ulrich Olshausen begeistert (12): Penderecki habe keine „Tüftelpartitur" angelegt (13) und „in keinem der bisherigen Fusionsversuche von E-Musik und Jazz sind die Improvisationen so zwingend aus den komponierten Teilen herausgewachsen". Sehr aufschlußreich dürften nun Äußerungen von beteiligten Musikern sein. Manfred Schoof fand bei „Actions" für ihn als

Abb. 2

The image shows a musical score for 'Actions' with five staves. From top to bottom: CE (Cello/Electric Bass), TR (Trumpet), TN (Trombone), Bot. (Bassoon), and CE (Cello/Electric Bass). The notation is dense with various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and arrows indicating phrasing or dynamics.

Abb. 3

The image shows a musical score for 'Actions' with three staves. From top to bottom: TR (Trumpet), CE (Cello/Electric Bass), and TN (Trombone). The notation is dense with various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and arrows indicating phrasing or dynamics.

Musiker interessant, daß Penderecki ausgiebig in niedriger Dynamik (in pianissimo) arbeitete. Schoof bemängelte aber, daß Penderecki zu wenig Solisten mit freien Improvisationen eingesetzt hat (14). Albert Mangelsdorff wies darauf hin (15), daß Alexander von Schlippenbach mit Hilfe einfacher Angaben klanglich Adäquates erreicht habe. So sei „Actions" für die Jazz-Musiker „ziemlich zwanghaft" gewesen, nur Peter Brötzmann hätte sich in einem Solo freier entfalten können. Brötzmann selbst, gebeten, seine Meinung in zwei Worten auszudrücken, sagte (16) lapidar: „Ziemliche Scheiße." Etwas diplomatischer und erläuternd fügte er hinzu, Penderecki habe es sich zu leicht gemacht, er habe zu wenig Rücksicht auf die Eigenart des Free Jazz und der Jazz-Musiker genommen und so eine „Schluderarbeit" abgeliefert. Die Musiker hätten die Penderecki-Partitur sehr spät erhalten, die Probenzeit sei zu kurz gewesen und er (Brötzmann) hätte sich, da er kein guter Notist (gewesen) sei, kaum an die grafischen Angaben für sein Solo halten können. Penderecki sei aber trotzdem mit der Interpretation zufrieden gewesen. Als „verkrampt, lustlos, fast nur auf Effekte aufgebaut" empfand Gunter Hampel das Stück (17).

In einem Gespräch mit dem recht gut Deutsch sprechenden Penderecki (18),

wurden nochmals die Widersprüche deutlich. Wenn Penderecki schon die Freiheit der Improvisation beeindruckt, dann hätte er dafür Sorge tragen müssen, daß spontane Aktionen der Jazz-Musiker nicht abgeblockt werden; er hätte also die Konsequenz ziehen und vom hohen Roß der Komponisten-Autorität herabsteigen müssen. Außerdem hat Penderecki ein Informationsdefizit, wenn er meint, auch der avantgardistische Jazz beruhe noch auf der (achttaktigen) Periodizität. Und eine Baßgitarre macht noch lange keinen Jazz . . .

- (1) Penderecki im Gespräch mit Josef Häusler, Programmheft für die Donaueschinger Musiktage 1971, S. 34 ff.
 - (2) Information von Schlippenbach im Gespräch mit dem Autor, 13. 4. 1970
 - (3) Penderecki (Anm. 1)
 - (4) ebenda
 - (5) Es ist interessant, wie viele Komponisten der neuen Musik noch heutzutage auf das Klischee des walking bass zurückgreifen, wenn sie etwas für Jazzmusiker schreiben, obwohl diese meist bereits wieder davon abgekommen sind.
 - (6) Penderecki (Anm. 1)
 - (7) Platte: Philips 6305 153
 - (8) Penderecki (Anm. 1)
 - (9) Wolfram Schwingler in der Stuttgarter Zeitung, 10. 10. 1971
 - (10) Hans-Klaus Jungheinrich in der Frankfurter Rundschau, 19. 10. 1971
 - (11) Klaus Stahmer in Melos, 1973/11, S. 144
 - (12) Ulrich Olshausen in Pardon, 1973/1, S. 48
 - (13) Wahrscheinlich hat Olshausen die Partitur nicht studiert, sonst hätte er keine derartige Behauptung aufstellen können
 - (14) im Gespräch mit dem Autor, August 1972
 - (15) im Gespräch mit dem Autor, 1. 10. 1973
 - (16) im Gespräch mit dem Autor, 4. 5. 1974
 - (17) in einem Brief an den Autor, 11. 11. 1973
 - (18) das Interview fand am 28. 2. 1974 statt
- Die Veröffentlichung der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Schott's Söhne Mainz.

Interview

Kumpf: „Ich interessiere mich für Ihr Verhältnis zum Jazz. Sie haben ‚Actions‘ zusammen mit europäischen Jazzmusikern gemacht. Was fasziniert Sie an den Musikern und was denken Sie nach der Aufführung? Waren Sie zufrieden?“

Penderecki: „Das war mein erster Versuch überhaupt, also nicht mit Jazz, direkt aber mit Jazzmusikern zu arbeiten. Ich habe auch ‚mal gespielt, aber vor 20 Jahren vielleicht...“

„Dixieland?“

„Ja, natürlich...“

„Welches Instrument?“

„Zuerst Posaune — ein bißchen, nicht sehr gut. Dann habe ich Geige — ich war eigentlich Geiger — gespielt. Aber das ist schon sehr lange her. Jazz hat mich immer sehr interessiert. Und ich glaube, die Erfahrung, die ich mit ‚Actions‘ gewann, habe ich in ‚Partita‘ integriert. Sie haben sichergestellt: hier ist einiges von ‚Actions‘ übernommen, das heißt die Einfälle und die Art. Zuerst die Zusammensetzung der Instrumente — also Cembalo, die beiden Gitarren — die elektrische und die Baßgitarre —, Harfe, Kontrabaß und Schlagzeug. Ich habe auch an zwei oder drei Stellen einige Elemente von ‚Actions‘ übernommen, die ich ausgearbeitet habe. Aber ich glaube, ohne Erfahrung mit ‚Actions‘ hätte ich das Stück nicht schreiben können.“

„Nochmals die Frage: Waren Sie mit der Aufführung von ‚Actions‘ zufrieden?“

„Ich glaube schon, ja. Das war, wie ich sagte, mein erster Versuch. Ich war damals nicht ganz sicher, was ich will. Als ich Zeit dazu hatte, komponierte ich das Stück, und dann waren wir zwei oder drei Tage zusammen. Ich war eigentlich nicht zufrieden mit der Aufführung. Und da habe ich die Platte gehört — nach zwei Jahren erst — und habe festgestellt, daß doch einiges drin ist, was mir jetzt noch gefällt. Also ich glaube, die Platte ist wirklich gut geworden.“

„Die Musiker vermißten eben doch ihre Freiheit, die sie vom Jazz her kennen.“

„Naja, wissen Sie: ich bin Komponist. Und wenn ich das mache, möchte ich es so haben, wie ich es mir denke. Das heißt: ich habe die Art des Spielens übernommen. Aber die Tonhöhe habe ich geschrieben und auch die Rhythmik, die im Jazz für mich immer ziemlich primitiv ist — die acht Takte. Ich habe das locker gemacht, weil ich glaube, es geht leider nicht mit diesen acht

Takten, weil mir dies zu einfach ist. Ich bin immer vom Stereotypen abgerückt. Das, was mich am Jazz am meisten fasziniert, ist gerade, daß die einzelnen Musiker, die spielen, viel freier, einfallsreicher sind als Orchestermusiker. Daß sie auch technisch — möchte ich behaupten — besser sind. Das heißt, die Art ist etwas begrenzt — doch gibt es eigentlich keine technischen Schwierigkeiten, die ich festgestellt habe. Es gab da überhaupt keine Probleme, das heißt, keiner der Musiker sagte: ‚Es geht nicht‘ oder so, obwohl ich Dinge verlangte, die auf den Instrumenten nicht leicht zu spielen sind.“

„Sie haben oft ziemlich präzise notiert. Musiker wie Peter Brötzmann aber können nun einmal nicht so routiniert vom Blatt spielen.“

„Gut, aber meine Notation ist auch etwas grafisch. Er spielte, was er sah. Die Noten hat er doch gespielt, vielleicht nicht hundertprozentig, aber darum geht es mir auch nicht...“

„Das wollten Sie gar nicht verlangen

„Ja, das ist natürlich auch nicht so wichtig. Aber doch die Art war wichtig — ich glaube, das ist das Wichtigste für mich.“

„Michal Urbaniak erzählte mir, daß Sie schon 1964 in Warschau mit Jazzmusikern zusammengearbeitet hätten — mit polnischen Jazzmusikern und einem Sinfonieorchester.“

„Nein, ich nicht. Ich habe in Polen, wie ich schon gesagt habe, nur ein bißchen gespielt. Später habe ich mich überhaupt nicht interessiert. 1966 habe ich ein Stück komponiert, in dem auch eine Passage drin ist: ‚De Natura Sonoris I‘. Es ist sehr einfach gehalten, nur als Witz gemeint. (Penderecki zeigt auf die mitgebrachte ‚Actions‘-Partitur.) Erst mit diesem Stück fing es an... Ich habe eigentlich zwei Versionen, die erste habe ich neunzehnhundert...“

„...siebzig fertiggemacht?“

„Ja. Die Aufführung wurde verschoben, weil ich nicht fertig war. Ich war mir eigentlich nicht sicher mit diesem Stück.“

„Dann haben Sie es aber umgeändert für 1971.“

„Ja. — Die erste Version ist eigentlich weit weg von dem, was ich später gemacht habe.“

„In der Lukas-Passion haben Sie auch eine kurze Passage in der Folterungs-szene drin — im Schlagzeug —, wo es heißt ‚jazzmäßig‘.“

„Ja, das sind die pizzicati zum Beispiel, die ich von den Kontrabässen und auch vom Chor verlange. Sie sollen sie jazz-artig pizzicato zu spielen versuchen; auch für den Chor habe ich ‚quasi pizz.‘ geschrieben.“ (Penderecki singt vor)...daß sie so singen. Und auch

in — doch das stimmt: 1964 — also in ‚Sonata per Cello‘ gibt es im zweiten Satz einen Kontrabaß, der so spielen soll.“

„Also es stimmt nicht, daß Sie etwas gemacht haben für Sinfonieorchester und...“

...nein, nie. Ich glaube auch, daß es nicht geht. Ich bin auch dagegen, daß man ein Tonband — Elektronische Musik — mit Normalem — live — mischt.“

„Berendt hat auf der Plattenhülle zu ‚Actions‘ geschrieben, daß Sie in Zukunft noch mit Jazzmusikern zusammenarbeiten wollen.“

„Ja, ich möchte ein Stück schreiben. Vielleicht für ein paar Instrumente so wie in der ‚Partita‘, also Harfe, zwei Gitarren, vielleicht Cembalo oder Kontrabaß und vielleicht Schlagzeug oder so was. Diese Instrumente werde ich vielleicht benutzen. Vielleicht noch zwei Bläser, Blechbläser.“

„Haben Sie da schon einen Auftrag?“

„Nein, nein. Wissen Sie, es ist schlimm, wenn man immer unter Druck arbeitet. Ich möchte es gerne machen. Aber der einzige Weg dazu ist, Termine zu haben, damit Musiker zusammenkommen, drei, vier Tage zu arbeiten und dann aufzunehmen. Sonst kriegt man das nicht. Bei Proben kann man auch was ändern. Ich ändere nie etwas in der normalen, also sinfonischen Musik; ich bin ganz sicher, wenn ich da was schreibe. Aber hier natürlich nicht, da fehlt mir die Erfahrung, das heißt, daß mich die Musiker mehr beeinflussen als normal; die können mir noch was zeigen, was ich noch nicht weiß.“

„Also: Sie wollen bei dem Konzept bleiben, daß Sie den Musikern — auch den Jazzmusikern — ziemlich genau vorschreiben, was sie zu tun haben?“

„Ja. Sonst ist es nicht mein Stück.“

„Das möchten die Jazzmusiker halt nicht gern.“

„Naja, aber ich glaube, da kann man irgendwie Mittel finden. Ich bin dafür, daß man doch ziemlich präzise schreibt: Thema und nachher die Wiederholungen, oder sagen wir — wie man das nennt — Improvisation. Ich werde es nie Improvisation nennen, weil's mir dann schon zu weit weg von mir ist. Das heißt, daß ich die Wiederholungen die ziemlich frei sind, präzise schreibe. Und auch rhythmische Verschiebungen, das ist in all meinen Partituren so. ‚Partita‘ ist genau so notiert, wie diese Jazz-Partitur.“

„Was glauben Sie, kann die Neue Musik vom Free Jazz lernen und was der Free Jazz von der Neuen Musik? Sie haben ja jetzt Erfahrungen mit allen Musiken...“

„Ich glaube, ich habe wirklich noch zu wenig Erfahrung. Ich habe schon Baßgitarre in fast allen meinen Partituren

Fortsetzung Seite 29

als normales Instrument, das hat mich natürlich beeinflusst. Und auch die elektrische Gitarre, die auch bei 'Canticum' eine große Rolle spielt, obwohl man das natürlich nicht solistisch hört. Und dann die Rhythmik — ich glaube, der Aleatorismus in dieser Form, die man jetzt benutzt, kommt auch vom Jazz, diese Freiheit. Das heißt: diese nicht ganz absolute Art, die begrenzt ist, so daß man Dinge schreibt und es dann frei wiederholen läßt. Das kommt auch vom Jazz. Ich glaube, umgekehrt ist das anders: der Jazz lernt wenig von Neuer Musik, zuwenig würde ich sagen."

„Und was müßte der Jazz lernen, Ihrer Meinung nach?"

„Der Schematismus, der im Jazz immer sehr stark ist, ist was mich wirklich stört. Und das sollte man überwinden. Obwohl es jetzt gelockert worden ist."

„Sind Sie informiert, was im Free Jazz läuft?"

„Ja, ich kenne natürlich einiges, aber nicht genau. Was mich jetzt sehr interessiert, ist Rockmusik. Das finde ich wirklich großartig — technisch gesehen. Ich habe jetzt eine Gruppe gehört — ich weiß nicht, wie die heißt, es war in New York — das war technisch phantastisch. Die sind nicht mehr so laut, die spielen einfach, die improvisieren. Und auch nicht nur mit Akkorden, wie es früher war, sondern sie sind auch viel freier geworden."

Gerhard Kühn

EINDRÜCKE EINES AUFENTHALTES IN NEW YORK CITY UND CHICAGO

Sechs schwarze Musiker an sechs schwarzen Stems - sehr lebendiges Thad Jones-Mel Lewis Orchester - der große Improvisator Rollins - der konventionelle Archie Shepp - überall Jazz zu allen Tageszeiten - in Buddy Richs neuem Club

Ich stand an einer Bushaltestelle in Chicago, als mir der Wind das Titelblatt einer „Chicago Tribune“ vor die Füße wirbelte. Obwohl ich nicht gewillt bin, im Urlaub Zeitung zu lesen, zog Überschrift und Bild einer Nachricht magisch meinen Blick auf das kreiselnde Blatt. So erfuhr ich, daß Duke Ellington gestorben war. Trotz sommerlich warmem Wetter fuhr es mir eiskalt über den Rücken, denn es war mir sofort klar, daß die Jazzszene damit nicht nur ihre derzeit größte Persönlichkeit verloren hatte, sondern überhaupt eine Ära zu Ende ging. Gleichgültig, ob das Orchester unter anderer Hand noch eine Weile weitergeführt wird oder nicht, egal, was die Plattenproduzenten noch an letzten und allerletzten Aufnahmen auf den Markt werfen, der Jazz ist um eine ihrer individuellsten und schöpferischsten Führungsgestalten ärmer geworden, die um nichts und mit niemandem ersetzbar ist.

Wohl hatte ich zuvor in New York City gehört, daß der Duke im Krankenhaus lag. In Clubs und Konzerten wurde seine Ausstrahlung in vielen Verehrungen



Begabung für Blues und Songs: DEE DEE BRIDGE-WATER
Foto: P. G. Deker

wach gehalten. So beispielsweise im Village Vanguard durch die Thad Jones / Mel Lewis Big Band. Thad Jones selbst blies ein tiefempfundenes Solo auf dem Flügelhorn in „Come Sun-

day“. Das Orchester ist noch genau so lebendig und quirlend wie vor Jahren auf seiner Europatournee und glänzend besetzt mit John Faddis, Trompete, Quentin Jackson und Jimmy Knepper, Posaunen, Jerry Dodgion, Alt-Frank Perowski, Tenor- und Pepper Adams, Baritonsaxophon, Jiri Mraz, Baß, u. a. Jeden Montag ist die Band im Village zu hören, das an der Seventh Avenue, Kreuzung Perry Street und Waverly Place, liegt. Ich schreibe das deshalb so genau, weil so viele Clubs meist wenig auffallen im Straßenbild und oft nicht leicht zu finden sind. Der Eintritt kostet derzeit im Village \$4,—, Mindestgetränk pro Set (ca. 1 Stunde) \$ 1,50. Außerlich ein wenig attraktives, niederes Haus, überrascht es auch unter der Erde: klein, beengt, mit ungünstigem Podium, erinnert es eher an manchen biederen deutschen Jazzclub als an die großen Schallplattenaufnahmen, die darin schon entstanden. Natürlich ist die Musik das Wichtigste, und ab 22.00 Uhr schneidet das Blech durch die Luft, daß man die Klimaanlage vergißt und kräftig gerüttelt wird. Erfreulich, wie

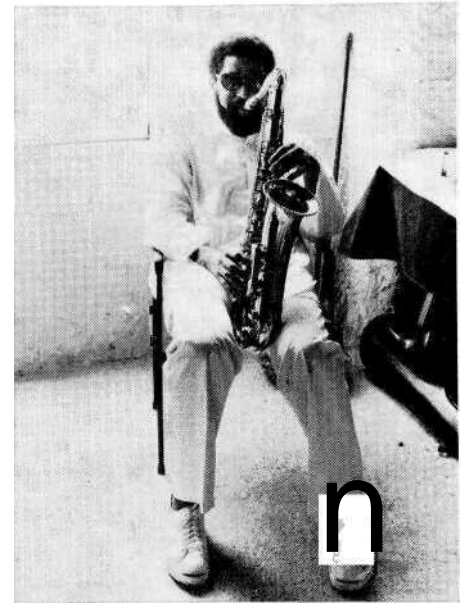
stark sich Thad Jones selbst einsetzt und in temperamentvollen Dialogen mit John Faddis oder Pepper Adams eine brodelnde, zuckende Atmosphäre schafft. Zitate blitzen auf: „A tisket, a tasket“, dann brilliert der orgelnde, geschmeidige Saxophonsatz, „Once around“ ist das Thema, schon von seiner ersten Big Band Platte bekannt und doch wieder neu und packend vorgestellt. Jimmy Knepper bläst ein mitreißendes, scharfkantiges Posaunensolo und dann kommt die Sängerin Dee Dee Bridgewater. Eine Big Band ohne Sängerin ist in den USA wohl nicht denkbar, aber Dee Dees Begabung für Blues und auch für Songs, ihre ausgezeichnete Interpretation und ihr Jazzgefühl stehen in keinem Vergleich zu den so oft beklagten Bandsängerinnen, die wir in Europa bei vielen Tourneen amerikanischer Big Bands schon schlucken mußten.

Die Thad Jones / Mel Lewis Big Band ist ein guter „Opener“ für einen New York-Aufenthalt. So lebendig wie sie ist im Grunde die gesamte Szenerie New Yorks. In durchschnittlich 75 Clubs und Restaurants und etwa 15 Konzerten pro Woche hat man wahrlich eine Auswahl, seinen Jazzhunger zu stillen. Und das sind Jazzclubs, in denen „Jazz“ gemacht wird. Um sich einen Überblick zu verschaffen, sollte man sich gleich nach Ankunft im Informationsbüro auf der Südseite des Times Square (Höhe 43th Street) das Mitteilungsblatt „Jazz in New York“ besorgen, das die Jazz Interactions — A non-profit Organization Inc. — wö-

chentlich zusammenstellt und das dort kostenlos mitzunehmen ist. Dann hat man nur noch zu entscheiden, wohin! Die Wahl fällt leicht, wenn in der Carnegie Hall (Seventh Ave, Eingang West 57th Street) Sonny Rollins spielt. Gerade in einer Zeit, in der man immer wieder nach den beherrschenden Persönlichkeiten unter den modernen Musikern gefragt wird, stoße ich auf Sonny Rollins. Mit großem Jubel begrüßt ihn das Publikum in der seriösen Carnegie Hall, die traditionelle Festlichkeit ausatmet und eine fantastische Akustik besitzt. Und dann stößt Sonny ins Hörn, unvergleichlich im Ton, immer noch robust und eckig, rhythmisch von seltsam eigener Gliederung. Er ist zweifellos einer der großen Improvisatoren dieser Musik, bei dem das „Wie“ noch den Jazz ausmacht, weniger das „Was“. Es kommt ihm nicht auf die eigene Komposition an, sondern auf das Füllen einer Harmonie und das Gestalten einer Melodie. Mit Intensität und sichtbarer Freude reiht er Stück an Stück, fast nur vom heftigen Applaus der beinahe 2500 Besucher (das Haus ist fast voll besetzt) unterbrochen, schwingt sich von Idee zu Idee, gibt ein großes Konzert. Jede Linie, jede rhythmisch aufgerissene Phrase entspringt seiner fessellosen Erfindungsgabe und hat trotz der scheinbaren Unbekümmertheit Profil. Mit ihm musizieren Stanley Cowell, Piano, der glänzend auf den Meister eingeht und derzeit an vielen Orten New Yorks zu treffen ist. Masuo, Gitarre, Bob Cranshaw, Baß, David Lee, Schlagzeug, und

Mtume, Percussion, stellen eine komplexe Rhythm-section, vor der sich dann auch noch Rufus Harley auf dem im Jazz doch sehr skurrilen Dudelsack als großer Melodiker entfaltet.

Entgegen der ursprünglich angekündigten Gast-Rolle Freddie Hubbards kommen im zweiten Teil des Konzerts Charles Mingus und Dizzy Gillespie auf die Bühne. Das Publikum bereitet ihnen Ovationen, und für jeden wird klar, daß diese Künstler „Institutionen“ in New York sind. Und was im Jazz immer schon von Bedeutung war, offenbart sich hier sofort. Der Kontakt funktioniert und mit „Swing low sweet



Jubel um SONNY ROLLINS

Foto: Hans Kumpf

Tribut an Duke Ellington: THAD JONES

Koto: P. G. Deker



Cadillac“ preschen die Solisten auf und davon. Jeder Witz, jeder angedeutete Spaß wird sofort von den Hörern registriert, und die Musiker beflügelt das. Auch eine Ballade kommt noch an und wird nicht ausgebuht, wie das in West-Germany so oft der Fall ist. Im Gegenteil, jeder Ton wird genossen, und bei Sonny Rollins gibt es etwas zu genießen. Dizzy spielt wie in jungen Jahren, ähnlich seiner jüngsten Schallplatten mit dem Mitchell/Ruff-Duo oder mit Johnny Griffin: sprühend, leicht, in fließender Bewegung und mit überraschenden gedanklichen Wendungen. Und wie der Ton von Mingus im Raum steht! Das ist noch ein Kontrabaß, volltönend, nuancenreich, schillernd in seiner Farbigkeit. Die gegenseitige Begeisterung artet nicht aus, stachelt nur an und führt zu einer Zugabe. Und wer in der Carnegie Hall spielt, kommt nicht nach dem ersten Vorhang, sondern läßt sich reichlich Zeit. Große Kunst verträgt freilich auch langen Beifall. Auf der Straße sehe ich danach Norman Granz. Eine

Weile später tragt Mingus mit seinem Instrument unterm Arm über die Straße, sucht ein Taxi und verschwindet im Dunkel der Nacht. Die Energiekrise, die nicht das Konzert betraf, hat auch Manhattan dunkler gemacht.

Das ist kein Grund, um sich nur zu fürchten. Man kann schon auch in New York noch leben, wenn man nicht selbst provoziert und sich so normal bewegt wie zu Hause. Allein durch Harlem zu gehen, was ich mehrfach tat, weil es mich naturgemäß plagte, erscheint mir weniger riskant als in einer glotzenden, herausfordernden Gruppe, die Elend sehen will. Ich bin jedenfalls nie belästigt worden, fast eher übersehen. Als Jazzfreund hat man Ziele und das ist in jeder Weltstadt gut. Hamilton Terrace — vornehmes Sugar Hill, 138th Straße — Abyssinian Baptist Church, Lenox Avenue — Savoy Ballroom lange abgerissen, dafür Supermarkt und neue Wohnanlagen, Seventh Ave. — kein Lafayette mehr, Count Basies Club verlassen und zerschlagen, 125th Straße — Apollo Hall: unbekannte Band.

Ich gehe immer weiter, beobachte und sammle Eindrücke, niemand hindert mich daran. Vielleicht ist es nur eine Nervensache . . . die Verhältnisse sind umgekehrt, ich bin seit zwei Stunden Minderheit. Ich bin es noch oft, denn ich gehe auch in Brooklyn, der Bronx und sonstwo immer wieder als einziger Weißer durch schwarze Stadtviertel. Ich habe ein gutes Gewissen. Und am Abend? Harlem bei Nacht? Es lohnt nicht, zumindest nicht als Privatmann auf Urlaubsreise. Ich denke durchaus, daß im Verborgenen neue Jazztalente proben, aber ich finde keinen Hinweis darauf. Ist ein Musiker erst bekannt, spielt er sonstwo in Manhattan oder in der Welt. Ein anderes Konzert zieht meine Aufmerksamkeit auf sich. Im Greenwich Village hat das Loeb Student Center sein Domizil, an der Südseite des Washington Square, Ecke West Broadway. Hier veranstaltete der Lower Eastside Service Center ein „Latin and Benefit-Jazz-Concert“, in dessen erstem Teil Frank Foster -in einer Oktettbesetzung auftrat.

Die Musiker werden ordentlich angesagt und es stimmt, was angekündigt war. Darauf muß man achten, denn Änderungen sind öfters zu bemerken und am besten fragt man bei Eintritt in einen Club oder ein Konzert nochmals, ob das vorgesehene Ensemble auch tatsächlich spielt. Reginald Workman am Baß und Charlie Persip am Schlagzeug garantieren einen duften Rhythmus. Eddie Preston, Trompete; Charles Greenlee, Posaune, und Monty Wa-

ters, Altsaxophon, kenne ich noch nicht. Auch der Sänger Joe Lee Wilson ist mir unbekannt und sein Mitwirken blieb mir nur deshalb in Erinnerung, weil er sehr oft sang und über eine gute Baritonstimme verfügt. Auch die Band tat sich anfangs schwer. Sie wirkte unpräzise, nicht sehr aufeinander eingespielt. Es besserte sich, als der Gastsolist sie beflügelte: der Tenorsaxophonist Archie Shepp. Er präsentierte sich in allen Belangen als Überraschung. Aus dem Musiker und Dichter mit Wollmütze und Pullover ist ein Hochschullehrer mit dunkelblauem Anzug geworden, der Zorn und Aufschrei gebändigt hat und Tenor spielt wie ein zeitgenössischer Coleman Hawkins. Von gleicher rhapsodischer Melodieschöpfung, mit gewaltigem Tonvolumen, und gewiß auch einem gelegentlichen überziehen in expressiven Furor, aber doch über weite Streck-



Zorn und Aufschrei gebändigt: ARCHIE SHEPP
Foto: Hans Kumpf

ken, als ob es keinen Lester Young mit seiner improvisatorischen Befreiung von der Grundmelodie gegeben hätte. Ich bin erstaunt. Spielen Musiker wie er nur bei Plattenproduktionen soviel experimentelles Hick-Hack, frage ich mich? Konzessionen an sein Publikum waren doch nicht nötig, es war doch sein Publikum, siebzig Prozent schwarze Zuhörer. Es klang auch nicht wie Konzession, sondern überzeugend, in den Bann ziehend.

Im zweiten Teil animierte Candido lautstark die puertoricanische Clique; sein musikalisches Programm war jedoch selbst als Nachtclub-Show ohne Bedeutung. Die Jazzfans gingen deshalb

auch in Scharen. Ganz anders natürlich an einem Sonntagnachmittag im Jazz-Museum in der 55th Street (zwischen 6. und 7. Avenue). In dem kleinen blauen Haus musizierte Phil Woods mit Deinem Quartett, und jeder blieb bis zum letzten Ton. Vorne stehen einige Stuhlreihen zwischen den großen Saxophonisten des Jazz, die derzeit gerade in trefflichen Fotos an den Wänden hängen. Ich sehe die letzten Instrumente von Coleman Hawkins und Lester Young, letzteres von seiner Frau zur Verfügung gestellt und darüber sein berühmter Hut. Phil Woods bläst Leben zwischen die Bilder, Bei ihm gibt es nichts Überraschendes, er spielt so, wie wir ihn von seinen Europa-Gastspielen kennen. Frisch und souverän, dem spontanen Einfall folgend und doch über unendlich viel Formgefüge gebietend. Er setzt ab zwischen den Stücken, verzichtet auf jegliche Elektronik, hat keinen Platz für Rockelemente im Programm. Seltsam: obwohl in New York alles eine Nummer größer ist als in Europa, scheint mir im Jazz alles viel normaler, nach wie vor auch authentischer. Ich merke es zunehmend, hier spielen die Musiker ihre Musik, ohne Anfälligkeit auf die letzte Novität. Und s'le kommen an, denn im Jazz-Museum sind Jazzfreunde, niemand sonst, dafür alle Altersklassen. Neben mir stampft eine Dame über sechzig den Takt und ist sichtlich begeistert. Auch der etwa zwölfjährige Junge zwei Reihen davor hat seine Freude. Kein Wunder, auch mit seinen noch wenig populären Begleitern, von denen insbesondere der Pianist Mike Melillo einen guten Eindruck hinterläßt, gehört Phil Woods in der motivischen Mannigfaltigkeit und seiner elementaren Authentizität zu den besten Ensembles des Heute.

Carnegie Hall, zweites Konzert. Lennie Tristano war angekündigt und Stanley Cowell's Piano Choir. Aber ich gestehe: der Name Tristano überstrahlte alles. Ich, zum erstenmal in den USA, und Lennie . . . seit 1965, den Berliner Jazztagen, nichts mehr von ihm gehört. „Tristano will make a long awaited return to the New York scene as featured guest of the New York Jazz Repertory Company“, so stand es in der Ankündigung. Seit Tagen trug ich die Eintrittskarte mit mir herum. Und dann also war es soweit — und der Name Tristano überklebt. Ich bin kein Träumer und in New York ist ohnehin keine Zeit zum Simulieren. Meine Konzentration richtete sich auf Stanley Cowell und seine Leute. Nat Jones, Hugh Lawson, Harold Mabern, Sonelius Smith, Ron Burton und Webster Lewis.

Sechs schwarze Musiker in schwarzen Anzügen an sechs schwarzen Steinways, dazu der siebte an der Celesta, kein Platz für Clavinet, Elektro-Melodica und ähnliche Spielsachen. Aber sechs Klaviere sind dem New Yorker dennoch verdächtig. Ich schaue mich um, und Eddie Condon fällt mir ein: 240 saßen im Parkett, 10 in der Loge. Halt, fast übersah ich den Balkon. Er ist immerhin mäßig besetzt. Das kostenlose Programm zeigt auf, was geschehen wird. Die sechs Pianisten spielen sechs Themen, in denen sich jeweils einer als Solist herauschält und gegen Ende des Stückes von den anderen wieder eingefangen wird. Ich höre Bluestöne bei Hugh Lawson, Flamenco-Andeutungen bei Smith, Burton läßt „Honeysuckle rose“ anklingen, Nat Jones verarbeitet einen Schlager: da-da, da-da, da-da-daaa ... ich singe vor mich hin und komme nicht auf den Titel. Das ist alles sehr schön, gepflegt, akademisch perfekt, mit viel romantischer Färbung, mit Erinnerungen auch an Smetanas „Moldau“. Aber in dieser Präsentation heben sich die Pianisten doch sehr wenig voneinander ab, neigt ihr Spiel zur Gleichartigkeit. Rhythmische Wiederholung kündigt Längen an, erst Harold Mabern läßt das Jazzkonzert erahnen.

In der Pause bemühen sich acht Mann um eine Orgel. Ein typisches New Yorker Bild. Von wegen Hektik oder so was. Wie falsch sind doch unsere Vorstellungen jenseits des Atlantik. Ihre Lässigkeit verrät nichts von ihrem Können, denn als Webster Lewis in die Manuale greift, ist alles okay. Kein Brummen, kein Störfaktor, der Blues ist schon in vollem Gange. Und er fegt Klänge über die Bühne, daß ich denke, ich befände mich in einem Gottesdienst in Harlem. Ein durchdringender, unerwarteter Höhepunkt, der das Programm sprengt: „Precious Lord“ erfüllt die Carnegie Hall in eindrucksvoller Leidenschaft. Schließlich stellt Stanley Cowell seine „Illusion Suite“ vor, deren Hauptthema durch alle sechs Sätze geistert, in abstrakten Prellakkorden, im Rauschen des Ozeans, in afro-cubanischer Rhythmik oder schwärmerischem Geklimper. Eine Straffung wäre denkbar. Aber sie erfolgt erst im letzten Satz, einem „Spiritual for John Coltrane“. Die Musiker freuen sich auch über die verhaltene Resonanz riesig.

In New York City kann man fast zu allen Tageszeiten dem Jazz begegnen, wenn man will. Es ist 17.00 Uhr, ein frühsommerlicher, warmer Nachmittag, 82° Fahrenheit. Rechnen Sie bitte → 32 : 9 x 5, dann wissen Sie auch die

Celsius-Grade. Auf jeden Fall gerade recht, um sich im Art Directors Club, 488 Madison Avenue, zwischen 51st und 52nd Street bei Al Cohn etwas abzukühlen. In zwangloser Galerie-Atmosphäre, mit einem Glas Wein oder Bier oder einem Whisky in der Hand, läßt man im 20. Stockwerk des Gebäudes mit glänzender Sicht auf die umstehenden Büro- und Geschäftstürme die Statements auf sich tropfen, die Al Cohn wie seit eh und je durch sein Tenorsaxophon sendet. Bei leicht federndem Rhythmus und melodios marschierendem Baß ertönen dank Cohns Einfallreichtum auch Themen wie „All the things you are“ oder „Body and soul“ als neue Lieder. Alles ist gekonnt, kein Firlefanz, auch der Cool-Jazz hat noch seine warmen Tage. „My funny Valentine“ — „Sweet Georgia Brown“ — „In a mellow-tone“ ... die Musik ist so kultiviert wie der Raum, in dem sie erklingt. Das Gleitend-Fließende der Melodielinien Cohns setzen sich auch in den Improvisationen des zweiten Tenoristen George Deleon fort, wenn auch ohne das hohe Format und die Sicherheit des geschätzten Meisters. Bill Rubinstein am Piano, Lynn Christie am Baß und Phil Payton, Schlagzeug, schaffen den Drive, der dem Geschehen Tiefe verleiht. Mir gefällt diese Musik und ich liebe die Akzente, die die Jazzmusik in ihrer Entwicklung gesetzt hat. Deshalb reizt mich nach Al Cohn auch Buddy's Place, der neue Club Buddy Richs. Er befindet sich auf der Second Avenue 1220, Ecke 64. Straße, und Buddy Rich spielt mit interessanter Septettbesetzung. Sonny Fortune, Altsaxophon, und Sal Nistico, Tenor, sind seine Bläser. Johnny Hicks, Piano, Jack Wilkins, Gitarre. Anthony Jackson, Baß, sowie Jimmy Maeslin, Conga, stellen mit Buddy die Rhythmusgruppe, von der die Presse schreibt, sie sei in der Lage, das Empire State Building zu heben. Und in der Tat, wie sie mit einer Initialzündung in die erste Runde prescht, läßt daran glauben. Das ist doch unwahrscheinlich, wie hier schon nach den ersten Takten Spannung herrscht, wie Swing und Drive die Bläser auf die Reise schicken. Sonny Fortune fliegt durch die Chorusse, kraftvoll, brennend, in der Art eines jungen Sonny Stitt. Man kennt ihn von McCoy Tyners Sahara-Platte, aber hier scheint er nicht zu bremsen. Der Höhenflug seiner Gedanken und die behende Realisation sind unwiderstehlich, in atemberaubendem Tempo jagt er von Melodie zu Melodie, ohne Aufbau und Steigerung zu vergessen, ohne sich in Wiederholungen zu verlieren.

Buddy Rich macht ein Programm des Professionellen. Der zweite Titel ist ein Trio-Stück, in dem Hicks ins Licht gerückt wird. Bei Rich stimmt nicht nur die Musik, sondern auch die Beleuchtung — und natürlich das Geld. \$5 pro Set (pünktlich 1 Stunde), Getränke extra, sind nicht wenig. Aber er ist eine Attraktion und die zweihundert Plätze sind voll besetzt. Das Milieu ist vornehm, der Eintritt wird mit der Getränkerechnung erhoben. Auch wer nicht vorbestellt hat, kann einen ordentlichen Platz erhalten. Johnny Hicks tropfen die Schweißperlen auf die Tasten, aber sein Chef weiß, daß er seinem Publikum für teures Geld auch was zu bieten hat. Und wem die Strenge und Disziplin nicht paßt, den wirft Buddy hinaus. Er ruft den Ober und verlangt die Rechnung für den verwirrten Gast. Und er sagt ihm deutlich, daß es in seinem Club um Jazz geht: „We are not the Metropole!“ Wirklich, ich finde ihn menschlich ekelhaft, seine provozierend-schnoddrigen Ansagen, sein Kommando, auf das sich einer verbeugt, der andere ihm sein Handtuch zuwirft. Aber die Musik ist packend und von abwechslungsreicher Diktion. Jack Wilkins spielt ganz allein Gitarre. Schöne, singbare Linien, die auf einem reich nuancierten Harmoniengerüst gründen und sich zwangsläufig, logisch aneinanderreihen. Wie selbstverständlich stürzt nach dieser Ballade Sal Nistico in „Shaw “nuff“. Aber bei aller Energie und gutem handwerklichem Rüstzeug bleibt er doch an diesem Abend hinter Fortune zurück. 45 Minuten sind um und es geht in die letzte Session. Die Bläser kreuzen heftig die Klinpen, dann ist der Maestro an der Reihe. Und wie unsympathisch man ihn auch empfinden mag, er gibt alles, was er kann. Mit scheinbar müheloser Kraft trommelt er eine Vielfalt an Figuren und Motiven, die im Bereich seiner Stilistik nur wenige Vergleiche zuläßt. Seine Wirbel und Breaks bestechen durch Prägnanz und Akkuratess, und die spielerische Leichtigkeit läßt nicht ahnen, daß so etwas enorme Konzentration kostet. Nach einem donnernden Feuerwerk rhythmischer Explosionen kommt das Descrescendo und mit einem winzigen themabezogenen Tippen am Beckenrand beendet er sein Spiel. Handtuch, Beifall, Buddy sagt danke und hofft, daß es seinen Zuhörern gefallen hat, wenn nicht, so bedauere er dies — aber man kann ja gehen. Ich ging, trotzdem es mir gefiel, doch auf meinem Reiseplan stand anderntags Chicago.

JAZZ-SZENE SCHWEIZ

Zentren: Baden, Willisau, Zürich und St. Gallen

Schweizer Jazz ist Amateur-Jazz — man mag das bedauern oder begrüßen — zu ändern wird es in absehbarer Zukunft nicht sein. Weniger als die meisten anderen Kunstformen hat der Jazz (wenn man ihn einmal ohne elitäre Implikationen dazu rechnen darf) hierzulande eine tragfähige wirtschaftliche Basis, weil sein Dilemma, in gewisser Hinsicht seine Chance, gleichzeitig sein Verhängnis ist: er ist zu wenig „seriös“ (zum Glück), um in den Genuß der höheren Weihen öffentlicher Subventionshilfe zu kommen, und er ist zu unbequem, um zum Konsumgut der Freizeitindustrie zu avancieren. Er ist weder U- noch E-Musik oder beides zusammen und damit „I-Musik“: eine Musik, welche Idealisten spielen, Idealisten organisieren und, letztlich, Idealisten hören wollen. Die wenigen Jobs, die es in den schweizerischen Radioorchestern gibt, die wenigen Beispiele von Musikern, die vom Jazz (im Ausland, versteht sich) leben, reichen nicht einmal als Alibi hin.

Die Armut des Jazz, des Schweizer Jazz im besonderen, ist ein Vorteil: Sie macht ihn noch immer zu einer Alternative zur verwalteten Kultur (des von Stiftungen, Fonds, Subventionen getragenen „Kultur-Beamtentums“) und führt ihn gar nicht erst in Versuchung, sich beim großen Geschäft anzubiedern und damit zu korrumpieren. Und sie ist in diesem Ausmaß sein echtes Kreuz: Letztlich verfängt auch hier das Argument nicht, daß nur die Not das Genie gebärt, zumal bei einer Kunstform, die nun einmal nicht in kargen Dachkammern von einsamen Denkerhirmen ersonnen wird, sondern von der Kommunikation zwischen Musikern und Musikern und zwischen Musikern und Zuhörern lebt. Ohne örtlichkeiten, wo diese Kommunikation möglich ist, ist der Jazz geliefert, und er hat es in der Schweiz schwer, sie zu finden, weil hier großstädtische Zentren fehlen, in welchen das Bedürfnis einer immerhin konzentrierten Minderheit sie automatisch hervorbringen könnte. Daß es sie, zum Teil in beachtlichen Ansätzen, dennoch gibt, ist ein kleines

Wunder, und es ist nichts als billig, wenn man einmal dankbar auf jene hinweist, die sich jahrein, jahraus mit beträchtlicher und keineswegs materiellen Gewinn bringender Energie darum kümmern. Sie sind es, welche die „Schweizer Szene“ ausmachen, ohne sie wäre ein Festival eine Absurdität und letztlich gar nicht möglich.

In diesem Sinn ist der kleine Tour d'horizon über die ständigen lokalen Jazz-Aktivitäten in der Schweiz zu verstehen, und auch als ein bescheidener Informationsbeitrag: Weil es ja eigentlich in diesem kleinen Land gar keine lokalen „Szenen“ gibt, sondern allenfalls eine allgemeine, schweizerisch«. Das Publikum in Baden und Willisau beweist es. Es wäre gut, wenn sich diese Einsicht noch mehr durchsetzte.

Baden und Willisau: Jazz-Zentren der Provinz

Wer Baden zunächst mit heißen Quellen, Willisau mit Willisauer Ringli in Verbindung bringt, der mag ein guter Radiowanderer sein — ein Jazzfreund ist er mit Sicherheit nicht. „Jazz in Willisau“ und Badens „Jazz in der Aula“ sind seit Jahren schon Schwerpunkte auf der Schweizer Szene, die sich in ihrer gegensätzlichen Konzeption auf ideale Weise ergänzen.

Sieht man einmal vom künstlerischen Programm ab, dann findet man überraschend viele Gemeinsamkeiten. Beide Organisationen sind Einmannbetriebe. Beide befolgen eine konsequente Politik, die auch vor der nötigen Kleinarbeit nicht zurückschreckt. Beide wirken schließlich in der Provinz, wo die wirklichen Jazzfreunde ursprünglich an zwei Händen abzuzählen waren. Verkehrstechnisch betrachtet aber liegen sie im Schnittpunkt der schweizerischen Zentren. Und diesen Vorteil wußten sie auszunützen: Mit exklusiven Konzerten ohne provinziellen Beigeschmack sicherten sie sich ein Stammpublikum aus der ganzen Schweiz.

Jazz in der Aula: Mittlerer Kurs

Die Badener Konzertreihe ist das Werk von Arild Wideröe; die Geschichte ihrer Programmkonzeption zeichnet auch seine Entwicklung nach. Wideröe begann im November 1964 mit einem bescheidenen Swing-Konzert. Und der Swing blieb lange Zeit seine Domäne. Die Musiker, die er auf der Bühne der Kantonsschulaula vorstellte, ließen jedoch selten wehmütige Erinnerungen an leider längst vergangene Tage aufkommen. Ihr Jazz war wohl der Form nach historisch, seiner Aussage nach aber nie museal. Glanzvolle Namen der Jazzgeschichte — Earl Hines, Willie „The Lion“ Smith, Ben Webster, Roy Eldridge, Buck Clayton, Stuff Smith, Benny Carter, um nur einige zu nennen, schütteten in Baden noch jedesmal einen feurigen neuen Wein in die alten Schläuche.

Mittlerweile konnte man den einstigen „Modern Jazz“ auch schon wieder als „Mainstream“ bezeichnen. Damit fanden auch die Musiker des Hard-Bop Aufnahme ins Badener Programm. Kenny Clarke, Phil Woods, Dexter Gordon, Yusef Lateef, Freddie Hubbard, Herbie Hancock wurden Wideröes Forderung nach einem swingenden und melodiösen Jazz noch durchaus gerecht. Und in einer speziellen Serie von kleineren Konzerten im intimen Rahmen des Kornhaustheaters („Jazz Inside“) präsentierte er gelegentlich sogar Vertreter der europäischen Avantgarde. Grundsätzlich aber verharrete er auf einem mittleren Kurs.

Diese Konzeption, die die Esoteriker ebenso ausschließt wie die großen Kassenschlager, mit denen man etwa in Zürich jährlich das Kongreßhaus einige Male füllt, konnte sich nur dank einer geschickten Informationspolitik durchsetzen. Für jedes Konzert werden 2700 persönliche Einladungen verschickt, die interessante Hinweise auf die auftretenden Musiker enthalten. Periodisch wird auch das Radio zu Aufnahmen zugezogen, um damit noch

eine weitere Publikumsschicht zu erreichen. Die künstlerische Qualität und das große Echo rechtfertigen auch die finanziellen Beiträge, welche der Badener Organisation durch die Migros Aargau und die Stadt Baden zufließen.

Jazz in Willisau: Einsatz für neuen Jazz

Der Willisauer Grafiker Nikiaus Troxler begann im Juli 1966 ebenfalls ganz bescheiden. Nach einigen Konzerten mit ausgesprochenen Traditionalisten wagte er aber ganz plötzlich den Sprung zu jenem Jazz, der ihm selber Spaß bereitete. Das Luzerner Hinterland wurde — so grotesk das zunächst schien — zu einem Experimentierfeld für die neuesten Strömungen.

Dabei bildete sich um die Willisauer Szene nie ein esoterischer Zirkel. Im Gegenteil: Troxler schuf für seine Konzerte eine herzliche, eine menschliche Atmosphäre. Vorerst im „Kreuz“-, später dann im „Mohren“-Saal trafen sich die Jazzfreunde aus der ganzen Schweiz in einer ausgesprochen gemütlichen Umgebung. Die Bauernbratwurst vor, das Bier während und der Kaffee fertig nach dem Konzert gehören ebenso in dieses Bild wie die farbenfrohen Plakate, die Nikiaus Troxler selber gestaltet (und die kürzlich auf 10 Seiten einer bedeutenden Grafiker-Zeitschrift gewürdigt wurden). Sie werben für frohe Stunden, wie sie der Außenstehende nicht unbedingt mit Free-Jazz assoziiert.

„Jazz in Willisau“ hat sich vor allem um jene Musik verdient gemacht, für die das breite Publikum jeweils erst noch sensibilisiert werden muß. Fast die ganze Phalanx der europäischen Avantgarde fand ihren Weg zum Schweizer Publikum über die Willisauer Konzerte. Und immer noch hält der Organisator nach neuen Talenten Ausschau. Selbst die heute so populären amerikanischen Pianisten Chick Corea und Keith Jarrett wurden in Willisau bereits zu einem Zeitpunkt präsentiert, als ihre Schallplatten noch kaum in den Diskotheken der jüngeren Schweizer Fans zu finden waren. Und eine Tatsache freut Nikiaus Troxler (der bis jetzt mit einem bescheidenen Werbevertrag der Firma „Marlboro“ auskommt) speziell: Zu seinem Stammpublikum gehören nun auch viele einheimische Jugendliche, die ohne ihn wohl kaum zum Jazz gekommen wären.

Bruno Rub

Modern Jazz Zürich im Hinteren Sternen

Nachdem das ehemalige Jazzcafé „Africana“ 1966 sein Programm auf Beat umgestellt hatte, gab es in Zürich außerhalb des damaligen Privatclubs „Platte 27“ kaum noch Möglichkeiten, modernen Jazz zu spielen und zu hören. Aus dieser Situation heraus wurde die Vereinigung „Modern Jazz Zürich“ (MJZ) im September 1968 vom Zürcher Musiker Remo Rau gegründet. Gründungsmitglieder waren neben Remo Rau (musikalische und administrative Leitung) noch Christine Meier (Sekretärin) und Veronika Waeber (Reklame). Konzept und Ziele von MJZ wurden in vier Punkten wie folgt zusammengefaßt:

1. Modern Jazz und Neue Musik dieser Art zu fördern und zu pflegen.
2. Einheimischen sowie ausländischen Musikern und Formationen die Möglichkeit zu bieten, ungezwungen und frei zu musizieren, um dadurch zu ihrer Existenz beizutragen,
3. Musikern die Möglichkeit zu bieten, miteinander in engeren Kontakt zu treten und Ideen auszutauschen usw.
4. Im Bereich des Kulturlebens ein Beispiel dafür zu setzen, wie die Musik in unserer Gesellschaft gepflegt werden kann, ohne daß sie spekulativ manipuliert und in materieller Hinsicht „geschäftlich“ mißbraucht und verdorben wird.

Großes Glück hatten die Gründungsmitglieder bei der Suche nach einem geeigneten Lokal, denn der große Saal des Restaurants „Zum Hinteren Sternen“ am Bellevue, der noch jeden Mittwochabend frei war, konnte für die regelmäßig geplanten Veranstaltungen von „Modern Jazz Zürich“ gewonnen werden. Am 16. Oktober 1968 fand im Hinteren Sternen das erste Konzert statt. Es spielte das Remo Rau-Quartett mit Remo Rau, Vibraphon und Piano, Raffael Waeber, Gitarre, Peter Frei, Baß, und Kenny Schmidt, Schlagzeug.

Seitdem finden im Hinteren Sternen mit wenigen saisonbedingten Ausnahmen jeden Mittwoch von 20.15 bis 22.30 Uhr Jazzkonzerte statt, und das Restaurant wurde immer mehr zum eigentlichen Treffpunkt der Freunde des modernen Jazz. Aus Anlaß des Jubiläums „5. Konzertsaison“ wurde das Programm schema neu geregelt und im Herbst 1973 in drei Kategorien konkretisiert:

- a) Konzerte mit Schweizer Amateuren und Halbprofis, wobei die Bezeichnung Amateur nichts über die Qua-

lität der Musik aussagt, sondern Musiker bezeichnet, die gezwungen sind, daneben einer anderen Erwerbstätigkeit nachzugehen. Diese Konzerte finden ein- bis zweimal monatlich statt und sollen schweizerischen Formationen regelmäßig die Möglichkeit geben, vor Publikum aufzutreten.

- b) Konzerte mit guten professionellen Gruppen aus dem In- und Ausland, wobei mehr auf die Qualität als auf Popularität und bekannte Namen geachtet werden soll. In dieser Kategorie besteht auch die Möglichkeit für Experimente. (Solche Gruppen werden zu relativ niedrigen Gagen engagiert werden können, da MJZ mit Agenturen und anderen Veranstaltern in engem Kontakt steht, wodurch z. B. die Durchreise oder der Aufenthalt einer solchen Gruppe sinnvoll ausgenutzt werden können. Zudem sind viele dieser Gruppen sehr entgegenkommend, da allgemein bekannt ist, daß MJZ rein idealistisch und ohne Profitabsichten arbeitet.)
- c) Eigentliche Gala-Konzerte mit Star-Gruppen und -Solisten der internationalen New Jazz-Szene, die nach Möglichkeit einmal monatlich stattfinden sollen.

80 % der Billetverkauf-Einnahmen werden für die Gagen der Musiker und Gruppen verwendet. Die restlichen 20 % reichen nicht aus, um die laufenden Unkosten zu decken. Trotzdem versucht MJZ, vor allem um eine unnötige Selektion des Zuhörerkreises zu vermeiden, die Eintrittspreise möglichst niedrig zu halten und z. B. bei „Gala-Veranstaltungen“ Fr. 7.70 nicht zu überschreiten. Die Realisation dieses Vorhabens wird durch eine erfreulicherweise von der Migros jeweils zugesagte Defizitgarantie und durch Beiträge von Stadt und Kanton Zürich (im Jahre 1973 zusammen Fr. 7500,—) unterstützt. Die restlichen, kaum vermeidlichen Defizitbeträge werden durch private Spenden verringert.

Bei den MJZ-Veranstaltungen treten pro Jahr etwa 30 verschiedene in- und ausländische Jazzgruppen auf. Herausragende Ereignisse des letzten Jahres waren der zusammen mit „Bazillus“ organisierte Avantgarde-Abend im Rahmen des 23. Internationalen Jazzfestivals in Zürich am 12. September im Cinema Corso, an dem u. a. das Globe Unity Orchestra zum ersten Mal in Zürich vorgestellt wurde, und eine während vier Tagen im Zürcher Kunsthaus durchgeführte Veranstaltung mit dem Titel „Ballett + Jazz“, die gemeinsam mit der Zürcher Kunstgesellschaft organisiert wurde. Mitwirkende dieser

auf ungewöhnliche Art realisierten Synthesen waren das „Creative Dance Theatre“ (New York/Kopenhagen) und ein internationales Jazzensemble mit Rüdiger Carl, Saxophone, Radu Malfatti, Posaune, Harry Miller, Baß, Paul Lovens, Drums, Irene Schweizer, Piano, und Remo Rau, Percussion. Der Sprecher war Peter Furer, die Gesamtleitung hatte Remo Rau.

Besondere Attraktionen im „Hinteren Sternen“ waren in der letzten Zeit u. a. Konzerte mit Gunter Hampels Galaxie Dream Band und der Sängerin Jeanne Lee, dem Ted Curson Trio mit Isla Eckinger und Billy Brooks, dem Alexander von Schlippenbach-Quartett mit Peter Kowald, Baß, Paul Lovens, Drums, und Evan Parker, Sax, dem Trio „Brötzmann/van Hove/Bennink“ und der Gruppe „Jazztrack“ sowie mit Fourmenonly, dem Michael Seil Trio, dem Dieter Scherf Trio, dem Burton Greene Quintett, dem Heinz Sauer/Makaya Ntshoko Quintett und dem Yosuke Yamashita Trio.

„Modern Jazz Zürich“ möchte in Zukunft vermehrt den bisher gemachten Erfahrungen mit den Interessen des Publikums Rechnung tragen und sich in der Programmgestaltung und der Auswahl der Gruppen — wofür übrigens die Schweizer Jazzpianistin Irene Schweizer verantwortlich zeichnet — nicht mehr nur allein auf die Musik der Avantgarde beschränken. In stärkerem Maße als bisher sollen nun auch Gruppen des modernen Mainstream, des neuen Hard-Bop und des Jazz-Rock in den Konzerten vertreten sein, sicher ein sehr begrüßenswertes Vorhaben, das der Vielfalt innerhalb der gegenwärtigen Jazzszene sehr entgegenkommt. (Wegen Renovierung des „Hinteren Sternen“ finden bis auf weiteres die Konzerte jeden Mittwoch im Poly-Foyer der ETH, Leonardstraße 25 a, statt.)

Jazz in Zürich: Bazillus of Switzerland

Der Gründung von „Bazillus“ als Non-Profit-Konzertagentur im Jahre 1968 durch die Musiker Beat Kennel und Marcel Bernasconi lag die Idee zugrunde, Möglichkeiten für bessere und intensivere Kontakte zwischen guten, progressiven und dem Experiment verpflichteten Musikern internationalen Ranges und Schweizer Musikern der gleichen Richtung herzustellen, aber auch den Kontakt Schweizer und lokaler Gruppen und Musiker untereinander zu fördern und verbessern. Diese Idee nahm Gestalt an in Form von Konzerten mit Musikern der internatio-

nen Jazzszene, die durch Bazillus dem Schweizer und vor allem dem Zürcher Publikum vorgestellt wurden. Ein erster Markstein in der Bazillus-Geschichte war das Open Air-Konzert in Zug, das vom Zuger Stadtrat erfreulicherweise sowohl organisatorisch als auch finanziell großzügig unterstützt wurde und bei dem die Musiker und Gruppen Dollar Brand, Krokodil, Pierre Favre/Irene Schweizer-Quartett, Dave Pike Set und Bruno Spoerri Jazz Rock Experience mitwirkten.

Mit der Realisation des inzwischen weit über die Grenzen der Schweiz bekannt gewordenen „Wiebelfetzer Workshop“ gelang es Bazillus nicht nur, die bisher eher an die Tätigkeit herkömmlicher Konzertagenturen erinnernden Pfade zu verlassen, sondern auf diesen Erfahrungen aufbauend ein Experiment überzeugend zu verwirklichen, das ganz den Ideen entsprach, die bei der Gründung des Bazillus im Vordergrund standen, nämlich jungen, talentierten Musikern die Gelegenheit zu geben, eigene musikalische Vorstellungen zu realisieren und durch enge Zusammenarbeit mit Musikerpersönlichkeiten der internationalen Musikszene den Erfahrungshorizont zu erweitern. Die Aufnahmen dieses erstaunlichen musikalischen Experiments, an dem 12 Musiker aus Dänemark, Schweden, der Schweiz und den USA beteiligt waren, wurden als Schallplatten-Doppelalbum im Eigenverlag herausgebracht und erhielten in der in- und ausländischen Presse größtenteils ausgezeichnete Kritiken. Beim Internationalen Montreux Jazzfestival 1972 wurde dieses Album mit dem Grand Prix du Disque „als außergewöhnliche schweizerische Privatproduktion von internationaler Bedeutung“ ausgezeichnet.

Leider nicht auf Platten festgehalten ist die bisher umfangreichste musikexperimentelle Unternehmung von Bazillus, die Veranstaltung „Kreismusik“ des dänischen Komponisten und Pianisten Öle Thilo, die im Oktober 1971 im Zürcher Volkshaus stattfand. 50 Musiker aus den Bereichen des Neuen Jazz, des Pop und Rock, der Avantgarde- sowie der Marsch- und Unterhaltungsmusik vereinigten sich zu einem grandiosen musikalischen Happening, das zu einem totalen Klangerlebnis wurde. Neben den prominenten Gastsolisten des Abends, dem Geiger Jean Luc Ponty und dem englischen Avantgarde-Saxophonisten John Surman wirkten noch weitere bekannte Musiker mit wie z. B. Barre Phillips, Baß, Makaya Ntshoko und Pierre Favre, Schlagzeug, Runo Ericksson und Raymond Droz, Posaune, Irene

Schweizer, Piano, Anne Christiansen, Vocal + Percussion, Christian Kyhl, Saxophone, Peter Frei, Baß, Alex Bally, und „Krokodil“ Düde Durst, Percussion, und als besondere Attraktion die 32-Mann-Blasmusik des Zürcher Unteroffiziersvereins. Durch die Verteilung der Musiker in bestimmten Gruppierungen auf vier Bühnen in den Ecken des Saales entstanden für den Zuhörer ungewohnt intensive klangliche Raumwirkungen und der beabsichtigte Kreiseffekt. Das musikalische Geschehen leitete der Komponist dieses spektakulären Unternehmens, Öle Thilo, auf einem Podium in der Mitte des Saales, um das sich die Zuhörer in zwangloser Weise bewegten oder plazierten. Dieses äußerst gelungene Ereignis, das wie alle vorangegangenen Aktivitäten auf Non-Profit-Basis organisiert wurde, ergab diesmal das größte Defizit in der Geschichte des Bazillus, und der nach vielen Bitten nachträglich ausgerichtete Betrag von 2000 Fr. aus dem Kulturfonds des Zürcher Stadtpräsidenten konnte das entstandene Defizit nur zu einem kleinen Teil decken. Trotzdem ist der Unternehmensgeist des Bazillus nicht erlahmt. Allerdings schied im November 1971 das Gründungsmitglied Marcel Bernasconi aus dem Bazillus aus und wurde durch Dieter Schärer ersetzt, der seitdem als administrativer Leiter fungiert.

Ebenfalls im November 1971 beschlossen die Bazillus-Initianten, dem Bazillus eine feste Bleibe in Form einer „Beiz“ zu geben. Es wird ein „Vorschlag zu einem Musik-Kulturzentrum Bazillus verbunden mit einem Restaurationsbetrieb“ ausgearbeitet und einer Vielzahl von Persönlichkeiten und Institutionen aus Wirtschaft, Politik und Kultur unterbreitet. Das Echo aufgrund dieser Anfragen, Korrespondenzen und Meetings war größtenteils positiv, wobei sich u. a. Martin Hürlimann (Brauerei Hürlimann) als richtiger Bazillus-Fan entpuppte. Auch der Zürcher Stadtpräsident ist an dem Projekt interessiert und teilte in einem Brief mit, daß er Bazillus in Form eines Musik-Restaurants begrüßen würde. Da im Moment keine geeignete Lokalität mit Wirtschaftspatent verfügbar ist, übernimmt Bernhard Uhlmann, zuständiger Ressortvorsteher im Sekretariat des Stadtpräsidenten, die weitere Bearbeitung und erklärt sich bereit, bei der Schaffung von Existenzgrundlagen für den Bazillus koordinierend mitzuwirken. Am 21. November 1972 lud die Präsidialabteilung der Stadt Zürich zu einer außergewöhnlichen Orientierungsveranstaltung ins Zürcher Presse-Foyer ein, um dem Bazil-

lus die Möglichkeit zu geben, sein vielversprechendes Projekt einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Anhand eines ausführlichen Exposés und einer entsprechenden Tonbildschau hatten die rund 40 erschienenen Pressevertreter sowie die zahlreich anwesenden Musiker Gelegenheit, sich eingehend zu informieren. George Gruntz wies in einem aufschlußreichen Referat auf die Probleme und Existenzschwierigkeiten einheimischer Musiker und ihre geringen Möglichkeiten, öffentlich aufzutreten, eindrücklich hin. „Für den Jazz als wohl bedeutendstes Musikereignis unseres Jahrhunderts sollte auch in der Schweiz mehr getan werden. Der Schweizer Jazz und die Schweizer Musiker sind total auf sich selbst angewiesen. Vor allem die jungen Leute, die kurz über zwanzig sind und versuchen nachzustoßen, kommen in der Schweiz einfach nicht weiter, weil niemand ihnen hilft. Wir sind ein Land ohne Zentren.“

Diese zweifellos schlechte Situation möchte Bazillus mit der Schaffung eines Musikerzentrums in Zürich verbessern helfen. Die Schwierigkeiten, die der Realisierung dieses Projekts in Zürich entgegenstehen, scheinen jedoch fast unüberwindlich zu sein. Trotz diverser Sympathiebezeugungen von verschiedenen Seiten und der aufgrund der Pressekonferenz erschienenen ca. 60 Zeitungsberichte sowie fünf Radiosendungen konnte bisher keine geeignete Lokalität gefunden werden. Auch das seit Ende 1973 existierende Projekt „Du Nord“ am Zürcher Hauptbahnhof, das bis vor kurzem zu berechtigten Hoffnungen Anlaß gab und in das bereits ein ziemlicher Arbeitsaufwand investiert wurde — die Eröffnung war für den 1. Juli 1974 geplant — hat sich vor kurzem zerschlagen. Offizielle Begründung: Abschlägiger Bescheid der Stadtpolizei und des Gesundheitsinspektorats aufgrund einer mit Musikern durchgeführten „Lärmprobe“! (Es scheint jedoch, daß hier noch andere negative „Komponenten“ im Spiel waren.)

Um den zahlreichen Interessenten, die dem Projekt positiv gegenüberstehen die Möglichkeit zu geben, sich über ideelle und verbale Sympathiekundgebungen hinaus auf der Basis einer öffentlich-rechtlichen Institution auch konkret an der Verwirklichung eines Musikzentrums zu beteiligen, soll demnächst ein „Verein zur Förderung eines Musikzentrums in Zürich“ gegründet werden. Die Präsidialabteilung des Stadtpräsidenten hat sich bereit erklärt, die notwendigen administrati-

ven Arbeiten durchzuführen. Bereits haben namhafte Persönlichkeiten aus Politik und Kultur sowie dem Zürcher Musikleben ihren Beitritt zugesagt, was dem Verein zweifelsfrei den Charakter einer Angelegenheit von öffentlichem Interesse verleihen und die Chancen zur Verwirklichung eines Musikzentrums Zürich erheblich vergrößern würde.

Jazz in St. Gallen

„Jazz in St. Gallen“ und das engagierte Wirken von Beat und Pia Burri sind eng miteinander verbunden, ja identisch, wobei man diesen Begriff eigentlich in „Jazz aus St. Gallen“ ausdehnen muß, denn für Kenner der Schweizer Jazzszene bedeutet die Verbindung „St. Gallen + Jazz = Burri“ mehr als nur die Existenz eines idealistisch gesinnten Organisations regionaler Jazzveranstaltungen. Sie bedeutet vor allem weitreichende Kontakte und Aktivitäten auf den Gebieten Jazzplatten-Vertrieb und -Produktion, reelle Vertretung und Vermittlung in- und ausländischer Musiker und Gruppen sowie jazzgerechte Planung und Organisation von Tourneen und Konzerten, auch über die Grenzen der Schweiz hinaus. Wenn in vielen Fachgeschäften, aber auch in gut geführten Schallplattenabteilungen großer Kaufhäuser der Schweiz heute Platten aus den anspruchsvollen Programmen der Plattenmarken ECM, JAPO, Enja, CALIG-Jazz, FMP, Birth, JCOA, Steeple-Chase, Kick oder Cameo erhältlich sind, wenn trotz terminlicher, organisatorischer und finanzieller Schwierigkeiten, wie sie für die Schweizer Jazzszene typisch sind, immer wieder Konzerte und Tourneen mit wichtigen Gruppen des internationalen Jazz zustande kommen, ist das auch dem außergewöhnlichen und nicht selbstverständlichen Jazzenthusiasmus der Burris zu verdanken. Alle diejenigen, die sich in irgendeiner Weise auf den Gebieten zeitgenössischen Musischaffens betätigen, wissen, daß man in unserem konservativen, nach rückwärts orientierten Kulturbetrieb ohne eine gehörige Portion Idealismus und Risikobereitschaft nichts ausrichten kann.

Beat Burri, Bühnenbildner und Grafiker von Beruf und Begründer von „Jazz in St. Gallen“ ist Liebhaber und

Förderer des Jazz aus Berufung. 1969 veranstaltete er „in den heiligen Hallen“ des St. Gallener Stadttheaters das erste Jazzkonzert mit dem Philly Joe Jones Quintet. 1970 brachte er zum ersten Mal John Surmans aufregende Gruppe „The Trio“ in die Schweiz. Tourneen oder einzelne Konzerte mit professionellen Jazzmusikern organisierte er seit 1967, wobei u. a. die Musiker und Gruppen Ray Nance, Lou Bennett Trio, Charles Tolliver, J. R. Monterose, Booker Ervin, Dave Pike Set, New Jazz Trio, Michal Urbaniak Constellation, Tomasz Stanko Quintet, Bobby Hutcherson-Harold Land Quintet, Bobby Jones-Horace Parian Quartet, Teddy Wilson, Clifford Jordan, Alan Skidmore, John Tchicai-Pierre Favre Group, Albert Mangelsdorff Quartet, Freddie Hubbard Quintet, Gunter Hampel Galaxie Dream Band, Zbigniew Namyslowski, Dollar Brand und das Joe Haider-Slide Hampton Orchestra in der Schweiz auftraten. 1972 gründete er sein eigenes Schallplatten-Label mit der Bezeichnung „CAMEO Records“, und Pia Burri macht künstlerische Entwürfe für die Gestaltung der Plattenhüllen. Zusammen mit Michal Urbaniak als Partner wurde die erste Platte produziert. Die dabei entstandenen Aufnahmen mit dem Duo Urszula Dudziak, Voice, und Adam Makowicz, Elektro-Piano, die im Frühjahr 1973 unter dem Titel „Newborn Light“ als CAMEO 101 ST veröffentlicht wurden, gehören zum Faszinierendsten und Einzigartigsten der letzten Zeit und erhielten z. B. im amerikanischen „Down Beat“ und im deutschen „Jazz Podium“ die höchste Bewertung. Im Dezember 1973 wurden in Ludwigsburg Aufnahmen für eine zweite CAMEO-iLP gemacht, die wieder der Musik eines Duos gewidmet waren, und unter dem Motto „Good News from Africa“ von Dollar Brand, Piano, Flöte, Vocal, und Johnny Dyani, Baß, Vocal, Bells, eingespielt wurden (CAMEO 102 ST).

Zur augenblicklichen Situation der Schweizer Jazzszene und den von vielen Jazzmusikern beklagten mangelnden Auftritts- und Spielmöglichkeiten sei zum Schluß Burri zitiert: „Die Zusammenarbeit unter den Schweizer Veranstaltern ist schlecht. Idee: Die Veranstalter sollten einmal zusammensitzen und mehr Kontakt untereinander haben, denn durch Tourneen werden die einzelnen Konzerte billiger, d. h. bessere Musiker zu günstigeren Preisen, auch für kleine Veranstalter. Viele von ihnen machen ‚Ego-Trips‘, als hätten sie die Gruppen entdeckt und den Jazz erfunden.“ Johannes Anders

Voices und Backdoor bei der SWF Jazz-Session in Mainz

Die „Voices“ haben ihre Stimme erhoben. Aufregend erklangen beim Jazz-Meeting des Südwestfunks Baden-Baden und des AStA der Mainzer Universität ihre Klänge im Namen des neuen deutschen Jazz.

„Voices“, das sind fünf Musiker aus dem Kreis um Albert Mangelsdorff, die künftig auf der heimatischen Szene in gewichtiges Wort mitreden werden: Günter Kronberg, Flöte, Alt- und Sopransaxophon, Heinz Sauer, Alt-, Bariton- und Tenorsaxophon, Bob Degen, Piano, Jürgen Wuchner, Baß, und Ralf Hübner, Schlagzeug.

Fortschrittliche Tradition oder traditionsverwurzelte Avantgarde — wer mag sich nach diesem Konzert um Vokabeln streiten. Die Musik spricht für sich — dialektisch. Sie verneint das Festgefahrene des Mainstream ebenso wie des Free-Jazz, bewahrt das Bewährte, hebt sich auf ein Niveau, das der Perfektion und dem Wissen der vier Musikanten entspricht, um schließlich einen neuen Jazz zu schaffen, der, noch etwas instabil, voller Überraschungen steckt.

Die Musik der „Voices“ ist eine geglückte Synthese aus arrangiertem Spiel des Kollektivs, freien impressionistischen Spielereien auf dem Piano und dem Baß sowie vitalen Soli auf den Blasinstrumenten. Trotz den präzisen rhythmischen Mustern und den klugen musikalischen Konstruktionen bleibt genügend Raum für freie, unverkrampfte, impulsive Improvisationen. Etwas traditionsbewußter, singender und melodischer bei Günter Kronberg, avantgardistischer, schreiender und fetzender bei Heinz Sauer. Dennoch bleibt das Spiel gemäßigt revolutionär. Es bricht nie auseinander.

Die Musik der „Voices“ lebt davon, daß die fünf den langen Weg des schwarzen Jazz durchgemessen haben. Ihre Befreiung mündet deshalb nicht im Chaos. „Voices“ löste sich aus dem Vergangenen, um frei über das verfügen zu können, was sich in ihrem Erfahrungsschatz angesammelt hat.

„Back Door“, die zweite Gruppe des Abends bei der SWF-Jazz-Session im Mainzer Schloß, kommt keineswegs, wie ihr Name vermuten läßt, durch die Hintertür. Die vier Musiker spielten sich aus dem Vis-à-vis in die Herzen der vierhundert Fans. Vital und unorthodox legen Ron Aspery, Sopran- und Altsaxophon, Flöte, Elektro-Piano, Colin Hodgkinson, Baß, Vocal, Dave McRae, der Neue am Elektro-Piano, und Tony Hicks, Schlagzeug, los. Eine Musik aus dem Zwischenbereich von Jazz,



GÜNTER KRONBERG und HEINZ SAUER

Blues, Rock und Folklore brandet über die Zuhörer und läßt sie schon nach, den ersten Takten aufhorchen. Der Drive ist mitreißend, das Spiel gradlinig, ohne Schnörkel und gerade deshalb spannend und amüsant zugleich.

Der musikalische Bereich spannt sich vom solistischen Blues auf der Baßgitarre und dem Volkslied im Baßgitarren-Flöten-Duett über paradox leise rockende Trios bis zum Jazzrock mit Dave McRae, dem neuen Mann am Elektro-Piano. Huddie Ledbetter, Muddy Waters, King Curtis und Ornette Coleman sind die musikalischen Väter der „Back Door“.

BOB DEGEN und JÖRGEN WUCHNER

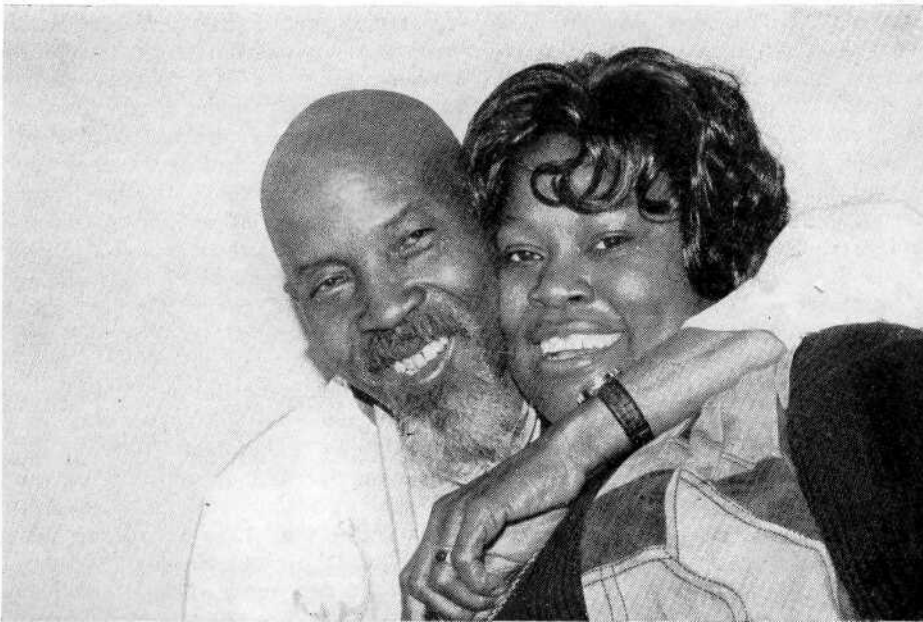


Das Phänomen der Gruppe ist jedoch nicht der Saxophonist Ron Aspery, auch wenn er zugleich mit Alt- und Sopransaxophon agiert, sondern Colin Hodgkinson, der auf seiner Baßgitarre die Funktionen des Bassisten mit denen des Lead- und Rhythmus-Gitarrierten auf perfekte Weise vereinigt. Das Instrument wird von seiner dienenden Aufgabe befreit und als gleichwertiger Partner der Blasinstrumente etabliert. Dave McRae trägt das Seine dazu bei, daß durch Jazzinspiration der Blues-Folk-Rock von „Back Door“ mehr als nur Modemusik wird.

Selten hat ein Session-Abend in Mainz in allen Punkten so befriedigt wie dieses jüngste Meeting im Kurfürstlichen Schloß. Schade, daß nur wenig mehr als vierhundert Zuhörer „Voices“ und „Back Door“ feierten. Vielleicht liegt es daran, daß sich die Mainzer nach so vielen Jahren der Abstinenz erst wieder an neue und erfrischende Klänge gewöhnen müssen. Klaus Mümpfer

Blues-Stars im neueröffneten Kolbeh in Berlin

Der Weltstadtruf von Berlin litt seit den Jazztagen im letzten November sehr unter zahllosen Beschwerden, daß es fast nirgends mehr dufte Musik zu hören gäbe. Tina Turner und Ella Fitzgerald mit Eddie „Lockjaw“ Davis waren die einzigen Stars der letzten Monate. Und dann hörte man auf einmal gerüchteweise, daß Eddie „Cleanhead“ Vinson zur Eröffnung eines neuen Clubs nach Berlin käme. Cleanhead hatte im November bei den Jazztagen in der Philharmonie bei der B. B. King-show seinem Gastgeber fast die Show gestohlen. Am 2. Mai war's dann soweit: der neue Jazzclub Kolbeh gleich neben dem Bahnhof Zoo öffnete seine Pforten, und vier Tage lang heizte Cleanhead mit seinen Freunden Mighty Flea Connors und Margie Evans dem Publikum ein wie schon lange nicht mehr. Zwar beschwerte sich am ersten Abend ein Nachbar über das „Neger-Geschrei“, aber die 400 begeisterten Gäste pro Abend genossen jeden Ton. Mighty Flea ist wirklich ein ganz verrückter Posaunist, der Töne aus seinem Hörn hervorholt, die kein anderer vor ihm spielte. Zweifellos sind ihm Musiker vom Rang eines Jay Jay Johnson oder Slide Hampton technisch weit überlegen, aber Flea ist dafür als Entertainer und Stimmungsmacher nicht zu übertreffen. So sagt er auch: „In erster Linie will ich Stimmung machen, die Leute müssen richtig abfahren!“ Er hat eine ganze Menge alter Jazz-Standards im Repertoire, so den „Basin



EDDIE „CLEANHEAD“ VINSON und MARGIE EVANS

Foto: Norbert Hess

Street Blues“: den „C Jam Blues“ und auch Rhythm & Blues-Standards wie „High Heel Sneakers“ und „Let the good times roll“, aber der unbestreitbare Höhepunkt war sein „Preacher's Blues“ — wissen die Götter wie er das macht. Der Senior, Cleanhead Vinson, hatte am ersten Abend dem Alkohol etwas zu sehr zugesprochen, man hatte den Eindruck, daß er lieber die Whiskyflasche an den Mund hob als das Saxophon. Ansonsten spielte er erstaunlich cool und vor allem Stücke, die man recht selten von ihm hört, also nicht jene fünf Standard-Titel, die er bei allen Festivals abzieht. Am zweiten Abend stieg überraschend der Wahlberliner Leo Wright mit ein, und es war herrlich, wie sich beide von Höhepunkt zu Höhepunkt trieben. Die Rhythmusgruppe — alles Einheimische — war offensichtlich so auf die Schnelle zusammengestellt worden und teilweise so überfordert, daß die drei Solisten fast gehemmt wurden, sich voll zu entfalten. Es trat nämlich zudem noch die Sängerin Margie Evans auf, die zum ersten Mal Europa besuchte. Doch dürfte das nicht ihr letzter Auftritt gewesen sein, denn sie kommt unweilscheinlich gut an. Leo Wright sagte zu ihr anerkennend: „You're gonna make it big!“ — Du kommst sicher noch ganz groß raus! Sie sang „Hound dog“, aber ihre Version unterschied sich total von der von Big Mama Thornton, und das Publikum raste, als die schweißgebadete Louisiana Woman mit „Margie's Boogie“ die Leute auf die Stühle trieb. Jimmie Smith, derzeit Schlagzeuger bei Erroll Garner, hatte während der Europatournee etwas Zeit und konnte deshalb an zwei Abenden bemerkenswert temperamentvoll mit den Bluesleuten trommeln, was ihm anerkennenden Applaus einbrachte. Bis früh um 2 Uhr ging

die Blues-Session, und auch dann wollte das Publikum Margie Evans immer noch nicht gehen lassen. Auch ein Gast zollte ihr besonders anerkennende Worte: Erroll Garner.

Was ist Kolbeh? Es handelt sich um ein persisches Wort (einer der drei Besitzer kommt aus Teheran) und bedeutet soviel wie Heim, Hütte, Geborgenheit. Und dieses Gefühl vermittelt sich auch dem Besucher. Der Innenraum wurde arenaförmig angelegt, in verschiedenen Stufen können bis 250 Leute um die zentral gelegene Bühne Platz nehmen, und somit sind die Voraussetzungen für eine echte Kommunikation gegeben. Die verschiedensten Jazzrichtungen werden im Kolbeh angeboten, so trat u. a. Mal Waldron mit Steve Lacy auf. Aber auch ein kontinuierliches Blues-Programm wird präsentiert, und es gastierten inzwischen Sonny Terry & Brownie McGhee sowie Cousin Joe und Roosevelt Sykes im Kolbeh. Zur Abrundung werden dazuhin Interpreten des Rock and Roll, des Soul und des Folklore-Bereiches verpflichtet.

Ulrich Bordiert

Kein 24. Int. Jazz-Festival in Zürich

Das Zürcher Jazzfestival, 1950 von Andre Berner gegründet und bis 1973 unter seiner Leitung durchgeführt, gilt als das älteste kontinuierlich veranstaltete Jazzfestival der Welt, worauf seit einigen Jahren von selten der Veranstalter unermüdlich hingewiesen wurde. Es entwickelte sich in den letzten Jahren vom reinen nationalen Amateurkonkurrenz-Finale — das inzwischen vom Basler Daniel Tobler auf Non-Profit-Basis regelmäßig und mit Erfolg im Römischen Theater Ägüst organisiert wird — immer mehr zu einem „In-

ternationalen Jazzfestival“ mit professionellen Musikern und Bands. Dies brachte mit sich, daß nicht nur ein musikalisch immer anspruchsvoller werdendes Publikum ins Cinema „Corso“ gelockt wurde, die fortschreitende Professionalisierung steigerte zu Recht auch die Qualitätsansprüche in bezug auf Konzeption, Organisation und Programmdurchführung, Umstände, die für den Gesamteindruck derartiger Veranstaltungen von ausschlaggebender Bedeutung sein können. Ein immer stärker in Erscheinung tretendes Mißverhältnis zwischen diesen Erwartungen, die durch entsprechende Propaganda und Imagebildung noch höher geschraubt wurden, und den tatsächlich erreichten Ergebnissen stellten nicht nur von Lokalpatriotismus und persönlichen Interessen und Beziehungen unbeeinflusste Beobachter fest, auch Andre Berner selbst mußte gespürt haben, daß ein musikalisch breitgefächertes und auf Internationalität getrimmtes Festival, das inzwischen weit über die Grenzen Zürichs und der Schweiz Beachtung fand, organisatorisch und kommerziell schwieriger zu bewältigen ist, als eine ausschließlich von Amateurgruppen bestrittene Konzertreihe, denn er ließ schon Ende 1971 verlauten, daß ihm „zunehmende Schwierigkeiten verschiedenster Art den Mut genommen“ hätten, das Festival weiter zu organisieren. Unverständlich bleibt danach, warum dann Berner trotzdem noch weitermachte. Während er mir dann selbst erklärte, daß „das besondere Interesse des Zürcher Stadtpräsidenten und des Schweizer Radios und Fernsehens“ an der Weiterführung sowie deren „größere Unterstützung“ für seinen Entschluß ausschlaggebend gewesen seien — „diese positiven Umstände haben mir so viel Rückenwind gegeben, daß ich nun wieder mit Freude dabei bin“ — vermutete der „Zürcher“ anlässlich des letzten Festivals in einem Berner Kurzportrait (das sogar im Schaukasten des „Corso“ ausgehängt war!), daß die Weiterführung des Festivals bis zum 25-Jahr-Jubiläum für Berner „schon fast ein Müssen, eine Frage harmlosen und verständlichen Ehrgeizes“ sei, denn „eigentlich hat er vom Jazz längst genug...“, aber er möchte die Sache, die er einmal angefangen hat, nun auch „zu irgendeinem Ende führen, auch wenn es kaum noch Spaß macht“. Für die „Weltwoche“, die unter dem Titel „Stiller Teilhaber“ vor einiger Zeit eine aufschlußreiche Kolumne zu diesem Themenkomplex veröffentlichte, scheinen bei Berners Aktivitäten vor allem „handfesteste materielle Interessen im Spiel“ zu sein.

Tatsache ist, daß Berner seit gut einem halben Jahr erfolglos versucht hat, das Festival unter Wahrung bestimmter ideeller und finanzieller Beteiligungsrechte — auf diese Weise bin ich „1975 beim 25. Jubiläumsfestival wenigstens noch symbolisch vertreten“ — an private Interessenten zu verkaufen. Einer der ersten und aussichtsreichsten Kaufinteressenten, der Manager der „Good News“-Rock Promotions Andre Bechir, trat kurz vor Vertragsabschluß zurück. Ihn schreckte, wie die „Weltwoche“ annahm, wohl weniger die finanzielle Beteiligung, als eher der Umstand, daß durch dieses Abkommen „auf Jahre hinaus mit einem gewissen Einfluß Berners auf das Unternehmen“ hätte gerechnet werden müssen. Mit dem Zürcher Veranstalter Freddy Angstmann, Chefredakteur des neuen Schweizer Magazins „Jazz“ (Nr. 1, April 74, „mit 16 Seiten Sommermode“), sowie dem Finanzmann Ulderico Thommen kamen die Verhandlungen immerhin so weit, daß aus Anlaß der bevorstehenden Vertragsunterzeichnung eine Pressekonferenz einberufen wurde. Doch auch dieses „Unternehmen“ platzte im letzten Moment.

Am 10. Mai brachte der Zürcher „Tages-Anzeiger“ einen Artikel mit der Überschrift: „Andre Berner übergibt das Jazzfestival, Erben sind die Stadt Zürich und der Verkehrsverein“. Wie schon beim Angstmann-Thommen-Verkaufs-Versuch wurde auch diese Aktion nicht mit dem im Januar 1973 gegründeten „Verein zur Förderung des Zürcher Jazzfestivals“ — Präsident ist der Zürcher Stapi Sigmund Widmer (!), Mitglieder verschiedene Persönlichkeiten aus Musiker- und Veranstalterkreisen sowie von Radio und Fernsehen — vorher abgestimmt, was noch erstaunlicher wirkt, ist die Tatsache, daß diese bedingungs- und entschädigungslose, einer Schenkung gleichkommende „Übergabe“ auch für die Stadt Zürich völlig überraschend kam, denn die offizielle und schriftliche Mitteilung über diesen Sachverhalt wurde erst fünf Tage nach der TAMeldung zu Händen des Zürcher Stadtpräsidenten abgesandt, (zur Annahme einer offiziellen Schenkung sind eine Sitzung und ein formeller Beschluß des Stadtrates notwendig).

Eine weitere Überraschung bildet die am 21. Mai von Berner einberufene Sitzung des Förderungsvereins, in der den erschienenen Mitgliedern ein bereits existierendes „spontan gebildetes Team Zürcher Jazztage 74“, (Roby Weber, Willy G. Kern, Franz Leupi und Ueli Staub) vorgestellt wurde, dessen Aufgaben in einem schon vervielfältigt vorliegenden Informationsblatt fol-

gendermaßen dargestellt wurden: Das „Team Zürcher Jazztage 74“ organisiert ein „überbrückungsfestival“, da an eine „befriedigende Organisation, nicht zuletzt des fortgeschrittenen Zeitpunktes wegen, nicht mehr zu denken“ ist. „Der Schaden, der durch die rigoros unterbrochene Kontinuität entsteht, ist beträchtlich“ (!). Die Vertreter von Stadt und Verkehrsverein mußten aus diesen Mitteilungen ersehen, daß ihre Zuständigkeit für die Durchführung eines neuen Zürcher Jazzfestivals demnach erst für das Jahr 1975 vorgesehen ist (wovon zum Beispiel im erwähnten und voreilig publizierten TA-Artikel nicht die Rede war).

Bedenklich für Zürichs Jazzatmosphäre aber durchaus typisch, wirkt die Begründung für das Konzept dieses „überbrückungsfestivals“, das in seinem Konservatismus kaum noch zu überbieten ist (ein ähnlicher Wind wehte allerdings mehr oder weniger stark schon immer durch die Hallen des „Corso“): „Um dem Publikum auf dem musikalischen Sektor noch das Maximum bieten zu können“, sollen die Konzerte der „Zürcher Jazztage 74“ auf drei Tage (12. bis 14. September) beschränkt werden. Das „Team“ möchte „den Jazz in seiner reinsten Ausdrucksweise unter Verzicht auf Experimentier-, Avantgarde- oder Pop-Jazz ganz in den Mittelpunkt stellen“. Dieser Verzicht auf die Präsenz von typischen Ausdrucksformen der gegenwärtigen „allgemeinen Entwicklung der Jazzmusik“ — der deutlich der Handschrift von Berner zu entsprechen scheint — wird damit begründet, „daß ganze Generationen von Jazzfans, die der aktuellen Evolution nicht mehr zu folgen vermochten, angesprochen werden und daß für die Musik als solche geworben werden soll“.

Im weiteren möchte man neben anderem „auf große Rahmenprogramme verzichten“ (wann gab es so etwas, was diesen Namen verdiente, J. A.), „um die angestrebte Schlichtheit dieser Veranstaltung zu unterstreichen“. Weiter heißt es dann, „die Betonung liegt auf dem Schweizer Jazz“ und „zudem wird von den bisher üblichen superlangen Konzertnächten (hier liegt offensichtlich eine Verwechslung mit dem Montreux-Jazzfestival vor! J. A.) Abstand genommen, der gesellschaftliche Aspekt soll wieder vermehrt in den Vordergrund treten.“

In einer am 27. Mai veröffentlichten Pressemeldung erklären sich die Stadt Zürich und der Verkehrsverein bereit, „um die Weiterführung dieses ältesten Jazzfestivals der Welt sicherzustellen, beim Finden einer Lösung behilflich zu sein. Die Präsidialabteilung und der Verkehrsverein arbeiten gegenwärtig

zusammen mit Fachleuten ein Konzept über den Rahmen des zukünftigen Internationalen Jazzfestivals aus“, um „für 1975 eine neue Lösung zu finden“. Dem Vernehmen nach soll zwar „versucht werden, auf dem bisher Geleisteten aufzubauen“, aber man möchte zu einem durch und durch geänderten und verbesserten Konzept kommen. Das Festival 75 wird zudem nicht mehr im Cinema „Corso“, sondern voraussichtlich im Kongreßhaus stattfinden.

Fazit: Andre Berner ist es nicht nur zu danken, daß Zürich bisher über ein langjähriges, schon zur Tradition gewordenen Jazzfestival verfügte, er war es auch, der durch seine unermüdlchen und in die Länge gezogenen Verkaufsversuche diese Kontinuität unterbrach und den gegenwärtigen unglücklichen Zustand unnötigerweise herbeiführte. Es bleibt zu hoffen, daß es der Stadt Zürich und dem Verkehrsverein 1975 gelingen möge, mit einem entsprechenden und sachkundigen Mitarbeiterstab nicht nur die Kontinuität Zürcher Herbst-Jazzfeste wieder herzustellen, sondern durch ein phantasiereiches und ideenreiches Konzept sowie eine gekonnte Realisation eine ganz neue Jazz-Veranstaltungsreihe zu begründen, die allerdings auf die Dauer nur eine Chance hätte, wenn¹ sich daraus eine Ergänzung und Alternative, nicht eine zweite Auflage des Montreux-Festivals entwickeln würde.

Johannes Anders

In Zürich kam eine Gruppe von Jazz-Musikern, -Journalisten und -Veranstaltern (Anne Christiansen, Peter Frey, Beat Kennel, Rene Krebs, Peter Rüedi, Irene Schweizer und Bruno Spoerri) mit dem Vorhaben zusammen, gemeinsam Ideen und Vorschläge für die Gestaltung eines neuen Internationalen Jazzfestivals Zürich zu Händen der zukünftigen Veranstalter zu diskutieren und zu entwickeln. Den Jazzschaffenden geht es insbesondere darum, eine preisgünstigere und jazzadäquate Alternative zu dem vom Verkehrsverein und der Präsidialabteilung der Stadt Zürich in Aussicht genommenen neuen Veranstaltungsort — dem Zürcher Kongreßhaus — auszuarbeiten, denn man befürchtet im Zusammenhang mit dieser Lokalität eine Entwicklung, die eher zu einem „Festival“ mit gigantischem Aufwand, Star-Rummel und einem sich daraus zwangsläufig ergebenden, unnötigen kommerziellen Apparat führen könnte, als zu einer Veranstaltungsreihe, bei der musikalisch-künstlerische Erwägungen im Vordergrund stehen („es darf uns nicht ein ‚Montreux Nr. 2‘ passieren“, B. Kennel). J. A.

JAZZ PODIUM

Nr. 9/XXIII Sept. 1974 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

E 1315 EX

September 1974

Nr. 09/1974



KENNEN SIE DIE?

Eggo & Friends formierten sich im Sommer 1972 anlässlich eines Seminars der Jazzakademie Remscheid, wo der Pianist Andres C. Ruppel, der Bassist John Waszek und der Schlagzeuger Romanus Schottler teilnahmen. Bedingt durch die verschiedenartige musikalische Herkunft ergab sich eine neuartige Musik, die sich einer genauen Stilbezeichnung entzieht. Durch die gleichberechtigte Verwendung von Elementen der Rockmusik, des Jazz und der sogenannten neuen Musik entsteht ein breites Spektrum musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten. Durch wechselnde Gastmusiker — Friends — wird das Trio zum Quartett bis Septett erweitert. Die Kontaktadresse von Eggo & Friends ist: John Waszek, 4150 Krefeld 1, Talstraße 1, Tel. 0 21 51 / 6 54 25.

Jazztrack wird Ende Oktober seine erste Platte aufnehmen. Das Quintett, das jetzt aus Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Engstfeld, Tenorsaxophon, Michel Herr, Klavier, Sigi Busch, Baß, und Heinrich Hock, Schlagzeug, besteht, trat am 2. August neben der Gruppe Fourmenonly mit großem Erfolg beim „Jazz in the garden“ in Berlin auf. Die Kontaktanschrift von Jazztrack ist Uli Beckerhoff, 4403 Hiltrup, Hülsebrockstr. 20, Tel. 02501 / 41 66.

Das **Franz Koglmann-Steve Lacy Quintett**, das aus Franz Koglmann, Trompete, Flügelhorn, Steve Lacy, Sopransaxophon, Toni Michlmayr, Baß, Muhammad Malli, Schlagzeug, und Gerd Geier, Electronics, besteht, und Ende Jull beim Jazz Festival in der Balver Höhle gastierte, spielt im Rahmen der „MusikprotokolJe“ des Steirischen Herbstes am 12. Oktober in Graz. Die Kontaktanschrift des Quintetts ist Pipe Records, Franz Koglmann, Seilerstätte 16, A-1010 Wien, Tel. 5 20 88 72.

Network ist der Name einer Musikergruppe, die sich im Januar 1974 neu formiert hat. Moderne Blues-, Rock- und Jazz-Elemente sind Merkmale ihrer Musik. Als weiteres Element stehen sich harmonische und rhythmische Freiheit sowie taktmäßig gebundenes und harmonisches Improvisieren gegenüber. Eigene Kompositionen wechseln mit Themen von Hancock, Corea, Zawinul, Rollins u. a. Alle Network-Musiker kommen vom Jazz her und haben in der Vergangenheit mit namhaften deutschen und ausländischen Solisten zusammengearbeitet. Es sind: Uwe Haselhorst, Tenor-, Sopransaxophon und Flöte, Jürgen Janischek-Schuller, Altsaxophon und Flöte, Wolfgang Breuer, Klavier und Elektro-Piano, Rainhard Glöder, Baß, Cello, und Gert Pütz, Schlagzeug. Die Kontaktadresse ist Gert Pütz, 4 Düsseldorf, Weselerstr. 55, Tel. 0211 / 63 88 35.

The New Darktown Jazzmen, eine moderne Dixielandband aus dem nordwestdeutschen Raum, konnte jetzt ihr 15jähriges Bestehen feiern. Die Formation wurde schon 1960 erster Sieger beim Osnabrücker Jazz Jamboree und hat in all den Jahren danach überall anerkennendes Lob bei ihren Auftritten im In- und Ausland geerntet. Seit 1970 spielt die Band wieder häufiger, in Clubs, im Rundfunk und Fernsehen und auch in Diskotheken. In diesem Jahr wird auch die erste Platte der New Darktown Jazzmen erscheinen. Die Kontaktanschrift der Band ist Uwe Krömer, 44 Münster, Königsstraße 14, Tel. 0251 / 5 64 67.



NETWORK

Open Sky Unit — unter diesem Begriff musiziert eine Gruppe, die sich im vergangenen Jahr in Belgien um den Altsaxophonisten und Flötisten Jacques Pelzer formierte. Außer ihm gehören dazu: Stephane Houben, Flöte, Altsaxophon, Ron Wilson, Elektro-Piano, Jeannot Büchem, Elektro-Baß, und Micheline Pelzer, Schlagzeug. Das Quintett spielt hauptsächlich eigene Stücke von Ron Wilson und Stephane Houben. Die Kontaktadressen sind: Jacques Pelzer, 493, Boulevard Ernest Solvay, B-4000 Liege, Belgien, Tel. 271255 oder Robert Wenseler, 51 Aachen, Oppenhoffallee 78, Tel. 50 66 52.

Portrait ist der Name einer neuen Pop-Jazz-Gruppe, die seit Anfang dieses Jahres besteht, und sich aus dem Pianisten Gong Steiger, dem Gitarristen Rolf Bachmann, dem Bassisten Ulli Krug und dem Schlagzeuger Albrecht Riermeier zusammensetzt. Ihre Musik vereint Pop-, Jazz- und New-Jazz-Elemente in sich. Die Kontaktanschrift des Quartetts ist: Lothar Steiger, 6521 Hohenstätten/Worms, Wormser Straße.

Red Hot Hottentots haben ihre erste Schallplatte aufgenommen, die Ende des Jahres erscheinen wird. Die Oldtime Band wurde im Jahr 1972 gegründet und hatte ihren ersten öffentlichen Auftritt 1973 beim Hot Jazz Festival in Frankfurt. Den Red Hot Hottentots gehören an: Horst Dubuque, Kornett, Walter Möwes, Posaune, Jürgen Müller, Klarinette, Norbert Klarmann, Klavier, Rolf Günther, Banjo, Gerhard Abt, Sousaphon, und Horst Buchberger, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift der Band ist Dieter Nentwig, 6050 Offenbach, Austraße 43.

Sign — unter diesem Namen firmiert ein Quartett, dessen musikalische Konzeption durch die persönlichen Erfahrungen der Musiker mit den traditionellen Bereichen des Jazz, mit den zeitgenössischen Jazzformen und der heutigen Populärmusik wie Pop, Soul und Rock geprägt ist. Sign, das aus Manfred Seegers, Saxophon, Thomas Giese, Klavier, Dieter Petereit, Baß, und Christoph Haberer, Schlagzeug, besteht, wird im Herbst einige Konzerte zusammen

mit Manfred Schoof und Emil Mangeisdorff geben. Zu buchen ist die Gruppe über Vera Brandes, 5 Köln 60, Norbistratherstr. 3, Tel. 71 5851.

Strinx, die Rock-Jazz-Gruppe mit Wolfgang Kliegel, Geige, Werner Geck, Klavier, Elektro-Piano, Meinhard Puhl, Baß und Thomas Groß, Schlagzeug, die auf Intercord eine vielbeachtete Platte unter dem Titel „Talk to the wind“ vorliegen hat, meldet jetzt eine neue Kontaktanschrift: Thomas Groß, 46 Dortmund-Löttringhausen, Schneiderstraße 127, Tel. 0231 / 73 32 63.

Stuttgarter Dixieland All Stars heißt eine swingende Dixieland-Formation, die sich im März 1970 in Stuttgart formierte. Am Piano sitzt Hans Jürgen Bock, genannt „Specht“, Wolfgang Trattner bläst Trompete, Jürgen Schmidt-Oehm Posaune, Peter Lamparter Klarinette, Jochen Lamparter spielt abwechselnd Gitarre oder Banjo, Ludwig Stimmler Baß und Jürgen Bisterfeld Schlagzeug. Die Kontaktadresse der Band ist: Ludwig Stimmler, 7051 Großheppach, Rosenstr. 18, Tel. 071 51 / 6 41 23.

Vanias begann mit den Aufnahmen für ihre erste Platte, die voraussichtlich Anfang nächsten Jahres als Eigenproduktion erscheinen wird. Die Gruppe hat jetzt einen neuen Solisten: Peter Bogdhan, der Sopran-, Tenorsaxophon und Flöte spielt. Außerdem gehören zu Vanias Günther Mannscheck, Orgel, Synthesizer, Piano, Martin D.rost, Elektro-Baß, und Alfred Staiber, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift der Gruppe ist: Orplid Management, 7 Stuttgart 1, Schurwaldstr. 39, Tel. 07 11 / 29 59 17.

Werkstatt Ensemble Zürich haben der Klarinetist und Altsaxophonist Jürg Hager, der Trompeter und Flügelhornist Rene Krebs und der Bassist Jürg Wildberger die Formation genannt, die sie vor einiger Zeit mit dem amerikanischen Schlagzeuger Allen Blairman aufstellten. Das Werkstatt Ensemble beschäftigt sich mit den gegenwärtigen Tendenzen der neuen Musik und würde sehr gerne in deutschen Clubs und bei Konzerten auftreten. Die Kontaktanschrift ist: Rene Krebs, Sallenbachstr. 14, CH 8055 Zürich, Tel. 3570 15.

JAZZNEWS

25jähriges Jubiläum: Chris Barber

1974 ist für den englischen Bandleader und Posaunisten Chris Barber ein doppeelter Hinsicht ein Jubiläumsjahr: 20 Jahre ist es hier, daß er die Leitung seiner beirühmt gewordenen Jazzband übernommen hat, und 25 Jahre sind vergangen, seit die erste Session seiner allerersten Amateur-Jazzband stattgefunden hat. Die Intercord hat zu diesem Anlaß drei Langspielalben herausgegeben. Unter dem Titel „The Chris Barber Jubilee Album — 25“ gibt es Aufnahmen der Barber Jazzband aus den Jahren 1949 bis 1959, 1958 bis 1964 und 1970 bis 1974 zu hören. Chris Barber sagt zu seiner musikalischen Konzeption: „Unsere grundsätzliche Einstellung zur Musik hat sich in all den Jahren nicht geändert: wir wollten Jazz nicht nur erforschen und bewahren, sondern ihn vor allem spielen. Wir haben uns zwar immer sehr für den alten Jazz und seine Geschichte interessiert, aber im Grunde ging es uns doch um den Jazz unserer Tage.“ Heute besteht die Barber Band aus Pat Halcox, Trompete, John Crocker, Klarinette, Alt- und Tenorsaxophon, John Slaughter, Gitarre, Johnny McCallum, Gitarre und Banjo, Jackie Flavell, Baß und Gesang, und Graham Burbridge, Schlagzeug. In dieser Besetzung wird die Barber Jazzband im Herbst auch anlässlich ihres Jubiläums auf eine Tournee durch Deutschland gehen.

Gene Ammons und Bill Chase gestorben

In einem Chicagoer Krankenhaus starb am 6. August der Tenorsaxophonist Gene Ammons an Lungenentzündung im Gefolge von Knochenkrebs. Er war 49 Jahre alt. Gene Ammons, der am 14. April 1925 in Chicago geboren wurde, kam in der Zeit des beginnenden Bop als vitaler Solist mit voluminösem Ton und überragendem Improvisationstalent zu internationalem Ansehen. Sein Name war bald ebenso bekannt wie der seines berühmten Vaters, des Boogie-Woogie-Pianisten Albert Ammons. Nach seiner Tätigkeit in den Orchestern von Billy Eckstine und Woody Herman leitete Gene Ammons eigene Gruppen, doch wurde seine erfolgreiche Karriere unterbrochen, als er wegen Verstößen gegen das Rauschgiftgesetz zu einer fünfzehnjährigen Gefängnisstrafe verurteilt wurde. Nach seiner Entlassung im Oktober 1969 erreichte er durch intensive Arbeit bald

sein früheres Format und brachte es als großartiger Solist erneut zu hohem Ansehen.

Bei einem Flugzeugabsturz in Kalifornien kam der amerikanische Trompeter Bill Chase ums Leben. Nach einem klassischen Trompetenstudium kam der aus Boston stammende Musiker als Schüler von Herb Pomeroy zum Jazz. Sein kraftvoller Trompetenton und sein Talent für high notes machten ihn zum idealen Lead-Trompeter. So spielte er in den Orchestern von Stan Kenton, Woody Herman und Maynard Ferguson, neben dem er schon bei Kenton gesessen hatte. Auffallend war sein extrovertiertes Spiel, bemerkenswert aber auch seine Arrangements, die er mit seiner eigenen, neun Mann starken Band spielte, in der es vier Trompetenstimmen gab.

Frankfurter Verein zur Förderung des modernen Jazz

Die Unterstützung insbesondere des zeitgenössischen Jazz hat sich eine neugegründete Vereinigung in Frankfurt am Main zur Aufgabe gemacht. Der Frankfurter Verein zur Förderung des modernen Jazz will durch Veranstaltung von Konzerten Jazzmusikern Gelegenheit geben, sich einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Auch will sich der Verein dafür einsetzen, daß die Mitwirkenden dieser Konzerte für ihre Leistungen angemessen honoriert werden. Enge Zusammenarbeit mit dem Kulturdezernat der Stadt Frankfurt ist ein weiterer grundsätzlicher Punkt in den Statuten des Vereins, der nicht nur Musikern offensteht. Die Möglichkeit einer Mitgliedschaft besteht für jedermann, der sich mit den Zielen der Gesellschaft identifiziert. Andere Vereinigungen und juristische Personen können ebenfalls beitreten. Dem fünfköpfigen, von der Gründungsversammlung gewählten Vorstand gehören der Frankfurter Kulturdezernat Hilmar Hoffmann, Albert Mangeldorff, Peter Baumeister, Klaus Gernhuber und als Vorsitzender H. Werner Wunderlich an. Den ebenfalls fünfköpfigen Beirat bilden der Schriftsteller Hans Frick, Dr. Carl Heinz Meyer, Ralf Hübner, Günter Kronberg und Michael Seil.

Eine neue Organisation Jazz-Schweiz

„Jazz-Schweiz“ wird sich eine Organisation nennen, zu der sich verschiedene Schweizer Jazzmusiker sowie Konzertorganisatoren zusammen-

schließen wollen. Das Hauptanliegen der Vereinigung soll die Förderung der Schweizer Jazz-Szene sein. Geplant sind Arbeitsmöglichkeitenbeschaffung für Musiker, die Erfassung aller Musiker der Schweiz, ein jährliches Treffen im Rahmen von Konzerttagen u. a. Die Organisation Jazz-Schweiz, die noch in diesem Herbst gegründet werden soll, will ähnlich arbeiten wie die UDJ. Initiator der Organisation ist der Musiker Urs Eigenmann, der Begründer der Gruppe Off & Out. Die Kontaktschrift ist Urs Eigenmann, Kreuzstr. 80, Zürich, Tel. 342658.

Duke Ellington Centre For Cancer Care heißt ein Krebsheilzentrum, das in New York gegründet wurde und zu dem die Musikindustrie der USA wesentliche Beiträge liefert. Bei einem Jazz-Dinner mit Tanz am 2. August, sowie bei einem Galakonzert im Waldorf-Astoria, bei dem das Duke Ellington Orchester unter Leitung von Mercer Ellington mitwirkte, wurden Gelder für das Krebsheilzentrum gesammelt. Die Ellington-Familie wird sich mit jährlich ca. 365000 Dollar finanziell beteiligen, dafür aber sollen konstant 5 Betten des Zentrums für Musiker zur Verfügung gestellt werden.

Bestselling Jazz LPs sind nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift „Billboard“ derzeit in den USA die von Quincy Jones: Body Heat, Herbie Hancock: Head Hunters, Billy Cobham: Crosswinds, Weather Report: Mysterious Traveller, Miles Davis: Big Fun, The Crusaders: Scratch, MFSB: Love Is The Message, Bobbi Humphrey: Blacks and Blues und Donald Byrd: Blackbyrd.

New Jazz im Forum heißt eine neue Konzertreihe in Köln, die von Vera Brandes veranstaltet wird. Erfolgreicher Auftakt war das Konzert am 21. März dieses Jahres mit Ralph Towners Oregon. Das nächste Konzert wird am 19. September mit Dave Liebman's Lookout Farm stattfinden. Der WDR wird die Veranstaltung mitschneiden. Die Kontaktadresse von New Jazz im Forum ist Vera Brandes, 5 Köln 60, Norbistrather Str. 3, Tel. 71 58 51.

Free Music 74 nannte sich ein Festival, das vom 13.—17. August in Antwerpen von der Werkgroep Improvisierende Musici durchgeführt wurde. Es war praktisch als Alternativ-Festival zum Jazz Middelheim gedacht und begann deshalb jeweils erst um 22 Uhr.

Satchmo heißt eine Boeing 707 Jet-Clipper der PAA. Die Luftfahrtgesellschaft zollte damit einen Tribut an Louis Armstrong.

Japanische Jazz-Platten sowie seltene Jazz-Tonfilme von Artie Shaw, Glenn Miller, Stan Kenton, der Casa Loma Band, Harry James, Maynard Ferguson, Bob Crosby und Duke Ellington sind erhältlich über Klaus Scholz, 1 Berlin 33, Max-Eyth-Str. 39, Tel. 8 32 52 50.

Chet Baker hat für CTI zusammen mit Paul Desmond eine Platte produziert, die im Herbst erscheinen wird.

Die **Barrelhouse Jazzband** mit Angi Domdey produzierte eine Platte, die noch in diesem Monat unter dem Titel „Rebecca, Rebecca“ auf Bellaphon erscheint. Zudem gab die Barrelhouse Jazzband im Selbstverlag jetzt eine Platte heraus, die das Konzertprogramm „Hot meets free“ enthält, das die Oldtime Band mit dem Free Jazz Trio von Michael Seil seit ein paar Jahren mit großem Erfolg öffentlich auführt. Beim Jazz Festival in Nizza erhielt die Barrelhouse Jazzband den 2. Preis beim Wettbewerb unter 20 europäischen Trad-Bands.

Count Basie wird mit seinem Orchester, Oscar Peterson und Big Joe Turner im Oktober in Deutschland gastieren. Die Tourneeleitung liegt in den Händen von Liippmann + Rau in Frankfurt.

Eubie Blake wurde in letzter Zeit gleich von drei amerikanischen Universitäten wegen seiner Verdienste um die Musik Amerikas geehrt. Von der Rutgers Universität in New Jersey erhielt der Ragtime Pianist einen Dokortitel der Schönen Künste, vom New England Musikkonservatorium in Boston einen der Musikwissenschaft und vom Dartmouth College die Ehrendoktorwürde „humane letters“.

Benny Carter wurde kürzlich von der Princeton Universität mit einer Ehrendoktorwürde ausgezeichnet.

Don Cherry hielt sich einige Monate in Bombay auf, wo er sich eingehend mit indischer Vokalmusik und anderen Musiken beschäftigte.

John Coltrane gewidmet ist eine Ausstellung, die derzeit im New Yorker Jazz Museum gezeigt wird. Zusammengetragen wurden dafür Fotos, Gedichte, Erinnerungen und Filme, zudem werden Tonbänder mit seltenen Aufnahmen von Coltranes Musik gespielt. Zur Eröffnung gab es auch live Musik: Jimmy Owens, Joe Farrell, McCoy Ty-



REFORM ART UNIT

ner, Art Davis, Rashied Ali und Roy Brooks brachten Musik im Geiste Coltranes zu Gehör.

Miles Davis erhielt während seiner Brasilien-Tournee in Sao Paulo einen Herzanfall. Der Trompeter ließ danach wissen, daß er sich bis zum Ende des Jahres Ruhe gönnen und nicht mehr öffentlich auftreten wolle. Zuvor aber will er noch eine neue Platte „ATribute To The Late Duke Ellington“ fertigen stellen.

Johnny Dankworth und Cleo Laine hatten während ihrer USA-Reise, von der sie Anfang August wieder zurückkehrten, triumphale Erfolge. Cleo Laines neues Gesangsalbum auf RCA wurde jetzt in den USA vorgelegt.

Jan Fryderyk Dobrowolski unternimmt derzeit eine Tournee durch Skandinavien, die Benelux-Länder, Frankreich und die Schweiz. Im September und Oktober wird er in Deutschland auftreten. Gemanagt wird der polnische Pianist und Komponist jetzt von der Artpromotion Manfred M. Hoss, 5 Köln 41, Lieserstr. 8, Tel. 46 46 65.

Jimmy Dorseys Band lebte kürzlich wieder auf. Der Trompeter Lee Castle präsentierte sich mit einem Orchester, das zur einen Hälfte aus ehemaligen Jimmy Dorsey Mitgliedern und zur anderen aus jungen Musikern bestand im St. Regis Roof in New York. Zudem sang Bob Eberle all die alten Hits von früher. „Wir konzentrieren uns auf

Stücke, nach denen die Leute tanzen können“, sagte Castle. „Wenn das Interesse an den Big Bands zurückging, dann ist das nur darauf zurückzuführen, daß sie vergessen haben, daß man in erster Linie Stücke zum Tanzen von ihnen erwartet.“

Mercer Ellington, der seit dem Tod seines Vaters die Duke Ellington Band leitet, verpflichtete kürzlich drei neue Musiker für das Orchester. Es sind alles ehemalige Schüler des Berklee College of Music in Boston. Für Paul Gonsalves kam Percy Marion jr. in die Band, und die beiden anderen neuen Solisten sind der Posaunist Arthur Baron und Clarence Parker, ein aus Houston in Texas stammender Bassist.

Anthony Braxton gab zusammen mit dem englischen Gitarristen Derek Bailey ein Duo-Konzert in der Wigmore Hall in London.

Mike Gibbs wird im Herbst an das Berklee College of Music in Boston gehen, wo er Unterricht in Kompositionslehre und Arrangement geben wird.

Johnny Guarnieri ließ vor einiger Zeit die alte Artie Shaw Gramercy Five wieder aufleben. Der Pianist verpflichtete zu einem Engagement in „Michael's Pub“ in New York den Klarinettenisten Artie Baker, den Trompeter Billy BiUtterfield, den Gitarristen Wayne Wright und den Schlagzeuger Cliff Leeman, um mit ihnen gemeinsam Musik der Gramercy Five zu spielen.

Bobby Hackett spielte kürzlich mit seiner Gruppe, die u. a. aus Unbie Green, Posaune, Bob Dougherty, Baß, und Oliver Jackson, Schlagzeug, besteht, mit großen Erfolg in Michael's Pub in New York. Der Trompeter, der einige Zeit im Cape Cod Hospital verbringen mußte, erzählte lächelnd, daß laut der Aussagen der Krankenschwestern mehr Leute telefonisch nach seinem Gesundheitszustand gefragt hätten, als seinerzeit nach dem von Präsident Kennedy, als dieser als Patient in der Klinik lag.

Gunter Hampel hat im August die erste Doppelplatte seiner Galaxie Dream Band auf Birth unter dem Titel „Celebration“ vorgelegt. Den Vertrieb von Hampels eigenem Plattenlabel hat jetzt Tom Beermann, 5670 Opladen, Postfach 1141, Tel. 02171/49742 und 51410, übernommen. Das Management von Hampel, der als Solist, im Duo und mit der Galaxie Dream Band zu buchen ist, liegt jetzt in den Händen von Gabriele Kleinschmidt, 72 Tuttlingen-Möhringen, Mettenbergstr. 1, Tel. 07462/530. Hampel hält sich bis zum 24. September in den USA auf, dann wird er folgende Termine wahrnehmen: 29.9. Frankfurt Jazz Festival, 4. 10. Göttingen, Junges Theater, 11.10. Dortmund, Festival, 24.10. Tübingen, 27.—29. 12. Brügge, Belgien, 4.1.1975 Heilbronn, Jazzclub. Als Solist wird Hampel vom 7. 5. bis 7. 7. auf eine Südamerika-Tournee gehen, die vom Goethe-Institut durchgeführt wird.

Herbie Hancock komponierte und arrangierte die Musik zu Di Laurentis Film „Death Wish“. Der Pianist nahm die Musik mit einem 30-Mann-Orchester auf, zu dem u. a. Snooky Young, Jay Jay Johnson, Hubert Laws und Tom Scott gehörten. Der Film läuft am 1. November in der BRD unter dem Titel „Ein Mann sieht rot“ an.

Weather Report bat wieder einmal umbesetzt. Der neue Schlagzeuger der Gruppe ist der 21jährige, aus Philadelphia stammende Darryl Brown.

Thad Jones-Mel Lewis unterschrieben kurz vor ihrem Europagastspiel im Juli einen Plattenvertrag beim Gamble & Huff-Label „Philadelphia International Records“. Das PIR-Label wird in Deutschland von der CBS vertrieben. Die erste Platte der Jones-Lewis Band auf diesem Etikett soll noch im Herbst vorgelegt werden.

Freddie Hubbard hat wieder einmal seine Vertragsfirma gewechselt. Von CTI ging er ins Lager der CBS über. Das erste Album wird in Kürze unter dem Titel „Hugh Energy“ auf den Markt kommen. Seit Beginn der sechziger

Jahre machte der Trompeter etwa ein Dutzend Platten, von denen einige in der Hitliste der bestverkauften Jazz-LPs in den USA auftauchten. Hubbards erfolgreicher Kollege, der Tenorsaxophonist Stanley Turrentine, trennte sich jetzt auch von CTI und unterzeichnete einen Vertrag mit Fantasy Records.

Mombasa, die Afro-Jazz-Gruppe des Posaunisten Lou Blackburn, wurde zu den Jazztagen nach Hannover und zum Warschauer Jazz Jamboree verpflichtet. Neu bei Mombasa ist jetzt der Bassist Jimmy Ondo. Mombasa ist zu buchen über Mary Walker, 1 Berlin 47, Teterowerstr. 15, Tel. 0 30 / 6 06 35 75.

Russell Procope ist bis jetzt der einzige Musiker, der nach dem Tod Duke Ellingtons aus der Band ausschied. Der Klarinetist und Altsaxophonist kommentierte seinen Entschluß mit folgenden Worten: „Ich trat 1946 in das Ellington-Orchester ein, um mit dem Duke zu spielen. Jetzt fühle ich mich frei.“ Procope arbeitet derzeit im Trio mit dem Ex-Ellington-Schlagzeuger Sonny Greer und einem 22jährigen Pianisten, den der Duke gefördert hat: Brooks Kerr.

Dudu Pukwana wird mit seiner Gruppe Spear 'in der letzten Septemberwoche in der BRD gastieren, bevor er auf Skandinavien-Tournee geht. Die Afro-Jazz-Rock-Gruppe kann gebucht werden über John Jack, 41 Sandringham Bldgs., Charing Cross Road, London WC 2 H, Tel. 8366006.

Die **Reform Art Unit** mit dem indischen Sitarspieler Ram Chandra hat eine neue Schallplatte aufgenommen, die Mitte September unter dem Titel „Darjeeling News“ erscheinen wird. Mitgewirkt haben der Schlagzeuger Conga- und Xylophonspieler Fritz Kotnba, der Sopransaxophonist und Schlagzeuger Muhammad Malli, der Trompeter und Pianist Sepp Mittenbauer, der Sopran-saxophonist und Flötist Fritz Novotny, der Organist und Pianist Giselher Smekal und zusätzlich noch Karl Anton Fleck, Percussion, oder Toni Michlmayr, Bass. Die Musiker arbeiten zur Zeit an einem Film von Fritz Novotny mit dem Titel „Bewegung in der Bewegung“. Am 5. Oktober spielt die BAU im Theater am Kornmarkt in Bregenz, am 11. 10. im Rahmen des Steirischen Herbstes bei Straßenkonzerten in Graz und am 12. 10. im Grazer Orpheum.

Gil Rodin, Komponist und Arrangeur, starb am 18. Juni im Alter von 64 Jahren in seinem Heim in Palm Springs an einem Herzschlag. Rodin, der in Rußland geboren wurde, aber in den USA aufwuchs, machte im Jazz durch

Stücke wie „South Rampart Street Parade“ oder „Big noise from Winnetka“ von sich reden. Zudem war er Fernseh- und Plattenproduzent. In den letzten Jahren arbeitete er an einer Autobiographie mit dem Titel „The Swinging Years — I Was There“.

Dieter Scherf spielt jetzt im Duo mit dem polnischen Bassisten Jacek Bednarek zusammen. Auch im Trio tritt der Altsaxophonist noch auf, und zwar mit Thomas Cremer oder Paul Lovens. Scherf arbeitet derzeit an einer Platte, die er im Duo bzw. im Trio macht. Dieter Scherf ist zu erreichen über 62 Wiesbaden, Sonnenbergstr. 33, Tel. 06121/562940.

Zbigniew Seifen wirkte als Dozent für Geige und Saxophon in iRemscheid mit. Seifert, der festes Mitglied von Hans Kollers Free Sound 'ist, schrieb ein Jazzkonzert für Geige, Rhythmusgruppe und Sinfonieorchester, das Ende August in Hannover aufgenommen wurde.

Zutty Singleton wurde kürzlich mit dem 1973 erstmals verliehenen Gene Krupa Award ausgezeichnet. Bei der Feier, die in „Buddy's Place“ in New York stattfand und bei der der Hausherr Buddy Rich selbst als Master of Ceremonies fungierte, wurde der für besonders verdienstvolle Schlagzeuger geschaffene Ehrenpreis von dem 70jährigen Ex-Ellington-Schlagzeuger Sonny Greer seinem 72jährigen Kollegen Singleton überreicht.

Tomasz Stanko plant im November eine Deutschland-Tournee. Der polnische Trompeter wird bei dieser Gelegenheit mit Adam Makowicz, Keyboards, und Edward Vesala, Schlagzeug, auftreten. Interessenten wenden sich an die Kontaktanschrift Stamkos: Zbigniew Seifert, 46 Dortmund-Biittermairk, Schlüsselweg 1, Telefon 02 31 / 733041.

Eje Thelin gastierte mit seiner Gruppe kürzlich im Indian Hill Auditorium in Cincinnati, im Boomers Jazz Club in New York, wo die Rundfunkstation WRVR seinen Auftritt live übertrug, und bei einem Konzert der Jazz Interactions im Pub Theatrical, Ecke Broadway und 51. Straße. Thelin lehrte außerdem im Rahmen eines Internationalen Posaunen Workshops am George Peabody College in Nashville, Tennessee. In der amerikanischen Presse wurde das Thelin Quartett, in dem Harald Svensson, Klavier, Kjell Jansson, Baß, und Leroy Löwe, Schlagzeug, spielen, allgemein sehr gelobt. Thelin plant in der ersten Oktoberhälfte eine Tournee durch Deutschland. Seine Kontaktanschrift ist: Eje Thelin, Fredrikslundsvägen 53, 16144 Bromma, Schweden.

Im Scheinwerferlicht:

THE GIRL FROM MEMPHIS/TENNESSEE

DEE DEE DRIDGEWATER



Es war im Juli in München. Im domicile gab's eine Attraktion: 10 Tage lang gastierte dort die Thad Jones — Mel Lewis Big Band. Ein großartiges Orchester, das Abend für Abend ein mitreißendes Programm bot. Nach einigen Stücken stellte Thad Jones seine junge Bandsängerin vor: Dee Dee Bridgewater. Auf die Bühne kam mit strahlendem Lächeln, tänzerisch, zierlich, charmant, ein schätzungsweise zwei-, drei- und zwanzigjähriges schwarzes Mädchen. Weißes Kleid mit roten Mohnblüten, rote Sandaletten, rote Ohrclips, kurzgeschnittenes, krauses Haar. Die Sympathie des Publikums flog ihr zu: einfach süß. Schon beim ersten Song sagte man sich nicht na ja, sondern hoppla! Da war eine Stimme, da war ein Jazzfeeling, eine Phrasierung, die genau zur Band paßte, ja zum Format der Solisten. Aber je mehr man von Dee Dee hörte, desto mehr wunderte man sich, daß sie sich hier nur als Bandsängerin präsentieren konnte. Instinktiv spürte man: Sie kann weit mehr. Haben Thad Jones und Mel Lewis vielleicht die Sorge, sie könnte der Band die Schau stehlen, zu sehr Attraktion werden? Dee Dee Bridgewater sagt dazu:

„Die Rolle, die man mir zuteilte, ist etwa die eines Sideman, mit dem Unterschied, daß ich kein Instrument spiele, sondern singe und daß ich nur ein paar Mal kurz auf die Bühne kommen soll — für ein paar Songs. Als ich vor zwei Jahren zum ersten Mal mit der Band auftrat, konnte ich zunächst nur mit der Rhythmusgruppe der Band ein paar Stücke singen. Aber den Leuten gefiel, was ich machte, und sie brachten das auch zum Ausdruck. Thad Jones hatte daraufhin Bedenken und

meinte, ich würde vielleicht zu sehr von der Band ablenken, wenn ich nur mit dem Rhythmusleuten singe. Und er sorgte dafür, daß ich nur noch mit dem gesamten Orchester aufträte.“

„Wer wählt denn die Stücke aus, die Sie mit der Band singen?“

„Thad bestimmt das. Die meisten Arrangements für mich schreibt aber mein Mann Cecil.“

Cecil Bridgewater ist als Trompeter in der Thad Jones-Mel Lewis Band tätig. Er gehörte zu den Musikern, die Dee Dee als Sängerin seit jeher ermutigten, und beide hatten vor genau vier Jahren geheiratet, bevor sie gemeinsam nach New York gingen. Für Thad Jones let sie freilich nichts anderes als eine Farbe im Programm seines Orchesters. Ihr Talent kümmert ihn darüber hinaus wenig. Natürlich ist Dee Dee nicht glücklich darüber:

„Es ist schade, daß Thad und Mel sich so gar nicht dafür zu interessieren scheinen, was ich außerhalb meiner Big Band-Tätigkeit noch mache. Sie wissen rein gar nichts darüber. So haben sie auch keine der Plattenaufnahmen gehört, die ich inzwischen gemacht habe. Ihre Einstellung mir gegenüber ist auch dadurch gekennzeichnet, daß ich mit dem Orchester keine einzige Aufnahme auf dem Markt habe. Dabei war ich bei zwei Plattenaufnahmen beteiligt! Aber eine davon wird nie veröffentlicht und bei der zweiten, die bald erscheinen wird, ließen sie gerade die Titel weg, bei denen ich mitgesungen hatte.“

Man kann Dee Dees Bitterkeit durchaus verstehen, aber auch Thad Jones hat seinen Ärger mit dem Plattenfirmen. Seit Jahren gibt es kein Album von ihm auf dem Markt. Und nun also

produzierte er mit der Band zwar eines für AM, aber es wurde kurz vor der endgültigen Fertigstellung im letzten Moment mit der Begründung zurückgezogen, es würde sich nicht verkaufen. Nun hofft Thad Jones, daß wenigstens von der zweiten Aufnahme-Session die Platte bald erscheint, zumal er die ihm nahegelegten Konzessionen gemacht hatte.

Für den Kenner ist der Name Dee Dee Bridgewater auch hierzulande nicht unbekannt. Man konnte sie auf diversen Platten hören. Zwei davon machte sie mit dem jungen Horace Silver-Bassisten Kenny 'Smith, je eine mit den Saxophonisten Buddy Terry und Frank Foster auf Mainstream, eine für Atlantic mit Roland Kirk, zwei mit dem Schlagzeuger Norman Connors für Buddah Records, eine mit Mtume, eine mit dem Trompeter Charles Sullivan, eine mit Carlos Garnett, zwei für Strata East, die eine mit Cecil McBee und die andere mit dem Schlagzeuger Billy Parker, eine mit Stanley Clarke und eine mit Heiner Stadler für seine Labor Records. Unter ihrem eigenen Namen konnte sie in Japan für Trio Records eine Platte unter dem Titel „Afro Blue“ veröffentlichen. Beim Abhören dieser Platten wird die ganze Breite ihrer Ausdrucksskala offenbar. Hier zeigt sich, daß man ihr nicht gerecht wird, wenn man sie etwa mit der frühen Sarah Vaughan oder mit Abbey Lincoln vergleicht, sondern daß sie weit über den Rahmen dessen hinausgeht, was man etwa mit dem Begriff Song-Sängerin bezeichnet. Auf der Buddy Terry-Platte „Lean On Him“ klingt sie an den Gospelsang an, obwohl sie, wie sie sagt, als Katholikin nie in einem derartigen schwarzen Kir-

ohenchor gesungen hat, auch wenn ihr das heute dimmer wieder angedichtet wird. Auf der Nonman Connors-Platte „Love from the sun“ bekommt ihre Stimme dagegen jenen zarten, weichen, schwebenden Klang, wie er dem Charakter dieser Tonmalerei genau entspricht. Mit mädchenhaftem Charme setzt sie sich wiederum auf dem Stanley Clarke-Polydor-Albuim „Children Of Forever“ im Duett mit Andy Bey ein, wobei ihre kindliche Stimme freilich weit besser mit der Flöte harmoniert. Ihr dramatisches Talent aber kann sie in Frank Fosters „The Loud Minority“ mit einer Art Rezitativ zum Ausdruck bringen. Bei der Heiner Stadler-Platte „Brains On Fire Vol. 2“ schließlich zeigt sich ihr Einfühlungsvermögen in die neutönerische Musik durch ihren instrumentalen Stimmeinsatz, der es ihr ermöglicht, wie sie selbst bekennt, ihre dramatische Ausdrucksskala noch wesentlich zu erweitern.

„Ich bin mit den Plattenaufnahmen, die ich in letzter Zeit gemacht habe, weit mehr einverstanden als mit den anfänglichen“, stellt Dee Dee fest. „Meine Stimme hat Fortschritte gemacht, und sie hat sich auch ganz merklich verändert. Ich meine das nicht grundsätzlich, sondern im Hinblick auf die Dynamik, sie ist kraftvoller geworden, bestimmter, aber auch eigenständiger. Mein persönlicher Stil scheint sich herauszukristallisieren.“

Dee Dee spielt hier auf „Love in the middle of the air“, die Duo-Aufnahme mit dem Bassisten Reggie Workman auf der Heiner Stadler-Platte, an: „Wir machten davon zwei Takes, von dem der erste veröffentlicht wurde. Aber ich war da noch sehr unsicher und halte den zweiten Take für wesentlich besser. Für mich ist er phantastisch gelungen. Schließlich war es das erste Mal, daß wir so etwas zusammen unternommen hatten, und natürlich hatte ich tausend Fragen. Heiner Stadler hatte alles für mich ausgearbeitet und aufgeschrieben. Nur ein Teil der Improvisationen über die Melodie stammt von mir, doch hatte ich auch dabei von einer vorher bestimmten Struktur auszugehen. Stadler hatte das Stück schon zuvor einmal mit Reggie und einer Sängerin aus Washington aufgenommen, und er spielte mir das Tonband davon vor. Doch schien er mit diesen Versionen nicht zufrieden zu sein, und ein ganzes Jahr lang drang er in mich, ob wir dieses vertonte Gedicht von Lenore Kandel, also ‚Love in the middle of the air‘ nicht einmal ganz neu aufzunehmen versuchen sollten. Als er mir dann eines Tages wie zu erwarten war, die Noten mitbrachte, hatte ich große Angst, ob ich das wohl zufriedenstellend hinkrie-

ge. Aber Heiner packte mich bei meinem Ehrgeiz als Sängerin, stärkte mein Selbstvertrauen und so faßte ich mir schließlich ein Herz und sagte zu. Und mit dem Resultat kann ich eigentlich sehr zufrieden sein“.

„Wollen Sie die einmal mit Stadler eingeschlagene Richtung weitergehen?“

„Ich möchte das eine tun, ohne das andere zu lassen.“

„Nach ihren Exkursionen mit Heiner Stadler hat man sie hie und da mit Jeanne Lee in einem Atemzug genannt, was hal'ten Sie von ihr?“

„Ich traf sie zum ersten Mal, als wir für die Roland-Kirk-Platte ‚Prepare thyself to deal with a miracle‘ miteinander singen sollten. Und zwar im Wechsel. Auch mir hatten sie einen Scat-Vocal zugeteilt, obwohl ich darin noch überhaupt keine Erfahrung hatte und mir schreckliche Sorgen machte, ob die Musiker meinen Gesang auch hip genug empfinden würden, denn ich wußte, daß Jeanne Lee sehr modern singt und natürlich Seat großartig bringt. Als sie dann anfing, bewegte sie sich sehr tänzerisch und brachte Töne, die ich noch nie zuvor gehört hatte. Ich fand sie umwerfend, richtig wild und ich konnte sie nur immer ganz gebannt anstarren. Ursprünglich sollte jede von uns beiden die Hälfte singen, aber ich paßte nach kurzer Zeit und überließ alles weitere Jeanne. Ich konnte einfach nicht so singen und mein Mund blieb buchstäblich offen. So etwas hatte ich noch nie gesehen und gehört.“

„Singen Sie heute auch Blues?“

„Eigentlich fange ich jetzt erst so richtig damit an. Einige Blues, die ich im Repertoire hatte und mit der Thad Jones-Mel Lewis Band früher ab und zu gebracht habe, die singe ich heute bereits jeden Abend. Es ist nicht so, daß ich den Blues nicht lieben würde, aber ich spüre irgendwie, daß meine Stimme sich nicht unbedingt dafür eignet, daß sie einfach nicht so klingt, wie ich es beim Blues gerne hören würde. Sicher gibt es viele Arten von Stimmen im Blues, aber meiner Ansicht nach sollten sich auf diesem Gebiet nur die produzieren, die über eine sehr ausdrucksvolle, voluminöse und raue Stimme verfügen. Meine ist zu weich, es liegt nur ein schwacher Hauch von diesem rauhen Timbre darin.“

„Welche Vokalistinnen lieben Sie eigentlich am meisten?“

„Aretha Franklin — sie ist unvergleichlich. Sie hat einen ganz besonderen Stil und kann Songs so interpretieren, wie sonst niemand. Und sie kann auch Jazz singen, loh habe schon einmal versucht, so zu singen wie sie, aber an dieses Format komme ich einfach nicht ran. Ella Fitzgerald hat mir früher überhaupt nicht gefallen, ich habe ihr

überfragendes Talent erst allmählich entdeckt. Wie sie beispielsweise Seat singt. Einmalig! Natürlich mag ich Sarah, Carme.n, Nina und auch Nancy, obwohl das, was sie heute macht, mich nicht mehr umhaut. Dann Gloria Lynn und Lorez Alexandria. Unter den Sängern finde ich Andy Bey sehr gut. Natürlich Joe Williams und Leon Thomas. Riesig finde ich Jean Garn, die Frau des Pianisten Doug Cam, die drei Platten auf Black Jazz vorliegen hat. Wenn ich wieder in New York bin, hoffe ich auch eine Platte unter meinem Namen machen zu können, die Vertragsverhandlungen sind schon ziemlich weit gediehen.“

„Hören Sie viel Jazz im Radio oder wo informieren Sie sich?“

„Ja, schon meist durch das Radio. Ich habe aber auch oft eine Station eingeschaltet, die vorwiegend Rock sendet. Ich liebe Rock.“

„Haben Sie eigentlich eine Ausbildung als Sängerin?“

„Nein, ich habe nie Gesang studiert, wenn Sie das meinen. Ich habe mir alles selbst beigebracht. Ich habe mir dann mein erstes Geld mit Singen verdient, obwohl ich noch keineswegs einen professionellen Standard erreicht hatte. Das war erst 1966 soweit, als ich in Michigan in verschiedenen Clubs auftrat.“

„Stammen Sie eigentlich aus New York?“

„Nein, ich lebe da aber seit vier Jahren. Geboren bin ich in Memphis, Tennessee. Mein Vater war Trompeter und er hat auch Unterricht gegeben. Zu seinen Schülern zählten Frank Strozier, Harold Mabern, Booker Little, Phineas Newborn und Garnett Brown. Da ich immer schon an Musik interessiert war, nahm mich mein Vater immer mit, wenn er auf Tournee ging. Er war Leadtrompeter in einer Big Band, die meist in den Südstaaten auftrat. Das Singen hat er mir freilich nicht beigebracht. Ich sang zuhause, überall, den ganzen Tag. Ich erinnere mich, daß ich schon mit etwa 5 Jahren, als ich zur Schule kam, Jazz-Songs trällerte, die ich im Radio gehört hatte. Vereinzelte Stücke sind mir heute noch im Gedächtnis, so z. B. ‚The late, late show‘ von Dinah Washington oder ein paar angejazzte Popstücke wie ‚Canadian sunset‘. Manchen Song hörte ich nur einmal und konnte ihn sofort nachsingen. Meiner Mutter war es oft zuviel und ich höre noch ihr flehendes: „Kannst du nicht einmal fünf Minuten den Mund halten, du singst wirklich den lieben, langen Tag!“

„Und was sagt sie heute? Sie ist doch sicher stolz auf den Erfolg ihrer Tochter?“

Fortsetzung S. 14



SOLO MUSIK - EIN WEG ZUR EMANZIPATION

ANTHONY BRAXTON

Hans Kumpf schloß im Herbst 1973 eine musiktheoretische Arbeit mit dem Titel „Wechselwirkungen und Parallelen zwischen Strömungen in der Postseriellen Musik und im Jazz seit 1960“ ab. Das Jazz Podium veröffentlicht daraus inzwischen überarbeitete und ergänzte Teile.

Hans Kumpf: „Ihre Musik weist merklich Durchformung und Differenzierung auf. Stimmen Sie zu, daß die Chicago-Musiker mehr Sinn für Formen haben und mit mehr Intellekt spielen als die Vertretender New Yorker Free Jazz-Schule?“

Anthony Braxton: „Ja, ich glaube, das kann man sagen. In den sechziger Jahren kamen fast alle Aufnahmen aus New York — in Chicago dagegen gab es mehr Klangforschung. Die meisten Musiker befaßten sich eingehend mit den neuen Problemen, die sich aus dieser Musik ergeben, und sie suchten nach neuen Wegen, diese Probleme und die Folgen für die Musik zu lösen. Meiner Meinung ist das wahrscheinlich das größte Unterscheidungsmerkmal: die Differenzierung — es gab mehr Klangforschung.“

„Haben die Chicago-Musiker eine bessere Ausbildung — zum Beispiel auf Musikhochschulen — genossen? Oder was trug die spezifische Atmosphäre der jeweiligen Stadt bei?“

„Meines Erachtens sind die Musiker nicht intelligenter. Es ist wohl eher die Frage der Umwelt. In New York z. B. geht alles so schnell, und man läßt sich nur wenig Zeit zum tatsächlichen Studium eines Experiments, während man sich in Chicago die Zeit dazu nimmt. Es genügt nicht, einfach irgendwo irgendetwas zu spielen, besonders wenn es um etwas Neues in Form und Inhalt geht, dann muß man richtige Klangforschung betreiben.“

„Sind Sie von der zeitgenössischen Musik beeinflusst worden?“

„Ja, sehr!“

„Welche Komponisten schätzen Sie?“

„Den frühen Stockhausen, Schoenberg natürlich, Webern und bis zu einem gewissen Grad John Cage. Ich bin von ihnen allen beeinflusst worden, vor allem von den Komponisten nach Webern und der amerikanischen Schule sowie der elektronischen Musik. Ich habe fünf Stücke für Orchester und Kammerorchester geschrieben und meine, daß es keinen Unterschied (zur Neuen Musik) gibt. Ich glaube, das ist eine Angelegenheit des Mediums. Ich kann vielleicht dies sagen: In der folgenden Musikperiode wird sich die Neue Musik und der Jazz mit der Improvisation auseinandersetzen müssen, und ich glaube, daß dies eines der Probleme der zeitgenössischen 'Klassischen Musik' ist. Die Musik muß vermenschlicht, also die Improvisation weiterentwickelt werden. Ich glaube, daß darin ein echtes Problem liegt. Aber die Medien scheinen mehr Möglichkeiten zu haben, in erster Linie die

elektronischen Studios und ähnliches. Bis jetzt konnte ich meine Orchesterwerke nicht aufführen. Aber für mich ist die Hauptsache Kreativität und so ist das Problem heute, so viele Bereiche wie nur möglich zu aktivieren, sei es in der elektronischen Musik, sei es mit Baß und Schlagzeug als Background. Deshalb spiele ich auch Soli, Duette und dergleichen so gerne, denn dabei versuche ich, dem Medium neue Seiten abzugewinnen. Ich spiele eben nicht nur innerhalb des üblichen Rahmens, denn darin erreicht man nur ganz bestimmte Ergebnisse — und es gibt doch eine Menge neuer Gebiete zu erforschen!"

„Spielen Sie so gerne Soli, weil Sie dabei konzentrierter Klangforschungen betreiben können? Bei einer laut spielenden Gruppe wäre dies ja nicht so leicht möglich.“

„Beides hat seine Vor- und Nachteile. Allerdings hat man in der Solomusik die Chance, eine andere Art Musik zu spielen und sich mit anderen Problemen zu beschäftigen, wogegen es in der Ensemblesmusik mehr oder weniger das gleiche ist. Mit anderen Worten: die Möglichkeiten zum schöpferischen Spielen hängt von der Umgebung ab, in der man sich befindet. Deshalb ist Solomusik nur ein anderer berechtigter Weg zu einer Emanzipation, besonders auf dem Saxophon. Ich betrachte Solokonzerte mit Saxophonen genauso wie ein Klavier-Konzert eines Komponisten, der Klavier spielt. Da ich sowohl Komponist als auch ausübender Musiker bin, schaffe ich mir eben Situationen, in denen ich spielen und herkömmliche und elektronische Musik aufführen kann.“

„Hatten Sie bereits Auftritte mit Musikern aus der zeitgenössischen Musik?“

„Bis jetzt haben sie noch keinen Kontakt zu mir aufgenommen.“

„Spielten Sie aber Werke von zeitgenössischen Komponisten?“

„Gespielt habe ich schon etwas, zum Beispiel von Cage. . .“

. . .vielleicht eine der Variations'?"

„Nein, ein Stück, an dessen Namen ich mich jetzt nicht erinnern kann — ein freies Stück. Es war eines jener frühen Werke, die offen waren, bei denen die Spieler über die Ereignisse selbst entscheiden konnten. Ich spiele gerne Cage, Lucier und noch einige andere Komponisten, an die ich mich jetzt nicht so schnell erinnern kann.“

„Welche Einflüsse von der Neuen Musik haben Sie konkret in Ihren Werken? Haben Sie auch grafische Notationen, verwenden Sie Reihentechniken?“

„Ich verwende verschiedene mathematische Systeme, mit denen ich zur Zeit arbeite, aber ich habe mich natürlich auch weiterentwickelt. 1963 schrieb ich noch reine Zwölftonmusik, wogegen ich jetzt meine eigenen Vorstellungen über Struktur und System als Prozeß-Verlauf habe. Aber es gab eine Zeit, in der ich mich sehr intensiv von Schönberg und Webern — genauso wie von Thelonious Monk! — beeinflussen ließ. Es war eigenartig. . .“

„Sie wissen, daß die postserielle Musik auch Raum für Improvisationen und Aleatorisches hat. . .“

... ja, das hängt mit dem Einfluß des Jazz und der improvisierten Musik zusammen, obwohl die Vertreter der postseriellen Musik das niemals zugeben. Wenn man sich über einen Plattenspieler Beethoven anhört, so ist das jedesmal das gleiche. Was dagegen heute gemacht werden muß, ist eine Musik, die in mancher Hinsicht anders ist. Alle Entwicklungen, die sich in den fünfziger und sechziger Jahren oder als aleatorische Musik niederschlugen, sind ganz sicher von der improvisierten Musik her beeinflußt worden, auch wenn das nicht eingestanden wird.“

„Glauben Sie, daß es eine Synthese von Jazz und zeitgenössischer Musik geben wird?“

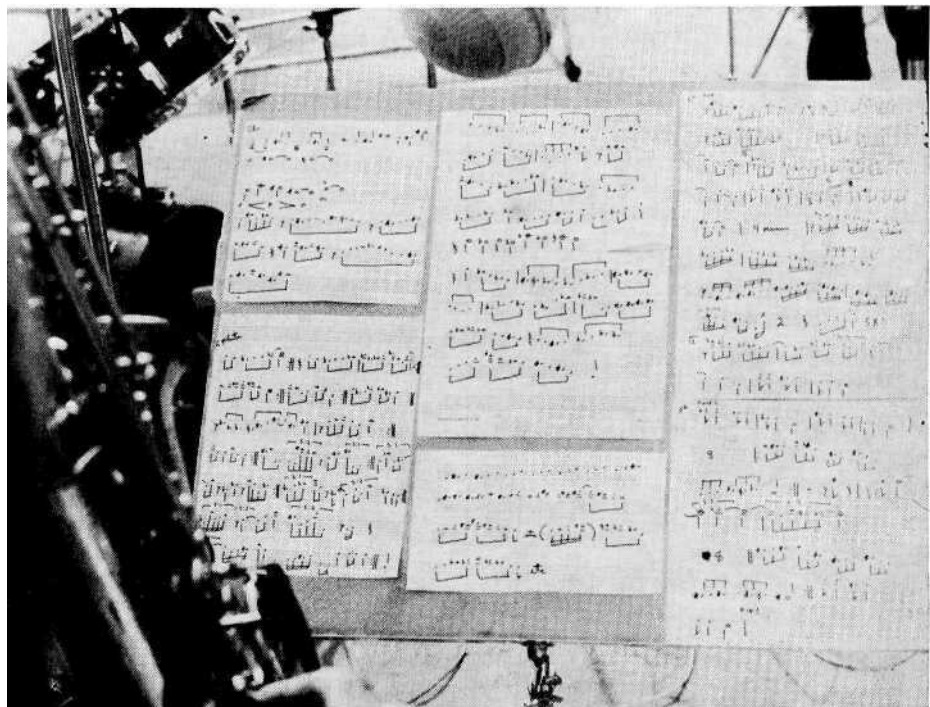
„Soweit es mich betrifft: ja; meine Musik ist das Ergebnis all der verschiedenen Einflüsse, die auf mich ge-

wirkt haben. Und ich gebe offen zu, daß ich die verschiedensten Musikarten kennengelernt habe. Ich selbst gebrauche bereits jetzt verschiedene Elemente aus der zeitgenössischen Musik und dem Jazz. Ob es je eine vollständige Synthese wird, weiß ich nicht. Denn auf diesem Planeten, auf dem wir spielen, töten sich Menschen jeden Tag. Er scheint völlig von der Liebe entfremdet zu sein — es ist ein merkwürdiger Planet.“

„Was können die Vertreter der zeitgenössischen Musik vom Jazz und was können Jazzler von der zeitgenössischen Musik lernen?“

„Was die klassischen Musiker angeht, so glaube ich, daß sie seit Webern eine Entwicklung dahingehend genommen haben, daß Intellekt und Feeling soweit getrennt werden, bis der Intellekt alle Überlegungen über die Musik auf Kosten der menschlichen und emotionalen Aspekte beherrscht. Diese rein intellektuellen Vorgänge wurden zum Problem für die Musik. Wir haben es nun schwer zu lernen, wieder innerhalb jeder von uns geschaffenen Realität zu sein. Der Musiker aus der klassischen Schule kann von den Jazzmusikern lernen, sich wieder auf das Feeling zu besinnen. Wenn man dem Intellekt erlaubt, das zu bestimmen, was man machen will, so ist das eine unzureichende Basis, wenn man sich auf diese allein beziehen will. Aber ich glaube, daß vor allem Jazzmusiker neue Techniken auf dieser Basis des

Synthese zwischen Jazz und zeitgenössischer Musik: Braxton Partitur



Intellekts entdecken könnten. Besonders einige der jüngeren Jazzer haben nicht genügend fundierte Kenntnis über den strukturellen Teil und den mehr mechanischen Teil der Dinge, mit denen sie arbeiten. Die Jazzmusiker könnten sich meines Erachtens verbessern, wenn sie sich einiges Technische aneignen würden, was sich in der Neuen Musik an Formen niedergeschlagen hat. Außerdem könnten sich die Jazzmusiker die Fähigkeit aneignen, mit elektronischer Musik und großem Orchester zu arbeiten — falls ihnen diese Möglichkeiten jemals offenstehen sollten."

„Haben Sie selbst schon elektronische Musik gemacht?"

„Ich habe in Studios für elektronische Musik in Paris gearbeitet."

„Mit Pierre Schaeffer zusammen?"

„Nein."

„Sie kennen aber die 'musique concrete' und auch Pierre Henri?"

„Ich kenne seine Musik, aber ihn selbst habe ich nie kennengelernt."

„Vor einiger Zeit stellte ich an Cecil Taylor die Frage, ob er etwas von der zeitgenössischen europäischen Musik gelernt habe, und er verneinte. Welche Unterschiede würden Sie sehen in Ihrer Art, Musik zu machen und in der Cecil Taylors?"

„Jeder macht Musik aufgrund dessen, was er verstehen kann, was ihn interessiert. Was Cecils Aussagen betrifft, so kann ich das nur respektieren. Sicher gibt es keinen mit Cecil vergleichbaren Musiker, aber ich höre mir jeden Klang an, der mich interessiert und kümmere mich dabei nicht um 'Schubladen'. Ich beschäftige mich mit jeder Musik, die mich fasziniert."

„Mir fiel auf, daß Sie über eine sehr gute Instrumentbeherrschung verfügen — im Gegensatz zu einigen Free Jazzmusikern, die keine so solide Technik haben. Hatten Sie etwa eine 'klassische' Ausbildung?"

„Ich genoß eine derartige Ausbildung, als ich an einer Musikschule in Amerika studierte."

„Welche Instrumente haben Sie dort studiert?"

„Klarinette — auf ihr spielte ich Bach, Beethoven, Brahms. Saxophone gibt es ja in einem klassischen Orchester nicht, folglich habe ich dort Klarinette geblasen."

„Sie brachten sich das Saxophonspiel selbst bei?"

„Nein, ich studierte Saxophon in Amerika; Alt- und Sopran-Saxophon. Ich

begann mit dem Sopransax, wechselte aber schnell zum Altsax über."

„An welcher Universität waren Sie?"

„An der Roosevelt-University. Das heißt, angefangen habe ich auf der Chicago School of Music."

„Wie haben Sie die Kompositionen auf Ihrem Doppellalbum The Complete Braxton' gemacht?"

„Mit zwei verschiedenen mathematischen Systemen. Ich habe vier verschiedene Hauptsysteme, die ich regelmäßig verwende."

„Könnten Sie das konkretisieren?"

„Nun, das hängt von der einzelnen Komposition ab. Die Tubamusik 'Five Tubas' hat zu tun mit 'Wave-Studies' (Wellen). Schwingungen durch den Raum in der Form von tiefen Sounds. Die Sopransaxophon-Kompositionen 'Up Thing' und 'Soprano Ballad' haben etwas mit Linien und Beziehungen auf einer anderen Ebene zu tun, das Bewegen von bestimmten Beziehungen in einem bestimmten Winkel zueinander."

„Haben Sie dabei mit seriellen Gesetzmäßigkeiten gearbeitet?"

„Nein, nichts Serielles. Zwar mit einigen konzeptionellen Überlegungen; aber nichts, was zum Beispiel einem Zwölfton-System ähnlich wäre oder einem Schema, wo ein System nach einmaligem Durchspielen verdoppelt wird, in welcher Form es auch gerade registriert worden war. Wenn man ein Konzept hat, das sich selbst zur Verwirklichung leitet, realisieren sich eine Menge unterschiedlicher Prozesse, in denen die eigentlichen Noten unbedeutend und nicht von einem System abhängig sind."

„Wieviel Freiheiten haben Sie in Ihren Kompositionen dem Interpreten überlassen, wie notieren Sie das?"

„Das ist normalerweise bei jeder Komposition anders. Meistens versuche ich eine Komposition zu schreiben, die eine bestimmte Art von Bewegung, eine gewisse Entwicklung, wiedergibt."

„Machen Sie also Angaben über Form und Klangbild, wobei dann die Feinheiten erimprovisiert werden?"

„Im Normalfall schreiben wir uns die Art der Improvisation auf — ungefähr das, was sich ergeben soll. Ich schreibe die rhythmischen Abschnitte, wenn solche vorkommen sollen. Ich notiere auf, in welcher Reihenfolge sich bestimmte Dinge abspielen sollen. Aber das hängt immer wieder von den verschiedenen Kompositionen ab."

„Sie fühlen sich also mehr als Komponist denn als Spieler?"

„Ja."

Übertragung aus dem Englischen:
Angela Weber und Hans Kumpf

Fortsetzung von S. 11: **Bridgewater**

„Ja, heute ist das anders. Kaum bin ich zur Tür herein gekommen, geht es schon los: 'Du mußt mir aber auch einen von den neuen Songs vorsingen, die du aufgenommen hast!'"

„Wollten Sie eigentlich schon als Kind Sängerin werden?"

„Ja, das war seit jeher mein größter Wunsch. Aber meine Karriere fing erst 1972 an. Zuvor hatte ich zwar schon drei Platten gemacht, aber dann ging es Schlag auf Schlag. Bevor ich nach New York kam, arbeitete ich 8 Monate in Illinois mit der University of Illinois Big Band. Dann ging ich auf eine Rußland-Tournee des State Department, trat bei College Festivals auf und sang vor allem im amerikanischen Mittelwesten. Zuhause singe ich übrigens heute überhaupt nicht mehr, obwohl ich früher nie genug kriegen konnte. Ich singe nur noch in der Öffentlichkeit oder bei Plattenaufnahmen. Aber ich mache Schauspielversuche. So bekam ich die Rolle der Billie Holiday in „Lady Day a musicaJ tragedy" bei einem Off-Broadway Musical. Leider hatte ich nie Gelegenheit alle Songs von Billie Holiday zu hören, so daß ich über ihre Atisdrucksmöglichkeiten nicht voll informiert bin. Aber was ich von ihr kenne, fasziniert mich, übrigens habe ich bei dem Soundtrack zu dem Film „Black coffee" die Titelmelodie gesungen. Ich möchte gerne Tanz- und Schauspielunterricht nehmen, werde mich natürlich auch stimmlich weiterbilden und denke daran, einen Pianisten als musical director heranzuziehen, mit dem ich dann regelmäßig arbeiten und auch auftreten kann. Einige kleinere Filmrollen sind mir schon angeboten worden."

„Und Ihre Rolle als Ehefrau und Mutter einer kleinen Tochter? Läßt sie sich denn mit all diesen Plänen vereinbaren?"

„Nun, das ist schon schwierig. Vor allem braucht meine Tochter, die im August zwei Jahre alt wurde, die Mutter. Aber ich hoffe, daß sich alles miteinander verbinden läßt, jedenfalls habe ich mir fest vorgenommen, mein Ziel zu verfolgen und die damit verbundenen Probleme zu lösen. Ich wünsche mir nichts sehnlicher, als im Scheinwerferlicht zu stehen."

Gudrun Endress

Plattentips

Buddy Terry: Lean On Him

Mainstream MRL 391

Norman Connors: Love From The Sun

Buddah Records BOS 5142

Stanley Clarke: Children Of Forever

Polydor 2310267

Frank Foster: The Loud Minority

Mainstream 349

Heiner Stadler: Brains On Fire Vol. 2

Labor Records 7002

Newport in New York

George Wein konnte sich die Hände reiben: dieses Newport Jazz Festival — seit 1972 findet es bekanntlich in New York statt — hat ihm einen dicken Gewinn eingebracht. Er wird damit das Defizit des Vorjahres wohl ausgleichen können, denn 1974 waren 12 der insgesamt 32 Konzerte, die in der Carnegie Hall, der Avery Fisher Hall, der Radio City Music Hall, dem Nassau Veterans Memorial Coliseum stattfanden, total ausverkauft. Sechs Konzerte waren sehr gut, acht mäßig und drei nur wenig besucht. Die wiedererweckten Bands von Tommy Dorsey und den Cotton Pickers fanden überraschend ebenso wenig Interesse wie das „New breed“ Konzert: zu 90 % Prozent waren die Plätze in der Carnegie Hall leer geblieben. Man kann sich das nur damit erklären, daß diese Konzerte an Samstagnachmittagen abgehalten wurden, zu einer Zeit also, da die New Yorker im allgemeinen auf derartige Veranstaltungen nicht eingestellt sind. Auffallenderweise waren nämlich auch die übrigen Samstagnachmittags-Konzerte nur mäßig besucht, und das sogar im Pope Auditorium, wo der Eintritt frei war. Wein will daraus die Konsequenz ziehen und im nächsten Jahr grundsätzlich keine Konzerte mehr nachmittags ansetzen. Am schnellsten verkauft — meist schon lange zuvor — wurden die Karten für „The Musical Life of Charlie Parker“, die Solo-Auftritte von Nina Simone und Sarah Vaughan, eines der beiden Konzerte mit Kenton und Ferguson, die Basie Party, den „Tribut der Jazzmusiker an den American Song“ und die Auftritte von Diana Ross. Nach der Pleite im vergangenen Jahr war George Wein mit der Programmauswahl in diesem Jahr auf Nummer Sicher gegangen und hatte nur wenige experimentelle und avantgardistische Gruppen verpflichtet. Trotz des diesjährigen Erfolges aber kündigte George Wein nach dem Festival an, daß er 1975 voraussichtlich ein noch konservativeres Programm präsentieren wolle, jedenfalls müsse die Planung sehr sorgfältig vorbereitet werden, um Risiken möglichst zu vermeiden. Seinen Erfahrungen nach wollen die Festivalbesucher von vornherein wissen, welche Musik sie erwartet, und nehmen nur solche Konzerte wahr, von denen sie sich wirklich musikalische Erlebnisse versprechen können. Dem will Wein

nun Rechnung tragen, um das Festival nicht selbst zu gefährden. Starke finanzielle Unterstützung gab wieder die Jos. Schlitz Brewing Company aus Milwaukee, Wisconsin, die für eine ganze „Reihe von Konzerten beträchtliche Summen zur Verfügung stellte. Dieser amerikanischen Brauerei ist es auch nicht zuletzt zu danken, daß das Festival in den vergangenen sieben Jahren weiterhin regelmäßig veranstaltet werden konnte, und daß auch der Umzug vom Volksfest in Newport auf Rhode Island in die Konzertsäle New Yorks reibungslos vonstatten ging.

35 Konzerte an 10 Tagen — das bedeutet natürlich, daß z.T. mehrere Veranstaltungen gleichzeitig stattfinden mußten, die Jazz-Interessenten also eine Auswahl treffen konnten, vielleicht auch mußten. Bei der Programmgestaltung war es freilich nicht immer möglich, sich auf ein spezielles Publikum auszurichten, obwohl hie und da ein Kontrast bemerkbar war. Stars waren allerdings überall beteiligt, denn George Wein wollte schließlich jede Veranstaltung so attraktiv wie möglich machen. Andererseits hat in einer Stadt wie New York das kulturell interessierte Publikum tagtäglich bei der Fülle an hochwertigen Veranstaltungen die Qual der Wahl.

The Musical Life Of Charlie Parker

Am Abend des 28. Juni, einem Freitag, war es soweit. Das Festival wurde mit einem Charlie Parker gewidmeten Konzert in der Carnegie Hall eröffnet. Die Kansas City Wurzeln Parkers wurden mit dem Auftritt von Jay McShann repräsentiert, dann stellten sich die

Bandleader vor, bei denen Bird spielte, bevor er sich völlig dem Bebop verschrieb: Earl „Fatha“ Hines und Billy Eckstine. Natürlich durfte auch Parkers langjähriger Partner Dizzy Gillespie nicht fehlen. Mit Sonny Stitt zusammen brachte er altbekannte Stücke wie „Bebop“ und „Salt peanuts“ wieder in Erinnerung. Soli, die „Charlie Parker with Strings“ aufnahm — unter diesem Motto stand ein ganzer Programmteil — wurden von Phil Woods und Charles McPherson vorgetragen. Billy Eckstine sang mit noch immer eindrucksvoller, aber pathetisch klingender Stimme einige Titel, die er einst mit seiner Big Band schon zu jener Zeit, da Parker Mitglied war, zu Gehör brachte. Zwischendurch erzählte er ein paar Geschichten über seine Freundschaft mit Bird. Willis Conover von der Voice of America verlas eine von dem Jazzkritiker Dan Morgenstern verfaßte Lebensgeschichte des 1955 im Alter von erst 34 Jahren verstorbenen großen Saxophonisten. Insgesamt erlebte man ein gut zusammengestelltes, eindrucksvolles Programm, von dem man sich wünscht, daß es auf Band und möglichst auch im Film festgehalten wurde. George Wein hatte gut daran getan, die Veranstaltung wiederholen zu lassen, denn beide Male war die Carnegie Hall voll besetzt.

„Music Of The New Breed“ war das Motto des zweiten Konzertes, das am Samstagnachmittag in der Carnegie Hall über die Bühne ging. Es war bedauerlich, daß nur so wenige Besucher dabei waren, als der Schlagzeuger Norman Connors die Dance Of Magic

PHIL WOODS

Foto: Karlheinz Klüter



Gruppe vorstellte, das Roland Hanna New York Quartett mit Frank Wess, Ron Carter und Ben Riley sein Debüt gab, das Dewey Redman Quintett und Michal Urbaniak einen Eindruck von ihrer gewiß eigenständigen Musik boten. Es war eine Veranstaltung, die über verschiedene beachtenswerte Strömungen der neuen Jazz-Generation informierte. Um 20 Uhr sandte dann die Brauerei Schlitz einen „Gruß an das Cafe Society“, wobei es Attraktionen dieses dankwürdigen Jazz-Lokals zu hören gab: Josephine Baker, Timmie Rogers, Dorothy Donegan, Rose Murphy, The Dixie Hummingbirds, das Teddy Wilson Sextett und Sammy Price. Ein swingender, z.T. recht heißer Samstagabend. Freilich wurden viele Jazzfreunde in die Avery Fisher Hall gezogen, in der gleichzeitig ein Abend mit Nina Simone ablief. Hier erwies sich, daß es keiner Vielzahl von Stars bedarf, um zu einem beglückenden Konzertbesuch zu führen, denn Nina ist eine so beherrschende Persönlichkeit, daß sie mit ihrem reich nuancierten Programm das Publikum glänzend unterhielt. Um Mitternacht begann in der Radio City Music Hall die schon traditionelle Mitternachts-Jam-Session für den Duke, die bisher jedes Jahr vor ausverkauftem Haus stattfand. Es war ein wahrer Treffpunkt der Stars, hatten sich doch Elek Bacsik, John Blair, Gary Burton, Chet Baker, Art Farmer, Stan Getz, Dizzy Gillespie, Earl Hines, Budd Johnson, Gerry Mulligan, Jimmy Smith, Sonny Stitt, Teddy Wilson, Phil Woods, Jimmy Owens, Art Blakey und Vic Dickenson dazu eingefunden. Doch nicht genug damit, anschließend kamen zum „Blues At Two“ noch Paul Butterfield, Mike Bloomfield, Helen Humes, Jack McDuff, Jay McShann, Buddy Miles und andere in die Radio City Music Hall. Für New-York-Besucher gewiß eine einmalige Gelegenheit, eine derartige Anzahl von Jazz-Prominenz persönlich zu erleben; musikalisch gesehen indessen nicht mehr und nicht weniger als das übliche Chorusblasen bei Jam Sessions mit einzelnen Höhepunkten, für die besonders reizvolle Solisten-Paarungen sorgten.

Solo-Piano oder Blues & Rock

Sonntag, 30. Juni, 19.30 Uhr, Carnegie Hall: „Solo Piano I“ versprach das Programm. Ein weites Feld. Es war mit Eubie Blake, Teddy Wilson, Eddie Heywood, Jess Stacy, Johnny Guarnieri, Marian McPartland, Dick Wellstood, Bill Evans weit gesteckt, wenn auch mit Betonung auf das Swing-Spielideal unter Auslassung des heutigen Entwicklungsstadiums. Immerhin für viele



KEITH JARRETT

Foto: Ulrich Borchert

eine interessante Erfahrung, daß jeder der Swing-Pianisten doch eigenes Profil bewies und damit eine erstaunliche Variationsbreite offenbar wurde. Über Wilsons Klavierspielpraxis erübrigt sich ein Kommentar, sie machte weltweit Schule. Gershwin-Melodien erhielten durch den ungemein leichten, tänzerischen Wilson-Swing einen besonderen Reiz und auch Ellingtons Kompositionen erschienen in einem ganz anderen Licht. Übrigens zollte auch Marian McPartland dem Duke ihren Tribut — mit seinem weniger bekannt gewordenen „Clothed Lady“ hob sie geschickt dessen melodischen Reiz hervor. Eddie Heywood — erstmals bei einem Newport Jazz Festival dabei — stellte seine recht farbig angelegte, pianistisch ambitionierte viersätzig Suite „Martha's Vineyard“ vor, die in ihrer Struktur aus dem Rahmen fiel und gut ankam. Jess Stacy, der nach 14jähriger Zurückgezogenheit erstmals wieder an die Öffentlichkeit trat, knüpfte an seinen flüssigen Swingstil von einst an und hat nichts von seiner Technik und seiner rhythmischen Sicherheit verloren. Ungeheuer versiert ist Johnny Guarnieri, der hier mit Stride-Piano-Akzenten, dort mit kontrapunktischem Einsatz der rechten und linken Hand Waller-Hines-Wilson-Techniken einbezog, Garners „Misty“ oft mit der Linken allein durchzog, ohne das klanglich volltönende Gesamtbild zu stören. Sehr überlegt, das gefühlsbetonte Spiel ständig unter Kontrolle des konstruktiven Aufbaus haltend, ungemein subtil und geschmackssicher musizierte erwartungsgemäß Bill Evans, der sich damit

vom stärker emotionellen Spiel seiner Kollegen absetzte. Am vitalsten, fröhlichsten, nachhaltigsten aber setzte sich der 92jährige Eubie Blake ein, der aus seiner großen Freude, unter all den promeinten Kollegen bei diesem Festivalkonzert in der Carnegie Hall mitwirken zu können, keinen Hehl machte und wahrhaft sein Herz zu öffnen schien. Man kann es nicht großspurig als Show abtun, wenn er sich mit einem „Talk to me, please talk to me“ an das Klavier wandte, bevor er — wie er es nannte — seinen „Kurs in Ragtime“ begann. So konnte er denn sein Spiel auch immer wieder mit humorvollen Kommentaren und rührenden Stories unterbrechen, die seinen Auftritt so kurzweilig machten, daß man ihn nur ungern wieder von der Bühne ließ. Doch mußte sich jeder möglichst genau an die Zeit halten, denn um 23.30 Uhr war bereits das nächste Konzert angesetzt: „Solo Piano II“.

Hier wurde nun demonstriert, was sich heute an den 88 Tasten tut. Und was viele hinsichtlich des Swing-Pianospiels vergessen oder noch nie erfahren hatten, hier war's jedem von vornherein klar, daß jeder der verpflichteten Pianisten sein eigenes Profil, seine eigene „Handschrift“ hat: Herbie Hancock, Keith Jarrett, McCoy Tyner. Ihre jeweilige Position dürfte sich markant genug im Jazzgeschehen von heute abgezeichnet haben, um hier nochmal im einzelnen auf ihre individuellen Spielpraktiken eingehen zu müssen. Es gab einst Leute, die glaubten, daß mit Art Tatum alles aus dem Piano herausgeholt worden sei, was im Jazz nur mög-

lieh ist. Heute dürfte es wohl nach diesen doch wieder ganz eigenen, neuartigen pianistischen Einsätzen kaum mehr jemanden geben, der glaubt, jetzt sei damit alles getan, was getan werden könne. Selbst wenn man von der Elektronik absieht, dürften musikalische Talente, wie sie hier vorgestellt wurden, immer wieder Neues aus dem Instrument erwachsen lassen.

Wer sich weniger für Solo-Piano und mehr für einen Abend mit Blues interessierte, der ging in die Avery Fisher Hall, wo „An evening of the Blues“ versprochen wurde. Mit B. B. King, Sleepy John Estes — Hammie Nixort, Bobby Blue Bland, Buddy Guy, Junior Wells, Johnny Shines und Linda Hopkins. Auch hier also eine breite Palette, wobei den Zuhörern zwei Stunden lang traditionelle und moderne Blues der verschiedensten Art geboten wurden. Wie meist fungierte B. B. King als Gastgeber, kündigte die Blues in kurzen Kommentaren an, setzte sich oft auch bei seinen Kollegen aktiv mit ein. Johnny Shines brachte ländliche Blues überzeugend und ohne Show, Sleepy John Estes und Hammie Nixon bestachen durch ihre oft rührenden, mit Humor durchsetzten, stets authentischen Vorträge. Dagegen ergingen sich Junior Wells und Buddy Guy in modischen, effektiv arrangierten städtischen Blues, mit kräftigem Einsatz von Elektro-Gitarren. Enttäuschend war Linda Hopkins, die sich bewußt unweiblich gab, wenig musikalischen Geschmack bewies und insgesamt in ihrer Art, Blues zu singen, völlig unglaubhaft erschien. Beim Publikum kam Bobby Blue Band — er trat mit Mel Jacksons Band auf — sehr gut an, seine pfiifigen Texte gefielen und sein Beat verführte zum Mitklatschen. Auf den anspruchsvollen Hörer wirkte er freilich auf die Dauer langweilig, man vermißt auch bei ihm Überzeugungskraft. Man hatte an diesem Abend den Eindruck, daß die Bluesbands mit den Rockgruppen um die Publikumsgunst wetteiferten. Und daß dabei echtes Bluesfeeling kaum mehr eine Rolle spielt, ist sonnenklar. Nur die den ländlichen Blues sangen, fielen aus dem Rahmen dieser Marihuana-geschwängerten Atmosphäre.

Dezente Orgeln — blühender Swing

Der Montag brachte ab 20 Uhr in der Carnegie Hall „Jazz On the Hammond“ und ab 21 Uhr konnte im Roseland Ballroom unter dem Motto „Jose Cuervo Big Band Ball“ nach der Musik der Orchester von Harry James, Sy Oliver und Tito Puente getanzt werden.

Überraschend war beim Orgelabend in der Carnegie HaM, daß kein elektronisches Feuerwerk abgebrannt wurde, sondern daß sich vielmehr die Schlagzeuger oder Saxophonisten lautstark in den Vordergrund drängten, während die Organisten stillvergnügt im Hintergrund vor sich hindudelten. Jimmy Smith bewies routiniert sein Format, und auch Charles Earland, Jack McDuff und Shirley Scott hielten sich genau an das, was man von ihnen erwartet. Wesentlich engagierter zeigte sich Wild Bill Davis, der vor Einfallen sprühte, mit wirklicher Begeisterung Musik machte und in diesem Kreis zu erkennen gab, daß er zu den besten Organisten des Jazz überhaupt zählt. Don Lewis verfügt nicht nur über eine solide Orgeltechnik, er beherrscht auch alle Tricks auf diesem Instrument, gab sich entsprechend vielseitig und wußte sich in seinem Auftritt so zu steigern, daß seine Zuhörer ganz schön in Fahrt kamen. Eindruck machte seine phantasievolle Bearbeitung von Bachs „Tocatta und Fuge in d-Moll“, dem Hallelujah aus dem Messias und die drei Versionen einer Baptisten-Hymne, bei denen ein Teil des Publikums mitsang. Mit einem sicheren Instinkt für gut ausbalancierten Einsatz elektronischer Mittel gelang es Lewis im Gegensatz zu seinen Kollegen, sich in den Vordergrund zu spielen, wobei natürlich auch eine entscheidende Rolle spielte, daß er keine ganze Gruppe, sondern nur einen Schlagzeuger mitbrachte.

Am Dienstag hatte man dann wieder die Wahl zwischen verschiedenen, gleichzeitig laufenden Veranstaltungen. Wer es heiß wollte, machte sich auf den Weg in die Carnegie Hall, wo Lionel Hampton den Ton angab. Mit Teddy WiJson, Milt Hinton und Buddy Rich knüpfte er an die Zeit des Goodman Quartetts an, und schon bei „Avalon“ sprang der rhythmische Funke auf die Zuhörer über. Mit „Take the A train“ wurde an Duke Ellington gedacht, und in „Body and soul“ stellte sich Teddy Wilson mit gewohnt flüssigem, elegantem Klavierspiel als Solist vor. Großartig war Buddy Rich, der ungenau nuancenreich trommelte und sich als Solist und als einfühlsamer Begleiter gleichermaßen eindrucksvoll profilierte. Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ dann auch das Harry-James-Orchester. Mit seiner volltönenden, feurigen Big Band und guten, enorm swingenden Arrangements bot James eine Musik, mit der er all die vielen elektronisch aufgemotzten Orchester dieses Jahrzehnts in den Schatten stellte. Glänzend die Saxophongruppe mit Corky Corcoran, die

zeitweise seidenweich und doch wieder aufregend klang. Natürlich hatte James seine alten Hits im Programm, aber seine Musik als nicht zeitgemäß abzutun, ist ein sinnloses Argument, denn wie sich zeigt, hat sie nach wie vor ihre Gültigkeit, sie kommt an und man kann sich durchaus vorstellen, daß sie noch Jahrzehnte weiterbesteht, ohne an Leben einzubüßen.

Modern Jazz — bunt mit Fehlfarben

Wer sich mehr zum neuen Jazz hingezogen fühlt, war freilich in die Avery Fisher Hall gegangen, wo er mit dem Keith Jarrett Quintett voll auf seine Kosten kam. Jarrett erscheint als unerschöpflicher Quell interessanter und überraschender Einfälle, die er mittels seiner enormen Technik im wahrsten Sinne des Wortes spielend und ganz spontan zu realisieren vermag. Stark melodische, lyrische Passagen können blitzschnell in kraftvolle, rhythmisch akzentuierte, neutönerische Parts überwechseln. Sein außergewöhnlich kontrastreicher Vortrag zieht den Zuhörer fast magisch in seinen Bann. Und es entsteht nie auch nur ein Anflug von Langeweile. Anders Gary Burton und Ralph Towner. Bei ihnen dominiert die Ästhetik, sie musizieren zwar nicht weniger meisterhaft, aber sie sind trotz aller Vielfarbigkeit doch in ihrem verbindlichen Spiel einseitiger. Wenn man Jarrett als Dramatiker bezeichnet, sind sie mehr Romantiker.

In der Carnegie HaM gab es dann ein Nachtkonzert mit Donald Byrds Septett und der Herbie Hancock Gruppe, für das sich ein Publikum interessierte, das den von diesen Gruppen in letzter Zeit immer stärker einbezogenen elektronischen Rock liebt. In der Avery Fisher Hall aber stellte die Brauerei Schlitz „The divine Sarah“ vor. Und wer wollte bezweifeln, daß die Göttliche die Bühne beherrschte und ihr Publikum faszinierte.

Wie Keith Jarrett liebt auch sein Kollege Chick Corea den Kontrast. Davon konnte man sich jedenfalls im Konzert am 3. Juli in der Carnegie HaM überzeugen. Auch Corea ist zweifellos ein sehr profilierter Pianist, der bezaubernde Songs hervorbringt, zudem aber stets Neues sucht und findet. Mit seiner „Return To Forever“-Gruppe bietet er eine wechselvolle Musik, die zwischen enormer Lautstärke und Intensität und zarten, einschmeichelnden Klängen pendelt. Corea verblüfft nicht nur in seinen Exkursionen auf dem Elektro-Piano, sondern fasziniert auch durch seine Einlagen auf dem Klavier. Viel Beifall fanden seine musikalischen Konversationen mit seinem Bassisten Stanley Clarke. Schlagzeuger

Lenny White trat zwar nicht solistisch hervor, war jedoch stets allgegenwärtig und erfüllte seine funktionelle Aufgabe mit Bravour. Gitarrist Albert DiMeola hielt sich merklich zurück: Er gehörte erst seit drei Tagen dem Quartett an und hatte sich wohl noch nicht richtig einleben können. Gato Barbieris Septett ist vom Aspekt der Gruppenmusik her gesehen kaum interessant. Das Tenorsaxophon dominiert völlig, wobei sich Gato an das Rezept hält, Improvisationen kettenförmig aneinanderzureihen und sie dadurch an Plastik gewinnen zu lassen, indem er sie vor einem durch vielgestaltige Percussion und Baß markierten Hintergrund abspult. Doch war dieser Background durch die mangelhafte Saalbeschallung so wenig differenziert, daß der erstrebte Effekt ausblieb und die Musik langweilig wirkte. Immerhin gelang es Barbier! durch teils aufregende, teils recht pathetische Soli einen Teil des Publikums in Ekstase zu versetzen.

Kurz vor Mitternacht begann dann in der Carnegie Hall ein Konzert mit den Jazz-Giganten Charles Mingus, Max Roach und Art Blakey. Sie sind alle drei mit ihren heutigen Gruppen bei der Musik geblieben, die sie in den 50er Jahren kreierten. Nur zeitweise unternehmen sie Ausflüge in neuere Gefilde. Art Blakey's Jazz Messengers klingen wie damals, auch wenn er mit dem tonlich sehr voluminösen Trompeter Olu Dara und dem äußerst agilen Tenorsaxophonisten Carter Jefferson wieder zwei neue Talente herangezogen hat. Max Roach hat sich in seiner Gruppe eine dominierende Rolle gesichert. Ihm fehlen merklich Partner, mit denen er sich — wie einst mit Sonny Rollins oder Clifford Brown — messen kann. Seine Schlagzeugsoli sind jedoch faszinierend strukturiert, liegen in ihrer melodischen und rhythmischen Qualität weit über dem, was man so allgemein an schwülstigen, überladenen Alleingängen am Schlagzeug angeboten bekommt. Als profilierter Komponist und Bandleader hat sich Chades Mingus in das goldene Buch der Jazz-Geschichte eingetragen. So war man auf seinen Auftritt besonders gespannt. Aber wie so oft in den letzten Jahren enttäuschte er auch in der Carnegie Hall. Seine Musik klang ähnlich wie die der Jazz Messengers, es gab endlose, aufeinanderfolgende Soli mit gelegentlichen Ausbrüchen in den Free Jazz. Lediglich die wirklich phantastische Interaktion zwischen Mingus und seinem nun wieder zurückgekehrten Schlagzeuger Dannie Richmond — er trommelt nun schon seit 20 Jahren mit Mingus — ließen sein tatsächliches musikalisches Format erahnen.



ART BLAKEY

Foto: Ralph Quinke

Schlitz braut Hopfen- und Malz-Jazz

Parallel zu diesen beiden Konzerten in der Carnegie Hall ging in der Avery Fisher Hall das Programm „Schlitz Salute To Jazz And The American Song“ über die Bühne. Es stand unter einem unglücklichen Stern. So konnte zum Bedauern der meisten Zuhörer Stan Getz wegen einer Magenvergiftung nicht auftreten. Daß Fred Astaire als Songwriter bezeichnet wurde, war ein Fauxpas. Und ausgerechnet das Ruby Braff-George Barnes Quartett sollte ihm Tribut zollen. Es war ein Glück, daß es die Songs, die Astaire einst un-nachahmlich sang, auf äußerst subtile, oft recht brillante Weise mit zauberhaftem Klang zu interpretieren vermochte. Inspirationen gingen vor allem von dem Gitarristen George Barnes aus, sie wurden von Ruby Braff in einem besonders innigen Spiel aufgefangen. Und erneut zeigte sich, wie ideal Gitarrist Wayne Wright und Bassist Mike Moore als Partner sind. Für das Bobby Hackett — Vic Dickenson Quintett war ein Salut an Irving Berlin kein Problem, sie haben seit jeher Songs wie „Alexander's Ragtime Band“ und „Blue skies“ im Repertoire. Kurt Weill, von dem eine New Yorker Tageszeitung schrieb, er sei doch wohl „so amerikanisch wie Apfelstrudel“, wurde von Gerry Mulligan bestens bedient. Sein bittersüßes, warmtönendes Baritonsaxophon eignete sich glänzend für Weillis Melodien, was sich besonders beim „September song“ erwies. Jerome Kern Hits wurden von Jimmy Rowles, der kurzfristig für Getz einge-

Sprungen war, in einem wunderschönen Medley verquickt. Mit manierierter Stimmführung machte sich der Pianist Bobby Short ausgerechnet über Ellington- und Strayhorn-Kompositionen her, was natürlich daebenging. Wie Short hat auch Johnny Mathis nur am Rande mit Jazz zu tun, doch sang er mit hervorragender Begleitgruppe Richard Rodgers Songs — er wählte vor allem die ihm besonders liegenden Balladen aus — so überzeugend und so unbeschreiblich schön, daß er vom Publikum stürmisch gefeiert wurde. Daß den Zuhörern auch Jackie Cain und Roy Kral in Alec Wilder-Melodien gefielen, war eine erneute Demonstration dafür, wie genau dieses Paar mit seiner vom deutschen Jazzpublikum z. B. krass abgelehnten Gesangsart den amerikanischen Geschmack trifft. Noch mehr zu kurz kam der Jazz bei der zur gleichen Zeit im Nassau Veterans Memorial Coliseum laufenden Schlitz-Veranstaltung „Salute to Jazz and Soul“. Mit einer durch den starken Urlauberverkehr auf Long Island herbeigeführten Verspätung von 50 Minuten eröffnete Donald Byrd mit seinen B'lackbyrds das fast Sstündige Programm. Byrd, der seinen Lehrstuhl an der Howard Universität in Washington D.C. aufgegeben hat und sich wieder hauptamtlich als Trompeter in Sachen Jazz und Rock betätigen will, benutzte an diesem Abend allerdings die Trompete nur wenig und konzentrierte sich dafür intensiv auf die Leitung der sich im lateinamerikanischen akzentuierten Soul produzierenden Studentengruppe, die die rund 17000 Besucher gut

zu unterhalten vermochte. Auch Billy Eckstine ist — so sehr man ihn als Gesangsstilist respektieren mag — nicht gerade der Prototyp des Jazz-Vokalistens. Immerhin weiß er sein Publikum zu nehmen und bot mit „Sophisticated Lady“ ganz ausgezeichnete Kleinkunst, als die zeitweise auch seine Soul-Stücke anzusprechen waren. Dann aber ging der „Soul train“ so richtig los. In gewohnt extravaganter Kleidung zogen Kool and the Gang eine Show ab, mit der die Sieben aus New Jersey die Zuhörer zwar langsam, aber sicher für sich gewannen. Die zeitgemäß aufgemotzte Version von Glenn Millers „Moonlight Serenade“ à la Soul ließ den bislang höflichen Beifall erstmals anschwellen und mit dem gewiß äußerst scharfsinnigen Ausspruch: „Elingtons Einfluß auf die jungen schwarzen Musiker ist enorm wichtig“ fand Kool gar begeisterte Zustimmung bei dem vorwiegend jugendlichen Publikum! Danach kam das mit großem Jubel empfangene, singende Trio „O'Jays“ aus Philadelphia an die Reihe, das zwar aufregenden, natürlich auch modischen, Soul bot, im Grunde aber doch nur als Vorreiter für Gladys Knight and the Pips fungierte. Und die, auf die ein großer Teil des Publikums vor allem mit Ungeduld gewartet hatte, kamen nun also nach fast 45tündigem Programm endlich zum Zug. Von irgendwelchen stimmlichen Problemen, von denen in letzter Zeit oft die Rede war, konnte man bei ihrem Auftritt nicht die Spur merken, sie boten härtesten, packenden Soul, so recht nach dem Geschmack der Zuhörer, und sie sind auf diesem Gebiet zweifellos heute führend. Daß die Gruppe aber mehr kann, als ihre gefragten Hits für ein „Down-Home-Soul“-Publikum zu wiederholen und durch ähnliches Material zu ergänzen, das bewies Gladys Knight zwar leider nur kurz, aber doch recht nachhaltig mit einer großartig gestalteten Ballade: dem Hit aus dem Streisand-Film „The Way We Were“.

4. Juli, Nationalfeiertag, Armstrongs Geburtstag und zwei Jazzkonzerte in der Avery Fisher Hall. Das erste brachte modernen Jazz mit dem Stan Getz Quartett, dem Gerry Mulligan Sextett und dem Bill Evans Trio. Danach, um 23.30 Uhr, gaben sich rockbetont The Crusaders und das Elvin Jones Quintett die Ehre. Bekannte und populäre Namen zwar, die immer wieder ihr Publikum anziehen, aber nichts besonders Aufregendes im Jazz-Alltag New Yorks. Viele legten nach den Anstrengungen der vielen bisherigen Konzerte und im Hinblick auf die noch zu erwartenden Attraktionen eine Pause ein. Wir auch.

Von Condon bis Kenton

Happy Jazz versprach am nächsten Tag der Abend mit „Friends of Eddie Condon and Ben Webster“ in der Carnegie Hall. Hatten doch Condon und Webster, die beide im vergangenen Jahr gestorben sind, eine Menge weiterer großartiger Jazzler als Freunde und man hatte bei dem Konzert den Eindruck, daß sie fast alle gekommen waren. So hörte man im ersten Programmteil den ausgelassen fröhlichen Jazz, den Condon zeitlebens liebte, den er mit seinen Gruppen machte und der bei ihm im Club gespielt wurde, über die Musik braucht im einzelnen hier doch wohl nichts gesagt zu werden, wenn man weiß, daß die Trompeter Wild Bill Davison, Bobby Hackett und Yank Lawson, Posaunist Vic Dickenson, die Klarinetten Barney Bigard und Bob Wilber sowie der Tenorsaxophonist Bud Freeman mit von der Partie waren. Jess Stacy und Ralph Sutton lösten sich am Klavier, Bob Haggart und Milt Hinton am Bass ab und Cliff Leeman sorgte am Schlagzeug für den rechten Drive. Als Sängerin stellte sich Maxine Sullivan vor. Natürlich kamen viele der altbekannten Jazz-Standards zu Gehör, die mit Eddie Condon eng verbunden sind, nicht zuletzt „Keepin' out of mischief now“, das er besonders schätzte. Zwischendurch wurden immer wieder ein paar Stories in Erinnerung an den unermüden Jazz-Organist und Gitarristen Condon erzählt. Die Stimmung war bestens und für viele war ein Duett von Bud Freeman und Jess Stacy über „Don't blame me“ der Höhepunkt. Aber auch der zweite Programmteil hatte es in sich.

Illinois Jacquet leitete mit Milt Buckner und Jo Jones temperamentvoll den Ben Webster Tribut ein. In „From Ben To Bassoon“, das er speziell für den großen Tenorsaxophonisten geschrieben hatte, blies Jacquet unglaublich delikate Improvisationen auf dem Fagott. Das Quintett des Trompeters Clark Terry machte dann deutlich, daß es sich von Mal zu Mal verbessert, und als sich Vibraphonist Tenry Gibbs mit der Clark Terry-Rhythmusgruppe zusammensetzte, wurde damit eine weitere frische Farbe ins Programm gebracht. Der Abend klang mit innigen, tiefempfundenen Soli aus, mit denen Budd Johnson, Buddy Tate, Zoot Sims und Eddie „Lockjaw“ Davis ihres großen Kollegen Webster gedachten.

Wer weiterhin Musik hören wollte, konnte anschließend noch ein Konzert miterleben, bei dem die Gruppen von Freddie Hubbard und McCoy Tyner die schwarze Jazz-Strömung vom Harbo bis zum Free Jazz mit der ihnen eige-

nen Perfektion und Souveränität darboten.

Trompeter Sy Oliver ist gewiß wie kein anderer geeignet, die Musik des Tommy Dorsey Orchesters wieder aufleben zu lassen, hat er doch lange genug auch für Dorsey gearbeitet. Aber es waren nicht viele, denen er sein Format als Swing Arrangeur beweisen konnte, denn sein Auftritt war denkbar schlecht plaziert. Wer hat schon große Lust, an einem Samstag Mittag um die Essenszeit — das Konzert begann um 13 Uhr in der Carnegie Hall — eine Veranstaltung zu besuchen. So erreichte die swingende Musik, mit der Oliver einst das Tommy Dorsey Orchester zu Weltruhm geführt hatte, nur einen kleinen Interessentenkreis, der danach zudem noch in den Genuß der unvergeßlichen Musik von McKinney's berühmten Cotton Pickers kam. Die Musik dieser einmaligen Big Band der „Goldenen Ära des Jazz“ wurde jetzt von Musikern wieder aufgegriffen, die mit viel Begeisterung die alten Redman und Benny Carter Arrangements spielen. Aber auch der Initiator der Band, der Altsaxophonist und Klarinetist Dave Hutson, steuert entsprechend bearbeitete Stücke bei. Das Konzert hätte wahrlich einen besseren Besuch verdient.

Voll war die Carnegie Hall dann am Abend, als dort Stan Kenton und Maynard Ferguson mit ihren Orchestern auftraten. Ferguson hatte eine 12 Mann Formation zusammengestellt, die z. T. mit ohrenbetäubender Lautstärke Powerhouse-Jazz servierte, dabei aber immer unwahrscheinlich rasant musizierte. Besonderen Anklang fand Fergusons Version von „McArthur Park“, ein Stück, das andere Bands meist in stimmungsvollen Arrangements angehen, das Ferguson jedoch mit einem Tempo nahm, daß alles zu spät war. Ein strahlendes Trompetensolo Fergusons gab dem Stück einen ganz neuen Glanz. Es ist keinem Jazztrompeter gelungen, den in allen Registern sauberen und präzisen Ton Fergusons zu erreichen, da ist und bleibt er einmalig, und wenn man ihm zuhört, hat man den Eindruck, in immer schwindelnde Höhen hinaufgetragen zu werden. Folgt man aber seinen musikalischen Ideen aufmerksam, wird man gewahr, daß er stets geschmacksicher bleibt.

Stan Kenton scheint von allen Krisen der Jazz Big Bands verschont geblieben zu sein. Wie eh und je hält er sich auch heute genau an das, was ihm seinem Musizierideal nach wichtig und für seine Konzeption typisch ist. Und man kann nur staunen, wie dieser im Grunde genommen äußerst feinfühlig, mitunter sich sogar auffallend ro-



GATO BARBIERI

Foto: Ralph Quinke



CLARK TERRY

Foto: Hans Kumpf

mantisch gebende Pianist eine Band aufstellen und halten konnte, die durch so unheimlich kraftvolle und lautstarke Blechbläserenseinsätze gekennzeichnet wird. In manchen Augenblicken schien dieser kompakte Brass-Sound alles zu überfluten, aber insgesamt war die Musik doch aus einem Guß, interessant und lebendig.

Swing with Basie, swim with Kennedy

Um 23.30 Uhr aber gab die swingendste Big Band des Jazz in der Carnegie Hall eine „Late Night Party“: die von Count Basie. Der 70jährige Bandleader beherrscht sein Orchester wie eh und je, verblüffend ist die ungeheure Präzision der Bläsersätze und die enorme Einheit der Rhythmusgruppe. Wie immer hielt sich Basie am Klavier zurück, um vor allem seine Solisten herauszustellen, deren Auftritte vom Publikum mit stürmischem Beifall quittiert wurden. Man registrierte gerne, daß Jimmy Forrest wieder einmal mit der Basie Band zu hören war, denn selten hat man ©in so tiefempfundenen Tenorsaxophonsolo über „Body and soul“ erlebt, wie das, was er an diesem Abend blies. Auch das eigenwillige Trompetensolo von Paul Cohen blieb in Erinnerung. Den stärksten Eindruck aber hinterließ der Posaunist Al Grey, der

in einer Form ist, die ihn zum derzeit überragenden Musiker der Band macht. Der Sänger Joe Williams aber ließ vergessen, daß er in den letzten Jahren nur selten mit Basie aufgetreten ist: die Musiker reagierten auf die subtilste Nuanoierung, so daß die Stimme völlig mit der Band harmonierte. Kein Wunder, daß die Zuhörer Zugabe auf Zugabe erklatschten. Auch die Basie Band kam um ein Encore nicht herum, und der Count beschloß den swingenden Abend mit einem mitreißenden „One o'clock Jump“ — gegen 2 Uhr! Und so reserviert sich Count Basie als Pianist gibt, so sparsam sein Spiel auch erscheinen mag, so ist sein Einsatz doch von entscheidender Bedeutung für das Orchester und er ist ohne Zweifel unersetzlich. Unversehens wandern die Gedanken zum Ellington Orchester — ohne den Duke! Auch an einen anderen überragenden Jazzmusiker hatten am 6. Juli gewiß viele gedacht: wiederum — wie schon am 4. dieses Monats — an Satchmo Armstrong, der drei Jahre zuvor, am 6. Juli 1971, in New York gestorben ist.

Am Sonntagmorgen um 10.30 Uhr — es mag etwas später geworden sein — legte an der Staten Island Ferry der

Dampfer „John F. Kennedy“ ab. Die Stimmung an Bord schlug weit höhere Wellen als der Hudson River, den es ein Stück aufwärts ging. Und während das Schiff auf nördlichem Kurs an der berühmten New Yorker Skyline vorüberglitt, sorgte Trompeter Kid Thomas mit der Preservation Hall Jazzband auf dem Unterdeck für die Musik, die den Passagieren rasch in die Beine und ins Blut ging: zünftigen New Orleans Jazz. Alles amüsierte sich königlich, man sang, tanzte, viele stärkten sich am mitgebrachten Vesper, Batterien von Flaschen zeugten von durstigen Kehlen. Und vielstimmig schallte es über den Fluß — ob die Band nun alte Standard®, ob sie „You always hurt the one you love“ oder ein zum Ragtime bekehrtes „Ti-pi-tin“ aufgriff. Als dann die John F. Kennedy“ in Höhe der Washington Bridge wieder Kurs nach Süden nahm, war das für die „World's Greatest Jazzband“ das Startzeichen. Mit unwahrscheinlichem Elan zogen die vom begeisterten Publikum angetriebenen Musiker auf dem Oberdeck ein Programm ab, das der gleich zu Beginn zum Nachhausekommen aufgeforderte Bill Bailey gewiß nicht versäumt haben würde — hätte er es hören können. Und als dann das

Schiff die Freiheitsstatue passierte, die Stimmung einen Höhepunkt erreicht hatte, selbst die kleinen Kinder tanzten und alles in hellem Jubel lag, da hatte man den Eindruck, daß auch die freiheitsliebende Dame auf ihrem Sockel mitschwang. Noch weitere zwei Mal gab es eine so vergnügte Bootsfahrt auf dem Hudson, so groß war der Andrang dafür, und mindestens 1000 Menschen, von den jüngsten bis zu den ältesten, konnten dadurch das „Schlitz Salute to Jazz on the Hudson River Boat Ride“ miterleben. Und es war gewiß ein Heidenspaß!

Schlitz wieder auf Abwegen

Am Abend sorgte dann ein „Schlitz Salute to Latin Roots“ in der Carnegie Hall für eine wieder ganz andere Festival-Farbe. Es war das erste Mal, daß der lateinamerikanischen Musik, die dem Jazz in jedem Jahrzehnt wichtige Impulse gab, ein so großer Raum beim Newport Jazz Festival gewährt wurde. „Latin Roots“ ist der Titel einer erfolgreichen Rundfunksendereihe, die Felipe Luciano für die amerikanische Radiostation WRVR gestaltet. Luciano war es dann auch, der sich bei diesem Festivalkonzert als Master of Ceremonies betätigte und dabei einen kurzen Abriss über die Geschichte der lateinamerikanischen Musik von ihren afrikanischen Wurzeln bis zu ihren verschiedenen Verschmelzungsprozessen mit dem Jazz gab. Der musikalische Ablauf war sehr gut organisiert, die Bands, deren Leiter ihre Ansagen in spanischer Sprache machten, folgten Schlag auf Schlag, so daß es keinen toten Punkt, keine Längen gab. Es war freilich deutlich erkennbar ein anderes Publikum erschienen als bei den reinen Jazzkonzerten, es hatte sich vorwiegend die lokale Anhängerschaft der Bands eingefunden, um „ihre“ Musiker, Sänger und Tänzer stürmisch zu begrüßen und deren Musik und Darbietungen mit dem ihnen eigenen Temperament zu bejubeln. Spontan wurde mitgesungen, zustimmend in die Musik hineingerufen und geschrien. La Sonora Matancera, eine traditionsreiche Band, die seit 50 Jahren besteht und deren Leiter Rogelio Martinez jetzt 68 Jahre alt ist, machte den Anfang. Die darauf folgenden Bands brachten dann eine spürbare rhythmische Steigerung und es war unverkennbar, daß ein wesentlicher Teil der Musik vom „Salsa“, einer Art Latin-Soul, bestimmt wird. Dabei fällt der Gesangsstimme — auch in der Mehrzahl — eine wichtige Rolle zu. Die in knallig-rosafarbenen Anzügen auftretende El Gran Combo, eine Gruppe mit Gesangstrio, spielte mit 'Ständig wechselndem Instrumentarium: mal mit 2, mal mit 5

Bläsern, mit Piano, Baß und ebenfalls sich immer wieder verändernder Perkussion. Die Sänger fungierten auch als Tänzer und bewiesen recht vielseitiges Talent. Die Band des Pianisten Eddie Palmieri erfüllte noch am ehesten das Jazzkriterium, der erregende lateinamerikanische Rhythmus kam bei ihr besonders stark zum Tragen, zumal er noch durch darauf abgestimmte Bläseriffs hochgepeitscht wurde. Insgesamt kann festgestellt werden, daß das gebotene Programm als Modell für eine ausgezeichnete Show dienen könnte, daß aber zu einem Jazz-Festival doch solche Gruppen herangezogen werden sollten, die in ihrer Musik stärker zum Jazz tendieren. Und die gibt es ja. Bei den diesmal verpflichteten Bands mit ihren Mamfaos, Guarachas und ähnlichen lateinamerikanischen Tänzen bedauerte man zudem, daß man keine Gelegenheit hatte, auch wirklich danach zu tanzen, wie's ja sonst wohl der Brauch ist.

Zum Schluß ein Dianissimo

Um Mitternacht fand dann an diesem 7. Juli das Newport Jazz Festival in New York mit einer „Jam Session for Diana“ in der Radio City Music Hall seinen Abschluß. Nun hat Diana — gemeint ist natürlich Miss Ross — gewiß ihre Vorzüge, doch rangiert sie im Jazz gewiß nicht in einer Reihe mit den namhaften und bewährten Musikern, die man für die Session ausgewählt hatte. Mit dem Motto des Abends hatte man aber ein Publikum angelockt, das eben doch vorwiegend auf Diana Ross eingestellt war und das daher der Musik der Jazzmusiker zuvor mehr mit Geduld als mit Begeisterung folgte. Die Jamgruppe mit Clark Terry, Joe Newman, Urbie Green, Eddie „Lockjaw“ Davis, Charlie Rouse, Charlie Bynd, Hank Jones, Milt Hinton und Freddie Waits konnte gerade noch passieren, Milt Buckner konnte mit seinen kräftigen Blockakkorden in „Perdido“ sogar starken Beifall auslösen, aber ein von Urbie Green und Charlie Byrd ungemein ausdrucksvoll, sehr subtil, musikalisch jedenfalls äußerst bemerkenswert dargebotenes Duett über „What's new“ war für die vielen Diana Ross-Fans dann einfach zuviel und sie machten ihrer Ungeduld spürbar Luft. Die von den vier Schlagzeugern Buddy Rich, Max Roach, Art Blakey und Elvin Jones inszenierte Drum-Session fand dann zwar wieder das Interesse der Zuhörer und das friedliche Mit- und Nacheinander der ser Giants, die dabei trotz aller Gegensätzlichkeit doch die gegenseitige Wertschätzung erkennen ließen, stieß immerhin auf Zustimmung, worum es dem wohl überwiegenden Teil des Pu-

blikums aber tatsächlich ging, das bewies die Begeisterung, mit der schließlich Diana Ross gefeiert wurde. In flammend rot glitzerndem Gewand tänzelte die Lady auf die Bühne, sang bekannte Stücke aus dem Billie Holiday-Repertoire zu entsprechenden Arrangements ihrer 7-Mann-Gruppe um den Trompeter Gil Askey, zu der sich Jazzsolisten von der vorangegangenen Session gesellten, und erntete schließlich für ihre Hits wie „Ain't no mountain high enough“ nicht endenwollende Ovationen. Und sie wurde wie kein anderer Star des Festivals geehrt: als Anerkennung der Stadt New York überreichte ihr Bürgermeister Paul Gibson ein Zertifikat und Festivalveranstalter George Wein verlieh ihr die „Goldene Gardenie“ als Preis des Newport Jazz Festivals für ihre Interpretation von Billie Holiday-Songs und ihre schauspielerische Leistungen als Lady Day in dem Film „Lady sings the Blues“. Und Wein vergaß nicht, besonders hervorzuheben, daß Diana Ross dadurch neues Interesse für den Jazz geweckt habe. In ihren Dankesworten bezeichnete sich Diana Ross bescheiden als „kleine, altmodische Rock'n' Roll-Sängerin“ und bekannte offenerzig, daß sie, bevor sie die Rolle der Billie Holiday übernehmen durfte, niemals versucht habe, Jazz zu singen. Nun kann man von ihr — wenn man gerade Billie Holiday zum Vergleich heranzieht — gewiß nicht behaupten, daß sie im Jazz wirklich zuhause ist. Das schmälert indessen ihr Talent als Pop-Sängerin keineswegs, denn sie versteht es, die von ihr ausgewählten Songs mit viel Soul vorzutragen, und last not least das Publikum damit in ihren Bann zu ziehen. Das zeigte sich auch bei diesem Festivalauftritt: die meisten der 6000 Besucher, die in die Radio City Music Hall gekommen waren, ließen ihre Begeisterung für die Sängerin deutlich spüren, Besuchermassen drängten mit solcher Vehemenz nach vorn zur Bühne, daß man Angst hatte, sie würden sie stürmen und damit eine Situation heraufbeschwören, die ja schon einmal zum Abbruch des ganzen Festivals führte. Aber das Publikum beruhigte sich schließlich doch wieder und die meisten Zuhörer verließen mit dem Abgang von Diana Ross den Saal, obwohl eine All Star Gruppe um den Bassisten Charles Mingus angekündigt wurde, zu der u. a. Joe Farrell, Eddie Daniels, Howard McGhee und Roland Hanna gehörten. Und da erst flammte der Jazz wieder auf — um ein Jazz Festival zu beenden, das bei allern Für und Wider zweifellos in bester Erinnerung bleiben wird. Nicht nur für George Wein.

Gerhard Kühn

EINDRÜCKE EINES AUFENTHALTES IN CHICAGO

Going to Chicago — so beginnt ein Blues, den schon Jimmy Rushing 1938 auf Schallplatten sang. Heute dürfte Chicago überhaupt die Blues-Metropole der USA sein und wenn auch architektonische Ziele meinem Hauptinteresse galten, so hoffte ich dennoch auch authentische Bluesmusik zu hören. Sie aufzuspüren, ist in Chicago etwas schwerer, als in New York Jazz zu finden. Und mit South Side allein kann man auch nicht viel anfangen, schließlich könnte man Stuttgart, Düsseldorf oder Bremen ein paarmal darin unterbringen. Ich hatte Glück und fand einen kleinen „Nur-Jazzplatten-Laden“, den sich jeder merken sollte: „Jazz-Record-Mart“, Grand Avenue, gleich um die Ecke der State Street, wenn man vom Loop (Innenstadt) nach Norden geht. Darin steht ein Mann, der nicht nur über immens viele Platten einschließlich 78-Schellack-Scheiben, verfügt, sondern viel vom Chicago-Blues weiß und sich auskennt. Er gab mir eine Zeitung, die allerlei mit Sex zu tun hatte, auf deren Innenseiten jedoch das Wochenprogramm für Jazz, Blues, Country und Rock verzeichnet war. Alle Sparten sauber getrennt, in den USA wird keineswegs alles in einen Topf geworfen und als Jazz verkauft. Dieser Mann konnte mir auch eine Menge über viele Lokale und ihre Musik sagen, er war äußerst hilfreich und freundlich. Ich konnte unter 39 Bluesclubs und 42 Jazzveranstaltungen wählen, allerdings insbesondere bei den Bluesclubs gibt es vielfach, ja meistens nur Wochenendbetrieb. Aus den Empfehlungen entschied ich mich für den Wise Fools Pub, 2270 North Lincoln Avenue. Für 1 Dollar ist man drin und die Getränke werden zu normalen Preisen angeboten. Mighty Joe Young und seine Bluesband war mir kein Begriff, aber die Musiker in Chicago sind ohnehin nicht so weltweit berühmt wie in New York, von einigen Ausnahmen oder Konzerten abgesehen. Ich war gespannt. Und dann begann das Programm, Mighty Joe spielt Gitarre und singt. Es dauert nicht lange und der Blues zuckt durch die Glieder der Besucher. Mit hypnotisierender

Kraft durchdringt er den Raum und erfaßt jeden, niemand kann sich dieser Ausstrahlung entziehen. Es ist komisch, wie soll ich das gewisse Etwas wiedergeben? Damit, daß ich feststelle, daß es sich um professionelles Können handelt, daß die Begleitung, ein trockenes, staccatohaftes Tenor, ein Elektro-Baß und ein perfektes Schlagzeug, ausgezeichnet ist, daß Mighty Joe einen typischen Vertreter des heutigen Großstadt-Blues verkörpert, ist noch nichts über die Blues-Stimmung gesagt. Ich empfinde sofort wieder, so etwas ist in Europa auch von den Besten nicht zu geben, dazu ist ein Weißer wohl überhaupt nie fähig. Der Blues ist und bleibt eine schwarze Sache. Auch dem Weißen, dem es elend geht, ergeht es anders als dem Schwarzen. Sprache und Timbre, Betonung und Phrasierung sind so eigenständig, daß sie von keinem Weißen zu erreichen sind, und das ist wahrhaft nicht alles. Es ist auch keine Frage, ob ich die Story, die Mighty Joe erzählt, verstehe oder nicht. Ich verstehe viel nicht, aber ich spüre das Erlebte, das Wahre, die Realität, die aus den gesungenen Noten schreit, harsch und beißend, auch manchmal humorvoll, witzig. Die langsamen Blues fahren mir durch Mark und Bein, die schnellen sind von elektrisierender Hochspannung. Auch im Norden Chicagos, wo überwiegend weiße Besucher den Raum füllen.

Memphis Slim sagte einmal: „Der Blues ist ein Teil eines Menschenlebens. Du lernst keine Blues in der Schule. Du bist mit ihnen geboren.“ Und Leroy Carr gibt die Stimmung in einem seiner Blues so wieder: „Ich hatte den Blues, bevor die Sonne aufging, und Tränen standen in meinen Augen.“ Wer's nicht begreift, muß einfach nach Chicago gehen, muß es erleben. Denn nach wie vor stimmt, was Joachim Ernst Berendt 1961 nach seiner USA-Reise schrieb: „Es ist einfach nicht wahr, daß der Blues die aussterbende Kunst einer alten Generation ist.“ Ich erlebte, daß der Blues ein Generationen-Problem nicht kennt und

daß dies für alle Arten von Blues gilt. Auf der South Side, beim Maxwell Street Market, stehen jung und alt dicht nebeneinander und singen Blues. „Porkchop“ und „Maxwell Street Jimmy Davis“ und eine Reihe anderer. Es ist Sonntagmorgen und „Porkchop“ ist der Prototyp des Folk-Blues-Sängers. Ein einfacher Mann, vielleicht siebzig Jahre oder älter, zahnlos, mit Schildmütze und abgetragenem Sakko, singt den Blues auf der Straße. Noch eindringlicher überfällt mich jenes Bluesfeeling, von dem ich nicht weiß, wie ich es beschreiben soll. Jetzt, wo die ganze hohe Musikalität und die raffinierte Interpretation reduziert ist und sich alles auf den Ausdruck beschränkt. Ein 10jähriger Junge sitzt am Schlagzeug. Nach zwei Stücken drückt ihm die Mutter, die aus der umstehenden Schar hervortritt, das Baby der Familie in den Arm und schickt ihn nach Hause. Porkchop setzt sich ans Schlagzeug. Ein anderer singt den Blues. Zwei Stunden lang stehe ich dabei und T-Bone Walker fällt mir ein: „Wenn ihr irgendwohin kommt — ganz egal, wo —, und da ist eine Gruppe von Negern, dann werdet ihr hören, wie sie einen wundervollen Blues nach dem anderen singen.“

Ich entferne mich, gehe über die Halsted Street zur Bushaltestelle. Daneben steht ein Blinder mit Gitarre — er singt Blues. Ich dringe tiefer in den Süden, 35th Street, Ecke Calumet Avenue. Eddie Condon erzählt in seinem Buch darüber. Ich weiß, daß der Glanz von einst längst zerbröckelte, daß an die Blüte des Jazz hier nichts mehr erinnert. Aber mich interessiert die Gegend auch noch aus anderen Gründen. Mies van der Rohe hat hier mit der Sanierung der Südseite in den 40er Jahren begonnen und zunächst sein „Illinois Institute of Technology“ errichtet. Auch östlich davon wurde inzwischen saniert. Am Martin Luther King Drive entstanden zwischen der 31. und 35. Straße die „Lake Meadows“-Wohnhochhäuser, nördlich davon die „Prairie Shores Appartements“, alle in den Jahren zwischen 1956 und 1962. Die

35. Straße ist noch alt, sie ist Geschäftsstraße mit den Läden des täglichen Bedarfs. Rechts und links in der Calumet sehe ich noch Reste besserer Wohnhäuser, es sind nur wenige. Weiter südlich, im Stadtteil Kenwood, gibt es neben ärmlichen Verhältnissen einige Bluesläden, vor allem in der South Indiana Avenue, beispielsweise Theresa's (Nr. 4801), in dem hin und wieder Junior Wells zu hören ist. Der nächste Stadtteil ist teils Villenviertel, teils Universitätsgelände der Chicago University. Hyde Park ist sein Name und man trifft nach langer Zeit auch wieder einige Weiße. Frank Lloyd Wrights „Robie House“ von 1909, als eines der schönsten Häuser der Welt apostrophiert, steht hier. Danach die Law School von Saarinen, dem finnischen Baumeister mit Weltruf. Lawndale ist der nächste Stadtteil, und man hat kaum die Hälfte der Südseite Chicagos. Und überall gibt es Blues. Und wo es Blues gibt, ist auch der Jazz nicht weit. Der Tenorsaxophonist von Freeman (vergl. Parker Memorial Album) spielt hier im Süden und ganz am Ende der Stadt Eddie Harris, seit über 12 Jahren auf der South Side Chicagos anzutreffen.

Das Contemporary Art Museum (East Ontario Street) veranstaltet jeden

Sonntag zwischen 13.00 und 16.00 Uhr ein Jazzkonzert. Alle Stile werden berücksichtigt, von Little Brother Montgomery und Art Hodes bis zur Avantgarde mit Richard Abrams. An meinem Sonntag gibt es eine Cy Touff Jam Sessiom. Genau das Richtige zum Schluß meines Aufenthalts. Ich kenne Touff aus der Herman Herd der Mitte der 50er Jahre, der einzige weithin bekannte Baßtrompeter des Jazz. Buddy Lewis spielt Trompete, ein wenig à la Jack Sheldon, Sonny Sears heißt der Tenorist. Die Gruppe ist gleichmäßig gut besetzt, die Stühle fürs Publikum reichen nicht aus, ein freier Theme-Song eröffnet die Session. „Billies Bounce“ ist der Eisbrecher. Swingende, kühle, wohlgerundete Klänge, angereichert durch das Bewußtsein, daß es John Coltrane gegeben hat, so möchte ich das Spiel des Ensembles charakterisieren. Flüssige Improvisationen der einzelnen Bläser lösen einander ab, besonders Sonny Sears gewinnt durch sein markiges Tenor die Sympathien. Ellington'sche Farbe taucht auf: „Mood indigo“ ist der Tribut an ihn. Die Musiker wissen, was sie mit ihm verloren. Duke Ellington ist tot. Der Jazz geht trotzdem weiter. Ein wunderschön gelbes Solo Cy Touffs folgt über „I want a little girl“ und die „Pennies from heaven“ wünschten sich natürlich

auch all die Bluesmusiker, die davon sangen, daß das Geld schwer zu finden und der Whisky teuer sei.

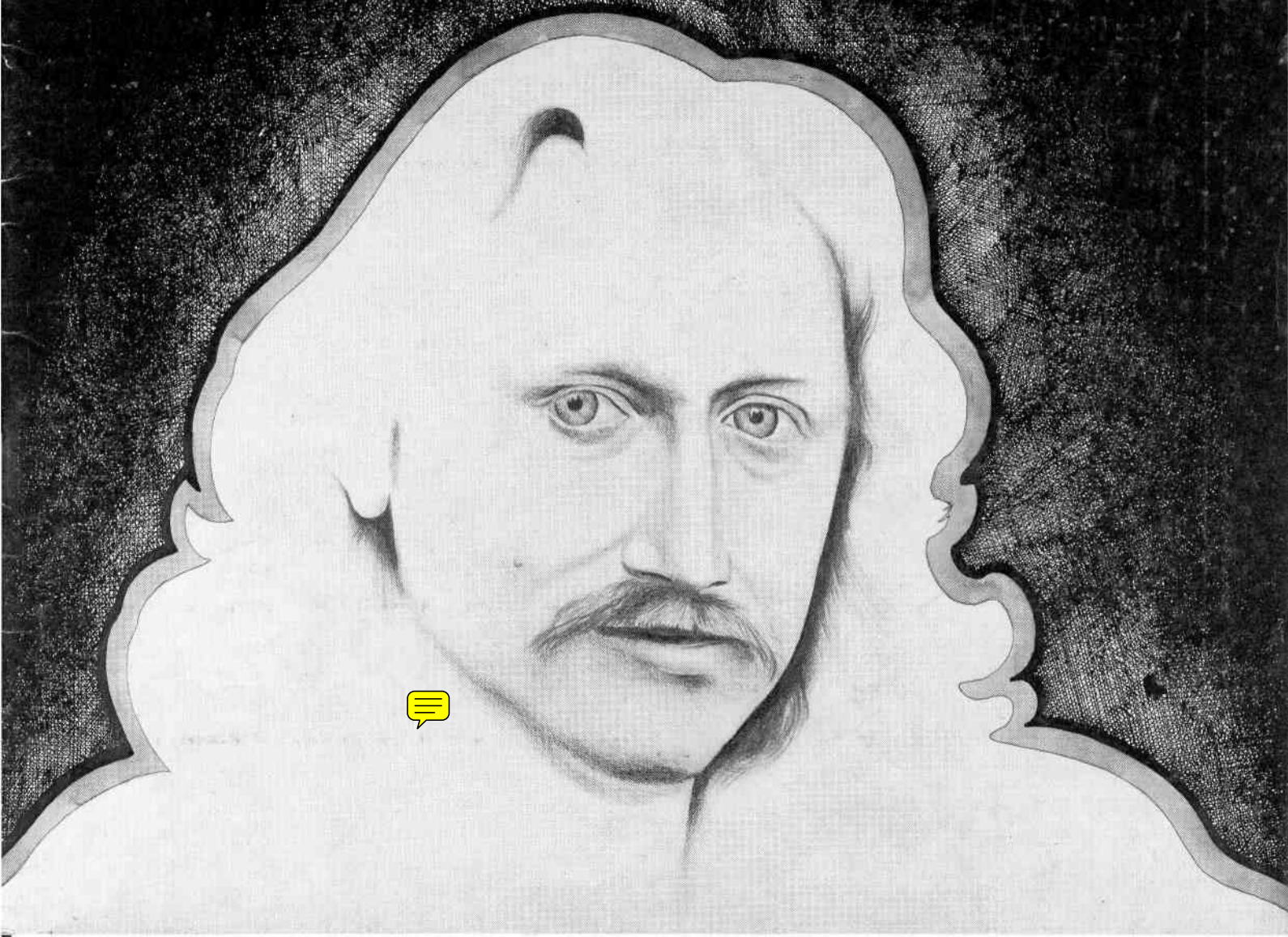
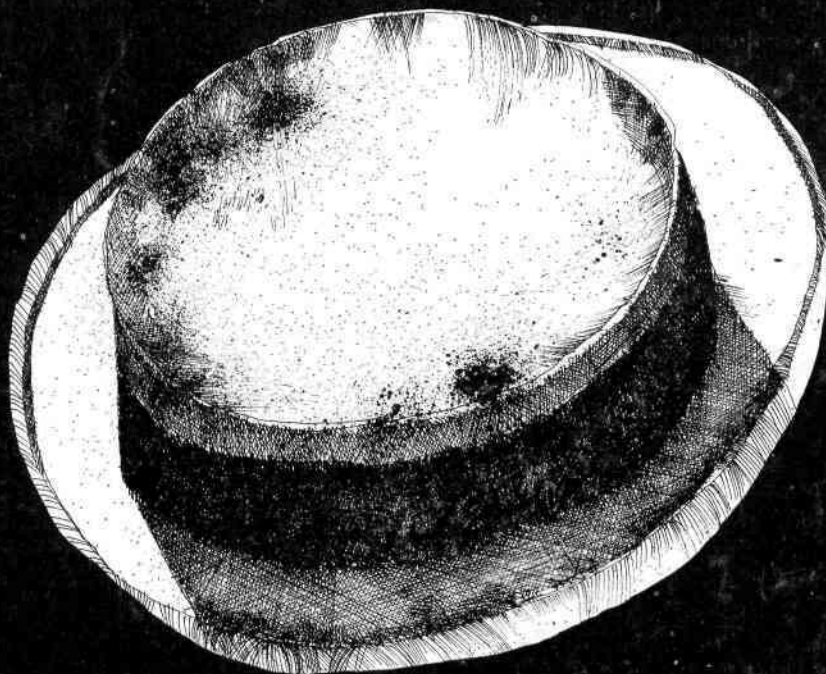
Wenn Sie mich fragen, warum ich im Mai und nicht zum Newport Jazz Festival nach den USA gegangen bin, hätte ich zwei Antworten. Erstens, weil ich auf einer solchen Reise in ein mir fremdes Land mehr als nur die Jazzmusik suche. Zweitens, weil ich glaube und jetzt wieder erfahren habe, daß man die individuelleren und vielleicht sogar besseren Erlebnisse dort hat, wo man auf den Spuren des Alltags wandelt. Eine Ansammlung der bedeutendsten Solisten und Bands mag einen Überblick über den Jazz von heute geben, aber Tiefe und Entfaltung darf niemand in ein, zwei Stücken erwarten, zu dem ein Ensemble bei einem Festival Zeit hat. Weiter meine ich, daß man auch als Hörer überbeansprucht wird und mehr davon hat, wenn man nach Bedürfnis auswählen kann, wen man wann und wo hören will. Im Jazz-Alltag New Yorks und Chicagos spielen die Musiker sich selbst, frei von Konzessionen an ein Publikum, das zu allgemein ist. Im Grunde sitzen überall „die“ Interessenten. Frei aber auch von Moden und Akzenten, die oft genug die Produzenten diktieren oder eine allzu rasche Kritik steuert. Das ist mein Fazit.

JAZZ RODIUM

Nr. 10/XXIII Okt. 1974 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

E 1315 EX

Oktober 1974
Nr. 10/1974



JAZZNEWS

Piano Conclave wieder auf Tournee

George Gruntz wird im Oktober wieder einmal mit der Piano Conclave auf Tournee gehen. Mit seinen Piano-Kollegen Gordon Beck, Jasper van't Hof, Joachim Kühn, Fritz Pauer und Martial Solal wird Gruntz am 5. 10. in Laupheim/Ulm, am 6. 10. in London, am 7. 10. in Amsterdam, am 8. 10. in Paris und anschließend in Hamburg in der Fabrik gastieren. Die Piano Conclave wird zudem den inneren Kern des diesjährigen EB'U-Orchesters bilden, das in völlig neuartiger Zusammensetzung ab 25. November in Genf proben wird. Am 29. November wird dann das EBU-Jazztreffen üföendie Bühne .gehen.

Die Piano Conclave spielte George Gruntz' Musik zur „magischen Theater“-Sequenz im Film Steppenwolf, der am 25. 10. im Museum of Modern Art in New York Premiere hat. Fred Haines ist Drehbuch-Autor und Regisseur von Hermann Hesses Steppenwolf-Film, und von ihm stammt auch die hier abgebildete Zeichnung der Piano Conclave. Die gesamte, von George Gruntz geschriebene und in London mit vielen wichtigen Solisten der englischen Jazz-Szene aufgenommene, 80 Minuten dauernde Filmmusik wird in Kürze auf einer Atlantic Schallplatte erscheinen.

Wieder ein Alternativ Jazz Festival zu den Berliner Jazztagen

Die Free Music Production veranstaltet auch in diesem Jahr wieder ein Alternativ Jazz Festival zu den Berliner Jazztagen. Es findet vom 30. Oktober bis 3. November im Quartier Latin statt. Es werden auftreten: Sven Age Johansens E. M. T., das Alexander von Schlippenbach — Peter Kowald Quintett, Albert Mangelsdorff solo, Derek Bailey solo, das Peter Brötzmann Trio und der Pianist Jan Fryderyk Dobrowolski. Eine Dauerkarte kostet 25,— D'M, die Einzelkarte 7,— DM. Die Kontaktanschrift ist: Free Music Production, Jost Gebers, 1000 Berlin 10, Behaimstr. 4, Tel. 030/341 3290.

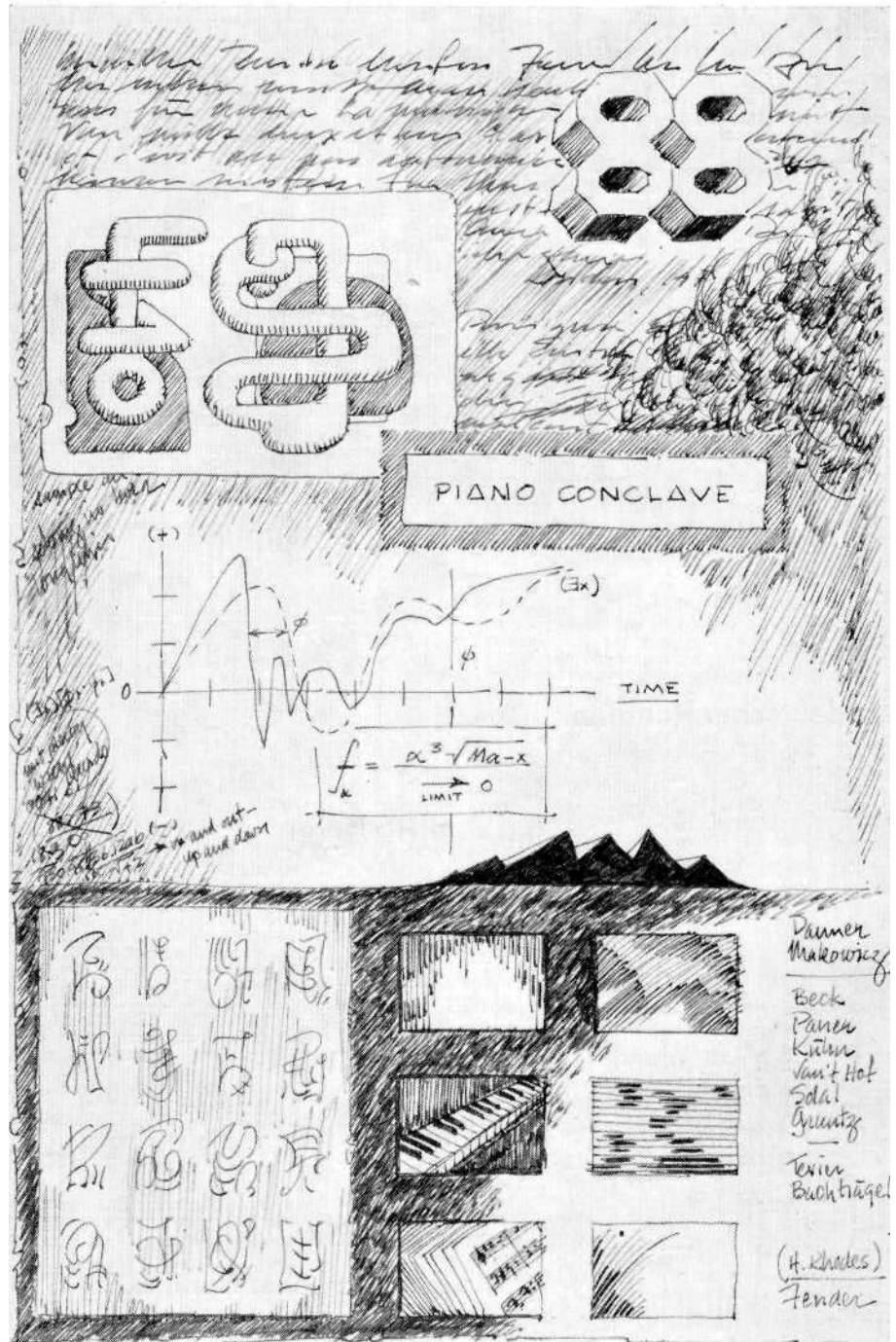
Amerikanische Blues- und Swingstars kommen

Die Konzertagentur Monestier Tamazian in Paris und Bordeaux kündigt für die nächsten Monate Tourneen mit verschiedenen amerikanischen Blues- und Swing-Stars an. Von 1. bis 30. November gastiert das Chicago Blues Festival 1974 mit Sunnyland Slim, Big Voice

Odom sowie der Jimmy Dawkins Blues Band in Europa. Im Januar 1975 schickt die Agentur Milt Buckner, Jo'h'n Hardee und Roy Gaines auf Tournee, für März ist ein Tribut an Fats Waller mit Johnny Guarnieri, Pat Flowers, Slam Stewart, Jimmy Shirley und Panama Francis vorgesehen, und vom 16. April bis 7. Mai wird „Jazz from New Orleans to Harlem“ mit Sammy Price and his Harlem Beggars angeboten. Zu den Beggars gehören noch Doc Cheatham, Vic Dickenson, Herb Hall, Bennie Moten, J. C. Heard und die Sängerin Mary

Bugg.s. Ray Bryant kommt im Februar 1975 wieder.

Bestselling Jazz LPs waren nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift Billboard in den letzten Wochen folgende Langspielplatten: Quincy Jones: Body Heat, Herbie Hancock: Head Hunters, Weather Report: Mysterious Traveller, Billy Cobham: Crosswinds, Donald Byrd: Street Lady, Miles Davis: Big Fun, Crusaders: Scratch, Billy Cobham: Spectrum und Bobbie Humphrey: Black And Blues.



John Abercrombie, der u. a. mit Gato Barbieri und Gil Evans spielte, und zur Zeit Mitglied von BiHy Cobhams Spectrum ist, produzierte kürzlich in New York für ECM eine Platte u. a. mit Jan Hammer, Orgel, Synthesizer, Klavier, und Jack DeJohnette, Schlagzeug. Sie wird im Januar 1975 unter dem Titel „Timeless“ erscheinen.

Marvin Ash ist im August im Alter von 59 Jahren an einem Herzschlag gestorben. Der aus Lamar, Colorado, stammende Pianist wuchs in Kansas City auf, wo er seine berufliche Karriere in lokalen Bands begann. Später war er Mitglied der Gruppen von Jack Teagarden, Wingy Manone und Bob Crosby.

Die **Barrelhouse Jazzband** mit Angi Domdey wird vom 4. bis 12. Oktober auf eine Israel-Tournee gehen. Durch Vermittlung der Deutschen Botschaft in Tel Aviv wird die Band Konzerte u. a. in Tel Aviv, Haifa, Jerusalem, Beer-Scheba geben; außerdem sind Fernseh- und Rundfunkaufnahmen geplant. Die Band, die in der Besetzung Horst Schwarz, Trompete, Reimer von Essen, Klarinette, Altsaxophon, Frank Selten, Saxophone, Herbert Bonn, Banjo, Werner Knödel, Klavier, Mathias Achenbach, Baß und Gitarre, und Hans Georg Klauer, Schlagzeug, spielt, wird im nächsten Jahr im Auftrag des Goethe-Institutes vier Wochen lang auf eine Südostasien-Tourneegehen.

Bill Berry, Ex-Ellington-Trompeter, spielte kürzlich mit seinem Orchester bei einem Festival in Concord, Kalifornien. In seiner Band sind einige Kollegen aus dem Ellington Orchester, so Cat Anderson und Britt Woodman. Zudem konnte er Solisten wie Marshall Royal, B'lu Mitchel, Conte Candoli, Teddy Edwards, Jack Nimitz, Herb Ellis und Leroy Vinnegar verpflichten.

Toto Blanke nahm vor kurzem seine erste Platte unter eigenem Namen auf, bei der Charlie Mariano, Joachim Kühn, John Lee und Gerry Brown mitwirkten. Außerdem machte er zusammen mit Kühn Aufnahmen für dessen MPS Album, das im Oktober unter dem Titel „Cinemascope“ erscheinen wird. Im Herbst gibt Blanke eine Reihe von Duo-Konzerten mit Siggie Busch und Philip Catherine. Im November startet der Gitarrist mit der neuen Association P. C. zu einer zweiwöchigen Frankreich-Tournee. Zudem ist eine Gastspielreise im Trio mit Jasper van't Hof und Edward Vesala vorgesehen. Interessenten wenden sich an Volker Steppat, 8 München 40, Luisenstr. 60 a, Tel. 2800982.

Gary Burton war von Eberhard Webers Platte „Colors of Ohloe“ so beeindruckt, daß er den Bassisten als Gast-solisten zu einer Plattensitzung einlud,



JAZZTRACK

bei der er mit seiner neuen Gruppe, die aus Mick Goodrick, Gitarre, Pat Metheny, zwölfsaitige Gitarre, Steve Swallow, Baß, und Bobby Moses, Schlagzeug, besteht, Aufnahmen für ECM machte. Das Album wird im November unter dem Titel „Ring“ erscheinen. Burton hat neben dieser Platte noch zwei Duo-LPs aufgenommen, eine mit seinem langjährigen Bassisten Steve Swallow und die zweite mit dem Gitarristen Ralph Towner. Die Duo-Platten sollen Anfang 1975 als Doppelalbum auf den Markt kommen.

Joe Chambers will sich in nächster Zeit in Europa aufhalten. Der Schlagzeuger, der mit Eric Dolphy, Freddie Hubbard, Lou Donaldson, Jimmy Giuffre, Andrew Hill und Archie Shepp spielte, ist zu buchen über: Helmut Supik, 33 Braunschweig, E.-Amme-Str. 3, Tel. 336151 oder abends 53234.

Kurt Edelhagen hielt sich im September drei Wochen in den USA auf, wo er sich über die bekanntesten Produktionsstätten des amerikanischen Showgeschäfts von Pop und Jazz informierte. Am 5. September wurde die neue Edelhagen-Platte „Hit-Saison“ vorgestellt.

Chuck Goldstein, der Gründer der Gesangsgruppe „The Modernaires“, die mit Paul Whiteman und Glen Miller arbeitete, starb am 18. August im Alter von 59 Jahren.

Keith Jarretts Plattenkassette „Solo-Concerts“ auf ECM wurde jetzt im internationalen Kritiker Po'll des Down Beat als Platte des Jahres ausgezeichnet. Jarrett wurde außerdem zum besten Pianisten nominiert. Im Oktober legt ECM anlässlich ihres 4jährigen Bestehens die 50. Platte vor, es ist eine weitere LP mit Keith Jarrett, die unter

dem Titel „Belonging“ erscheint. Sie enthält ausschließlich Kompositionen, die Jarrett für die Plattensitzung mit Jan Garbarek, Palle Danielsson und Jon Christensen schrieb.

Karin Krog hat in den letzten Monaten drei Langspielplatten aufgenommen, von denen bereits zwei vorliegen. Es ist die Polydor-Platte „You must believe in spring — songs by Michel Legrand“, bei der Karin von einem Orchester unter der Leitung von Palle Mikkelborg begleitet wird. Die zweite Platte ist ebenfalls ein Polydor-Album, das „Gershwin with Karin Krog“ heißt und auf dem die Krog Songs von George und Ira Gershwin auf ganz eigene Weise gestaltet. Hier sind Karins Begleiter der Pianist Egil Kapstad, der Bassist Arild Andersen, der Schlagzeuger Jon Christensen und der Tenorsaxophonist Bjarne Nerem. über Bjarne sagt Karin, daß er fantastisch sei und sie sich besonders freue, daß er, ehemaliges Mitglied der Harry Arnold Big Band, nach 20jähriger Tätigkeit in Schweden wieder nach Norwegen zurückgekehrt ist. Das dritte Album wird im November erscheinen und enthält Songs von Steve Kühn sowie Carla Bley's „Sing me softly of the blues“ und Jay Jay Johnson's „Lament“. Zum Titelsong des Albums, das Karin mit Steve Kühn, Steve Swallow und Jon Christensen in Oslo produzierte, wurde „We could be flying“, eine neue Version des gleichnamigen Songs von Michel Colombier. Karin Krog, die sich in den letzten Jahren stark in der Jazz-Avantgarde eingesetzt hat, meint lächelnd, daß es jetzt eben wieder in der Musik um Songs ginge. Im letzten Jahr hat die Sängerin meist in Norwegen gearbeitet und Kurse in Fernsehproduktionen absolviert.

Art Lande wird in der Zeit vom 29. Oktober bis 11. Dezember in Europa gastieren, wo er als Solist oder im Trio mit Isla Eckinger bzw. Bill Douglas und Marc Hellmann, Schlagzeug, auftreten will. Der 27jährige, aus New York stammende Pianist, begann seine Laufbahn in Dixieland Bands, spielte dann in Schulorchestern, studierte auf dem Williams College in Massachusetts und später auf dem Berklee College of Music in Boston. Im Sommer 1969 ließ sich Art in San Francisco nieder, wo er eine eigene Gruppe aufstellte. Nebenher arbeitete er mit Steve Swallow, Ron McClure, Bobby Hutcherson, Eddie Henderson, Mike Nock und begleitete die Gesangstars Morgana King, Esther Phillips, Jon Hendricks und Jimmy Witherspoon. 1973 kam Art Lande zum ersten Mal nach Europa, wo er in Schweden, Dänemark und der Schweiz Solo-Piano-Konzerte gab. Im November desselben Jahres machte er dann die vielbeachtete Platte „Red Lanta“ mit Jan Garbarek für ECM. Derzeit ist Art Lande Mitglied des Quartetts „The Rubi'sa Patrol“ in San Francisco. Die Kontaktanschrift von Art ist: Manfred Rentsch, 1599 Les Thioleyres, Schweiz, Tel. 021 937952.

Lightnin' Slim, Bluessänger und Gitarrist, starb Mitte August im Alter von 59 Jahren. Slim, der mit bürgerlichem Name Otis Hicks hieß, stellte sich in den letzten Jahren mit seinem Partner, dem Harmonika-Spieler Slim Harpo, vor.

Dave Oxley, Schlagzeuger und Sänger, starb kürzlich in seiner Heimatstadt New Orleans. Oxley ist den Jazzfreunden vor allem durch die Mitwirkung bei Alvin Alcorns Band bekannt, mit der er in den Jahren 1967—1970 auch Platten aufnahm.

Roy Pellett, englischer Klarinettist und Bandleader, wird im Oktober mit seiner Gruppe in der Casa Bar in Zürich spielen. Neu im Ensemble ist jetzt der englische Posaunist Pete Kendall.

Julian Priester gehört jetzt ebenfalls zu den ECM-Platten-Stars. Der Posaunist hat mit dem Gitarristen Bill Connors und dem Schlagzeuger Eric Gravatt ein Album aufgenommen, das im Oktober unter dem Titel „Love, love“ herausgegeben wird.

Red Norvo spielte kürzlich erstmals seit 8 Jahren wieder in New York. Der Vibraphonist hatte ein vierwöchiges Engagement im Michael's Rub, wo er von Hank Jones, Milt Hinton und Joe Corsello begleitet wurde.

Die **Old Merry Tale Jazzband** wird im November wieder auf eine ausgedehnte Deutschlandtournee gehen. Die Hamburger Oldtime-Gruppe kann noch am 2., 3. und 4. November gebucht werden,



JAN WALLGREN

am 5. gastiert sie in Bietigheim und am 6. 11. in Bonn. Die Kontaktanschrift der Band ist Klaus Meyer, 22 Elmshorn, Meteorstr. 15, Tel. (0441 21) 61532.

Jimmy Ricks starb kürzlich im Alter von 49 Jahren in einem New Yorker Krankenhaus an einem Herzschlag. Der Sänger machte sich international einen Namen, als er mit der Count Basie Band reiste.

Terje Rypdal nahm sein 3. Plattenalbum für ECM auf. Es enthält seine neuen Kompositionen für Gitarre und Kammerorchester, die im Juni mit Mitgliedern des Südfunk-Sinfonie-Orchesters unter der Leitung von Mladen Gutesha aufgenommen wurden. Der Titel der Platte ist „Whenever I seem to be far away“ und sie enthält auch zwei Stücke, die Rypdal in Oslo mit Sveinung Hovensjø, Baß, Pete Knutsen, Mellotron, Elektro-Piano, Odd Ulleberg, Frenchhorn, und Jon Christensen, Percussion, produziert hat.

Heiner Stadler hat in diesem Jahr zwei Stipendien erhalten, eines vom New York State Council on the Arts in Höhe von 3000 Dollar, das andere vom National Endowment for the Arts in Höhe von 1000 Dollar. Der aus Deutschland stammende Pianist und Komponist hat jetzt zwei neue Stücke komponiert. Eines zeigt die neuen Möglichkeiten für Stimme und Ensemble auf, und das zweite bringt als Huldigung an Charlie Parker und Thelonious Monk bekannte Stücke dieser beiden großen Exponenten des Jazz in einem ungewöhnlichen Rahmen. Stadler kommentiert dazu: „Ich muß einfach einmal ein letztes Wort zum Thema Bebop sagen, einem Stil, der mein Denken so entscheidend geprägt hat.“

Jan Wallgren, 39jähriger schwedischer Pianist und Komponist, wird sich im November mit seiner Gruppe in Deutschland vorstellen. „Wallgrens Orkester“, schrieb das Aargauer Volksblatt, „gehört zu jenen Gruppen, die nach einem idealen Ausgleich zwischen Arrangement und Improvisation suchen. Die Arrangements münden in Kollektivimprovisationen, diese wiederum in solistische Alleingänge. Zum Schluß fügt sich das Ganze wieder in die auskomponierten Teile. Das alles wirkt so unakademisch und frisch, daß man seine Freude daran haben kann.“ Das Musizierideal von Wallgrens Orkester kommt deutlich in der neuen Attlaxeras Platte mit dem Titel „Steel Bend Rock“ zum Ausdruck, die auch direkt von Jan Wallgren, Lövberga Gard, S 13200 Saltsjö-Boo, Schweden, bezogen werden kann.

Die **Union Deutscher Jazz-Musiker** vertreibt das European Jazzmen's Reference Book, das von der Europäischen Jazz Föderation zusammengestellt wurde und das Adressen von Agenturen, Veranstaltern, Rundfunk- und Fernsehanstalten enthält. Das Buch ist gegen Voreinsendung von DM 3,— (Spar-; kasse der Stadt Marburg, Konto-Nr. 140065056) erhältlich. Jetzt sind auch wieder UDJ-Muster-Verträge per 100 Stück zum Preis von DM 8,— plus DM 2,— Versandkosten zu beziehen.

KENNEN SIE DIE?

Jazzcrew Stuttgart, Formation aus vorwiegend Stuttgarter Musikern in Septettbesetzung, nahm unlängst beim Jazzfestival in Balve und der Veranstaltung „Jazz im Palmengarten“ in Frankfurt teil. Die Gruppe besteht aus den beiden Trompetern und Flügelhornisten Frederic Rabold und Herbert Joos, Bernd Konrad, Sopran-, Tenorsaxophon und Baßklarinette, Walter Hüber, Bariton- und Baßsaxophon, Paul Schwarz, Klavier und Elektro-Piano, Jan Jankeje, Baß, und Martin Bues, Schlagzeug, der die Gruppe demnächst verlassen wird, um bei Gunter Hampel zu spielen. Die Jazzcrew ist zu buchen über Walter Büber, 7 Stuttgart-Oegwloch, Löwenstr. 94, Tel. (07 11) 76 1945.

Golem, Free-Rock-Formation, die längere Zeit infolge des Konzertexamens ihres Saxophonisten Bernd Konrad an der Stuttgarter Musikhochschule nicht auftreten konnte, wird ab Oktober wieder in süddeutschen Clubs zu hören sein. Die Gruppe besteht aus Bernd Konrad, Kompositionsstudent und Tutor im Elektronischen Studio der Musikhochschule Stuttgart, dem Pianisten und Gründer der Gruppe, Paul Schwarz, der sich auch auf klassischem Gebiet als Pianist und Begleiter betätigt, dem Bassisten Jan Jankeje, der von der Jazzakademie Graz ebenfalls an die Stuttgarter Hochschule kam. Weiterhin spielen der Schweizer Schlagzeuger und Berimbao-Spieler Alex Bally,

der sich seit einiger Zeit in Stuttgart niedergelassen hat, und sein Heilbronner Kollege Axel Lauser, der sporadisch mit der Gruppe auftreten wird. Kontaktadresse ist: Bernd

Konrad, 7 Stuttgart 1, Schützenstr. 19, Tel. (0711) 240725, oder Paul Schwarz, 7031 HoJzgerlingen, Wengertsteige 27, Tel. (07031) 4 96 25.



JAZZCREW STUTTGART



ALDO ROMANO, CHARLIE MARIANO, PHILIP CATHERINE, J. F. JENNY CLARK, JASPER VAN'T HOF

PORK PIE

Seit etwa einem Jahr existiert sie — die Pork Pie. Wie es dazu kam, erzählt Charlie Mariano so: „Als Jasper van't Hof im vergangenen Jahr eine neue Gruppe aufstellen wollte, war ich in Indien. Also schrieb er mir einen Brief dorthin und fragte an, ob ich Interesse hätte, da mitzumachen. Na da gab's für mich gar keine Frage, und sofort antwortete ich zurück: ‚Ja!‘ Aber dann dauerte es noch ungefähr 10 Monate, bis wir uns so richtig formieren konnten. Im Sommer hatten wir zwar schon ein paar Mal miteinander gespielt, aber das war eigentlich noch kein richtiger Anfang.“

Charlie Mariano kannte Jasper van't

Hof schon aus der Zeit, da dieser noch zur Association P. C. gehörte. Sie hatten sich gleich gut verstanden, so daß Mariano genau wußte, was er tat, als er sich mit Jasper verbündete. Beide sind Musiker, deren Ideal das freie Spiel ist. „Aber dazu muß man sich wirklich genau kennen“, sagte Mariano, „muß sich fest aufeinander eingestellt haben. Was wir jetzt spielen, ist zwar gut und wir haben auch unseren Spaß daran, aber die Musik ist meiner Ansicht nach noch etwas zu sehr vorgeformt. So arbeiten wir darauf hin, daß unsere Musik freier wird, sich mehr und mehr von einer Form löst.“

Nach erlebnisreichen, aber unstillen

Wanderjahren hatte Mariano den Wunsch, >in einer ihm entsprechenden Gruppe Ruhe zu finden und von einer idealen musikalischen Basis aus endlich einen Weg gehen zu können, der es ihm ermöglicht, sich selbst zu verwirklichen. Jasper hatte das gleiche Ziel. Seine Begegnung mit Pierre Courbois und Toto Blanke hatte ihn 1970 bewegen, Berufsmusiker zu werden, und Toto war es dann auch, der ihn mit der Technik des elektroakustischen und elektronischen Musizierens vertraut machte. Jasper hat sich dann so auf das Elektro-Klavier und die Elektronen-Organ konzentriert, daß es für ihn eine enorme Umstellung bedeutete, als er

mit Archie Shepp wieder Klavier spielen sollte. Heute macht ihm ein solcher Wechsel keine Schwierigkeiten mehr, im Gegenteil, er kombiniert gerne die verschiedenen Instrumente, bringt hier die Orgel, dort das 'Elektro-Piano und dann wieder das Klavier ins Spiel. Man denke an seine gelungenen Keyboard-Duette mit Wolfgang Dauner, wobei beide auch die verschiedensten Stilformen des Jazz miteinander verbinden, sich vom Ragtime über Swing bis zum Free Jazz mit all seinen Geräuschkollagen schwingen. Lange Jahre spielte van't Hof mit Pierre Courbois Association, dann trennte man sich in gegenseitigem Einvernehmen. „Wenn man tagaus, tagein mit den gleichen Musikern gespielt 'hat“, erklärt der heute 27jährige, rotblondgelockte, holländische Pianist und Komponist, „kommt einmal der Zeitpunkt, an dem man spürt, daß sich musikalisch nichts Neues mehr tut. Association brauchte einen neuen Pianisten, ich eine neue Gruppe.“ Es ging van't Hof auch darum, seine musikalischen Ideen ohne Einschränkungen mit Musikern seiner Wahl realisieren zu können: „Ich habe mein ganzes Leben lang komponiert, wobei ich freilich die Themen nicht immer ausgeschrieben habe. An Komponisten wie Ravel und Debussy war ich besonders interessiert. Ich meine auch, daß man in der Musik den Humor nicht vergessen darf, deshalb hat mir auch das Ragtime-Duett mit Dauner so viel Spaß gemacht. Man spielt jeden Abend anders, denn man setzt das 'in Musik um, was man erlebt hat und wie man lebt, und natürlich gibt es ein Lachen in meiner Musik. Um all das erreichen zu können, was man sich vorgenommen hat, muß man die entsprechenden Partner haben.“

Kein Jazz-Rock

1972 hatte Jasper anlässlich eines NDR Workshops in Hamburg mit Jean-Luc Ponty den belgischen Gitarristen Philip Catherine und den französischen Schlagzeuger Aldo Romano kennengelernt. Und sie entsprachen sich in ihrem Spielideal so sehr, daß es für Jasper van't Hof klar war, seine neue Gruppe mit diesen beiden Solisten aufzubauen. Dazu kam einer der technisch versiertesten und einfühlsamsten Bassisten der europäischen Szene: J. F. Jenny-Clark. Und er konnte Charlie Mariano für sich gewinnen, einen großartigen Improvisator, der ein gewisses asiatisches Flair in die Musik bringt — sei es durch seine Themen, durch die Har-

monik oder das Instrument, das Nagaswaram, das er neben dem Saxophon bläst. Lateinamerikanische Akzente setzt Aldo Roimano, über den Jasper bewundernd sagt: „Ich kenne keinen Schlagzeuger, der so wie Aldo die Baßtrommel einsetzt. So etwas habe ich bisher nur noch in einer Musik wie der von Gato Barbieri gehört.“

Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man vom Klangcharakter her die Musik der Pork 'Pie in eine Reihe stellen mit Tony Williams Lifetime, Weather Report, dem Mahavishnu Orchestra, Chick Corea's Return To Forever, Billy Cobham's Spectrum, Sincerely P. T., Larry Coryellis Eleventh House, Wolfgang Dauners Etcetera, der Association P. C. und Volker Kriegeis Spectrum. Jasper van't Hof sagt dazu: „Ich könnte nicht behaupten, daß Pork Pie eine neue Richtung eingeschlagen hat, eine neue Musik macht, möchte aber doch betonen, daß man sie mit keiner anderen Gruppe vergleichen kann. Wir sind nicht zusammengekommen, um etwas Neues zu ^machen, sondern weil wir uns musikalisch glänzend verstehen und deshalb einfach zusammen spielen wollen. Was sich da als Resultat bisher ergeben hat, kann ich nicht mit einem bestimmten Begriff belegen. Es ist eine vom Kollektiv geprägte Musik, zu der jeder das Seine beiträgt. Jeder Ton ist wichtig. Bei den kommerziellen Rockbands ist es nicht so entscheidend, was die Instrumentalisten als Background für einen oder mehrere Vokalistinnen treiben. Was wir nun aber mit Jazz-Rock zu tun haben sollen, kann ich nicht sagen. Was ist das überhaupt? Für mich hat es so etwas wie Jazz-Rock oder Rock Jazz noch nie gegeben, zumindest nicht in Europa. Es gab Musiker, die frei gespielt und harmonisch interessante Dinge gebracht haben. Statt eines akustischen Klaviers benutzten sie ein Elektro-Piano. Es waren dann Kritiker, die dem allem den Stempel Jazz-Rock aufdrückten und damit kundtaten, daß sie dahinter kommerzielle Absichten witterten. Aber das trifft für keine der Gruppen, in denen ich gespielt habe, anfangen von der Association P. C., wirklich zu. Wenn auch die Werbung zugegebenermaßen darauf abgestimmt war.“

Charlie Mariano meint dazu: „Ich mache mir keine Gedanken über Kategorien, mir geht es allein darum, eine Musik zu 'machen, die ich gerne spiele. Wenn es Rock ist — und das ist oft der Fall, weil es eben eine der musikalischen Ausdrucksformen von heute ist —, dann ist das o. k. Wir spielen Jazz, wollen nicht Rock spielen, aber wenn Elemente des Rock auftauchen, warum nicht?“

Breites Spektrum

Das Repertoire von Pork Pie ist schon jetzt beachtlich vielseitig. Der musikalische Rahmen ist weit gespannt. Faszinierend sind immer wieder die Klänge, die vor allem durch die zweifelslos dominierende Elektronik ins Spiel gebracht werden. Weitere Merkmale sind rhythmische Komplexität, enorme Dynamik, die der Spannung dienenden Kontraste im musikalischen Ablauf, die bereits genannte Einbeziehung der Elemente aus der asiatischen, südamerikanischen und last not least aus der europäischen zeitgenössischen Musik, sowie die freie Improvisationsmöglichkeit jedes einzelnen, die aber doch stets Bestandteil des Kollektivs bleibt. Jasper van't Hof faßt sich kurz: „Die Musik von Pork Pie ist nicht kompliziert, ist nicht als diffizile musikalische Äußerung gedacht. Im Vordergrund steht immer die Freude der Musiker am Spielen. Die Musik soll Wärme ausstrahlen, soll sehr menschlich sein, sie geht keinesfalls von dem Motiv aus, etwas Neues, noch nie Dagewesenes zu bieten.“

Charlie Mariano stellt fest: „Bei Pork Pie gibt es unendlich viele Möglichkeiten. Aber das muß man dann absprechen, und ab und zu bereden wir auch solche Dinge. Jeder bringt ja sehr viele Erfahrungen mit und schöpft aus seiner musikalischen Erlebnissphäre. So ist Aldo Romano ein fantastischer Partner, der sich bemüht, sein Bestes für seine Kollegen zu geben. In seiner Freizeit spielt er meist auf der Gitarre eine zur Bossa Nova tendierende Musik. So basieren seine musikalischen Ideen oft auf der lateinamerikanischen Musik. In Frankreich hat er aber auch schon am Beginn einer Karriere als Popsänger gestanden! Aldo ist wirklich sehr vielseitig.“

Der in Europa lebende amerikanische Schlagzeuger Stu Martin hatte Mariano mit dem Synthesizer bekannt gemacht. Und Charlie erinnert sich: „Ich lief ganz schön auf in meiner Rage, als ich das Ding hörte. Aber ich war nicht über irgendjemand verärgert, sondern fluchte auf die verdammte Maschine, mit der ich da spielen sollte. Nach einer Weile des Verblüffenseins über das, was diese Maschine hervorbringt, sagte ich mir: was die macht, soll frei sein, sie ist aber in Wirklichkeit doch unheimlich begrenzt in ihren Möglichkeiten. Als wir dann das Band nachher abhörten, auf dem wir mit dem Synthesizer gespielt hatten, erschien es mir manchmal, als ob es uns gelungen sei, die Maschine dazu zu bringen, gut zu spielen. Wer aber glaubt, er müsse sich

nach der Maschine richten, der ist auf dem Holzweg. Sie ist übermächtig und kann überhaupt nicht bewegt werden. Wenn man jedoch gegen die Maschine spielt, dann kann das wunderbar klingen. Jetzt habe ich ein ganz gutes Verhältnis zu diesen Maschinen. Wolfgang Dauner spielte uns zuhause in seinem Studio mit dem großen Synthesizer Dinge vor, die wir noch nie gehört hatten. Aber Dauner setzt den Synthesizer sehr viel pianistischer ein als Stu Martin. Der legt als Schlagzeuger mehr Wert auf die perkussiven Möglichkeiten. Aber auch bei ihm passieren viele interessante Dinge." Mariano hat gelernt, sich von der „Maschine“ nicht beherrschen zu lassen, sondern im Gegenteil mit ihrer Hilfe über sich selbst hinauszuwachsen. „Im übrigen habe ich für meine beiden Saxophone ja auch Verstärker und Pickup“, lächelt er. „Eigentlich sollte ich nie unverstärkt spielen, denn es gibt oft Probleme, wenn man sich selber nicht hört. Man bedenke, daß der Ton des Saxophons ja doch direkt ins Publikum hinausgeht und ich also nichts anderes hören kann als das, was hinter mir passiert, wenn ich den Ton nicht verstärke. Beim Nagaswaram ist es etwas besser, es hat einen lautereren und durchdringenderen Ton als das Saxophon.“

„Es war eine unheimlich schöne Zeit“, sagt Jasper, „als ich mit Charlie Mariano in dem Trio spielte, in dem Stu Martin den Synthesizer benutzte. Das war für mich, eine ganz neue Welt. Ich spiele jetzt auch die Orgel ganz anders als damals bei Association P. C. Ich will nicht behaupten, daß es sich da um eine Entwicklung handelt, es ist vielmehr ein ständiges Entdecken immer neuer Möglichkeiten, was entsprechende Veränderungen ins Spiel bringt. Ich kann an einem Abend gar nicht all das spielen, was ich an Klängen aus dem Instrument herausholen kann. Die Elektro-Orgel ist ein so klangreiches Instrument, daß ich nicht verstehe, warum kaum jemand im Jazz darauf spielt. Zumal sie nicht so teuer ist.“

Eigenständige Jazz-Entwicklung in Europa

Bisher hat Pork Pie viel in Frankreich, vor allem natürlich in Paris, gespielt, ist in Belgien, Holland und einige Male in Deutschland aufgetreten. Sie beeindruckte in Berlin beim „Jazz in the garden“, war eine Attraktion des Frankfurter Jazz-Festivals und wurde auch zu den Berliner Jazztagen eingeladen. Aus den USA kamen keinerlei Anregungen

für Pork Pie. Jasper stellt fest: „Ich habe den Eindruck, daß die Amerikaner sich heute gegenseitig kopieren. Das Neue, was derzeit aus den USA kommt, finde ich schrecklich und geschmacklos. Dagegen ist die Jazzentwicklung, die sich in den letzten Jahren in Europa vollzogen hat, viel interessanter und eigenständiger. Es finden sich auch viele enorm starke musikalische Persönlichkeiten. Man denke an Jan Garbarek, Edward Vesala, Joachim Kühn und Wolfgang Dauner. Und was passierte denn z. B. bei der Piano Conclave im vergangenen Jahr mit George Gruntz, Gordon Beck, Martial Solal, Fritz Pauer, Joachim Kühn und mir für enorm gute Dinge! Da war vorher alles gut überlegt worden und die Musik war nie geschmacklos. Dabei glaube man nun ja nicht, es wäre einfach, sich bei einer solchen Piano Conclave abzusprechen! Es ist durchaus nicht so, daß sich beim Zusammentreffen profilierter Musiker schon allein auf Grund dessen musikalisch viel tun müsse. In Wirklichkeit ist es außerordentlich schwer, gerade so markante Pianisten und Keyboardspieler unter einen Hut zu bekommen.“

Auch Mariano ist der Meinung, daß in Europa musikalisch mehr passiert als in den USA. „Allerdings muß ich gestehen“, führt er aus, „daß ich seit etwa drei Jahren nicht mehr in den USA gewesen bin, zuvor nur Unterricht gegeben habe und somit lange von der New Yorker Jazz-Szene fort war, wo eigentlich das Wichtigste und Bedeutendste des US-Jazz geschieht. Aber ich hörte von allen Seiten, daß die ehemalige Avantgarde heute wieder sehr melodiös spielt, sich Songs zuwendet. Nun gibt es in den USA aber sicher noch viele Avantgardemusiker, die neue Wege gehen, und gewiß wird dort auch viel experimentiert, aber als Free-Jazz-Musiker sein Geld zu verdienen, da dürften in den USA die Möglichkeiten weitaus geringer sein als in Europa. Hier wird auch mehr gewagt, der Abenteuergeist ist stärker ausgeprägt. Speziell in bestimmten Ländern wie etwa in Deutschland ist die Situation weit besser als drüben. Ich habe dafür nur die eine Erklärung, daß die Leute hier, die für das Musikleben verantwortlich sind, mehr Verständnis für neue Strömungen haben. Das trifft auch für das Publikum zu: es ist aufgeschlossener und auch bereit, experimentelle Dinge aufzunehmen.“

Eigentlich wollte Mariano in Europa nur einen Urlaub verbringen, doch wurden daraus inzwischen mehr als drei Jahre. „Sechs Jahre lang hatte ich am gleichen Ort gelebt und Musikunterricht gegeben“, erklärt Charlie Mariano, „nur ein-

mal war ich in dieser Zeit auf Tournee. Ja, und da hatte ich nun genug und wollte endlich raus aus diesem Trott, wollte eine andere Luft atmen. Schließlich sind meine Kinder heute schon so groß, daß ich ruhig einmal längere Zeit von zuhause weggehen konnte. Nach Japan hat es mich nicht mehr gezogen, weil dieses dort erlebte ständige Auf und Ab auf die Dauer zermürbt. In einem Jahr wird man als Free-Jazz-Musiker wie ein Gott gefeiert, im nächsten kümmert sich kein Mensch mehr darum. Immerhin habe ich in Japan und Indien viele Erfahrungen sammeln können und auch wichtige musikalische Impulse erhalten.“

Transitory for Trunk

Noch immer hat sich Pork Pie auf der internationalen Szene nicht so recht durchsetzen können. Durch die neue Platte— ihre erste —hofft die Gruppe, daß sich das ändert. „Wir haben die Platte in zwei Tagen gemacht“, sagte Jasper. „Und zwei weitere Tage brauchten wir zum Abmischen. Es ging also sehr schnell, aber die Atmosphäre in dem Studio, einem alten Bauernhof bei Köln, war fantastisch. Wir haben eine bunte Auswahl aus unserem Repertoire getroffen, und es gibt dabei Stücke, in denen nur eine Baßlinie, andere bei denen nur die Harmonien und wieder andere wo eben nur die Melodie festgelegt wurde. Aber diese Angaben sind nur kurz, sie beschränken sich auf ganz wenige Kernpunkte, das meiste entwickelte sich spontan. Eine zweiteilige Ballade, die ich für Peter Trunk schrieb, heißt ‚Transitory‘, und dieser Name steht über dem gesamten Album, das ich auch als Ganzes meinem verstorbenen Freund, dem Bassisten Peter Trunk, gewidmet habe.“

In der Musik, die auf dieser Platte enthalten ist, lernt man die Gruppe in ihrer ganzen Vielseitigkeit kennen. In den effektvollen, elektronischen, oft geräuschhaften Klängen, die Jasper van't Hof mit Elektro-Piano und Orgel beisteuert, gibt es kristallklare Figuren, die an die bizarre, kühle Schönheit einer Tropfsteinhöhle erinnern, Sounds, die anschwellen wie ein Orkan, Klangteppiche, die sich wie ein ganzes Streichorchester anhören. Aber es gibt doch immer wieder auch jene perlenden, pianistischen Läufe, wie sie für die Jazztradition kennzeichnend sind. Charlie Mariano sorgt mit Flöte, Alt- und Sopransaxophon und Nagaswaram für teils romantische, teils fremdartige asiatische, hier zart lyrische, dort stark emotionelle und auch wieder spürbar intellektuell betonte Parts. Man hat den

Fortsetzung auf Seite 33

Fortsetzung von Seite 18

Eindruck, daß Mariano, der mit seinen mehr als 50 Jahren fast doppelt so alt ist wie seine Partner, im Lauf der Zeit eine Energie aufgespeichert hat, die nun wie eine kräftige Quelle aus ihm hervorbricht. Meist, wenn auch nicht immer, ergänzt er Jasper van't Hofs Keyboard-iP'hantasiën um die reale, lebendige Stimme. Er spielt hier grundsätzlich ohne Verstärker, für die rechte Balance sorgt in diesem Fall die Aufnahmetechnik. Philip Catherines Elektro-Gitarre vermischt sich mit Jaspers Klängen, er hat sich, hervorkommend aus der Jazztradition, all die Neuerungen der Rock-Gitarristen seiner Generation zu eigen gemacht. Bassist J. F. Jenny-Clark und Schlagzeuger Aldo Romano stehen wiederum in engerer Verbindung zu Charlie Mariano, d. h. diese Drei verkörpern das erdige, naturhafte Element der Pork Pie. Doch stehen das Trio und das Elektro-Duo in ständiger wechselseitiger Bewegung zueinander, finden sich in den verschiedensten Kombinationen zusammen, treiben den Spielverlauf in gegenseitiger Anregung vorwärts. Und so fügt sich Pork Pie in den großen Rahmen der neuen von elektronischen Klängen und rockenden Rhythmen auf der Basis der Jazztradition musizierenden Gruppen ein.

Wie es zu dem Namen kam? Jasper lüftet das Geheimnis: „Als ich Charlie kennenlernte, sagte ich ihm, daß mir vor allem gefallen habe, was er mit Charles Mingus gemacht hat. Ein 'Mingus-Thema war mir besonders in Erinnerung geblieben: 'Goodbye pork pie hat'. Und damit war ein Stichwort gefallen, das — ich weiß selbst nicht mehr wie — zum Namen der Gruppe wurde: eben Pork Pie. Wörtlich übersetzt heißt das Schweinekuchen, in den USA aber nennt man jenen flachen, schwänzen Hut so, der in Jazzkreisen untrennbar mit Lester Young verbunden ist. Und nach Youngs Tod hatte Charles Mingus dieses Goodbye für den großen Tenorsaxophonisten geschrieben. Daß die Gruppe sich eindeutig zum Jazz bekennt, wird durch diesen Bezug zu Lester Young markiert.

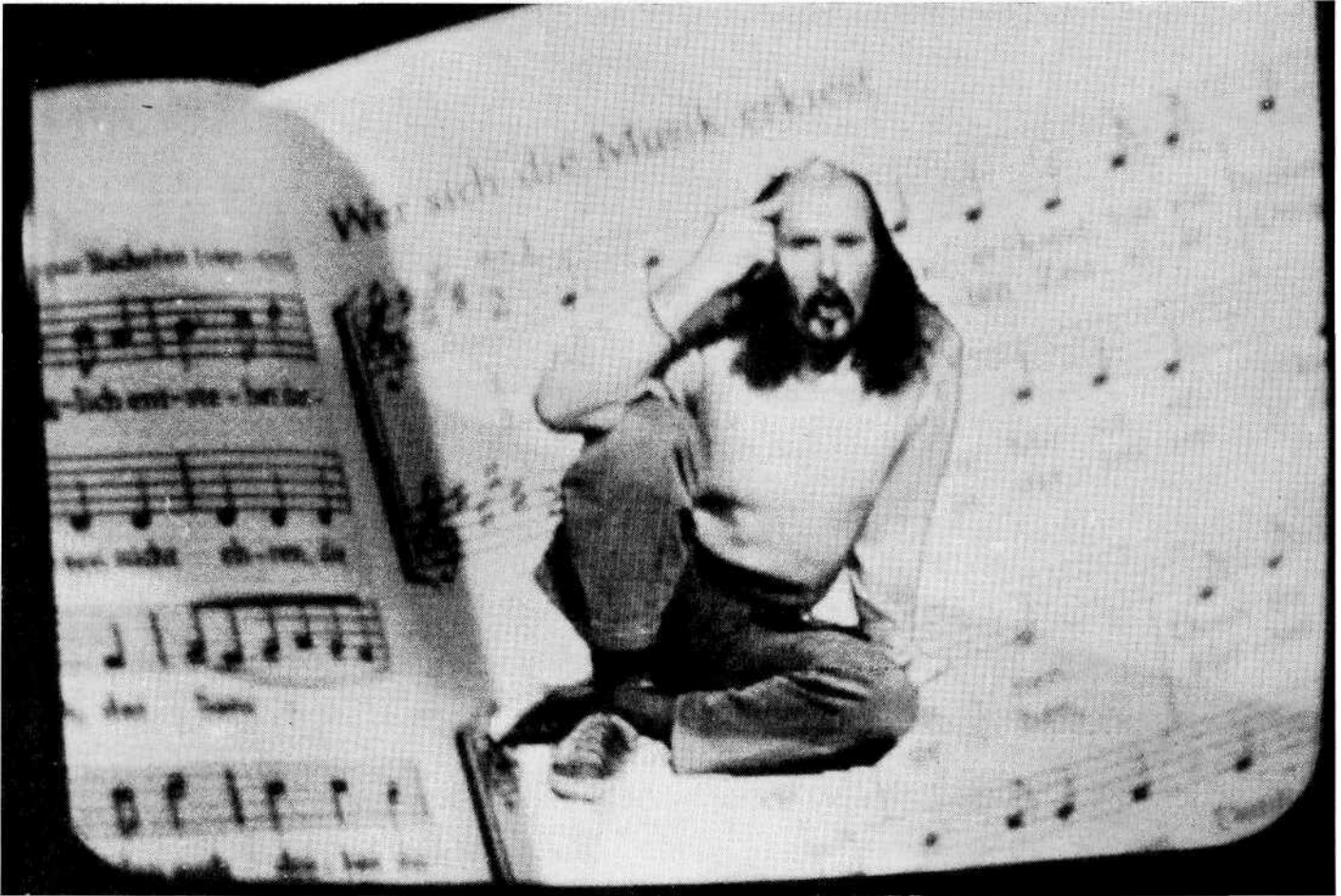
Die erste Platte gleich unter den Namen „vergängliche Pork Pie“ zu stellen, mag pessimistisch klingen. Doch so ist's wohl nicht gedacht, das „transitory“ soll nicht derart speziell bezogen werden. Sich über das Vergängliche aber grundsätzlich Gedanken machen, hat gewiß etwas für sich. Pork Pie will mit seiner Musik Hilfestellung geben.

Gudrun Endres£

Plattentip:

Pork Pie: Transitory

MPS/BASF 2122099-0



Wolfgang Dauner Trio: Glotzmusik

Wenn man im Fernsehen deutsche Jazzmusiker erleben will, muß man nicht unbedingt bis kurz vor Mitternacht warten, wo ab und zu ein Festival-Mittschnitt ausgestrahlt wird: in verschiedenen Kinderprogrammen wie 'Die Sendung mit der Maue', 'Päng' und 'Eisen-Bahn' kamen szenische Musikbeiträge mit Hans Rettenbacher, Manfred Schoof und dem Wolfgang Dauner Trio. Auf humorvolle Weise wurden in diesen Spots den Kindern Eigenheiten aus dem großen Bereich der Musik nahegebracht. Diese Sendungen waren erstens nicht ausschließlich der Musik zugedacht und zweitens für einen Zuschauerkreis im Alter von etwa fünf bis zehn Jahren zugeschnitten. Andere Magazine, beispielsweise 'Diskus', 'Kätschap' und 'Musikladen' sind für Jugendliche ab 14 Jahren bestimmt. Eigens für Schüler zwischen 10 und 14 Jahren gab es also kaum Sendungen im Fernsehen.

Diese Lücke hat der Südfunk Stuttgart 'entdeckt' und startet am Donnerstag, dem 17. Oktober 1974, eine vierteilige, im wöchentlichen Abstand zur Ausstrahlung kommende Reihe, welche speziell

diesem seither vernachlässigten Personenkreis und alleinig der Musik gewidmet sein soll. Doch so unkritisch, wie die Musik und das, was alles dazu gehört, meist bislang in Funk und Fernsehen dargeboten wurde, wird es in der 'Glotzmusik' benannten Show mit dem Wolfgang Dauner Trio nicht hergehen. Im Gegenteil.

Den Zuschauern wird deutlich der Schlamassel des Musikbetriebs vor Augen geführt. Ob das auf pädagogisch optimale Art gelang, soll vorerst dahingestellt werden. Eine ausführlichere Analyse wird in einer späteren Ausgabe des Jazz Podiums erscheinen. In der ersten Sendung (17. Oktober, 17.05 Uhr, ARD) geht es darum, was Leute aus der Branche von einer Kinder-Musiksendung im Fernsehen erwarten. Eine Klavier-Pädagogin, ein Showmaster (Rudi Carroll), ein Bravo-Redakteur und ein Schallplatten-Produzent geben sich da ungewollt Blößen. Damit 'Glotzmusik' aufgelockert wird — es gilt ja, die Kinder so zu fesseln, daß sie am Apparat bleiben —, werden die diversen Teile collageartig aneinandergereiht. 'Glotzmusik' kennt also keine streng durchgehende 'Handlung'. Zum Beispiel verkleidet sich Matthias Thurow als Schlagerstar und zieht eine dementsprechende Schau ab. Im weiteren Verlauf dieser Sendung wird auf

das (zu häufig verfälschte) Berufsbild des Musikers eingegangen.

Musik als Manipulation steht im Mittelpunkt von 'Glotzmusik II' (24. Oktober). Hier wird die Funktion der Musik beim Hausaufgabenmachen, im Supermarkt und beim Schmuse'n untersucht'. Fred Braceful zeigt dabei, wie Musik in eine Stimmung mit unangenehmen Folgen versetzen kann. Außerdem: Funktionale Musik im Film, im Wienerwald und am Arbeitsplatz. Gerade bei der 'Musik am Arbeitsplatz kommt zum Ausdruck, daß Musik mehr Terror als Genuß sein kann.

'Glotzmusik III' beschäftigt sich mit der Musik in der Schule, wobei der noch vielfach anzutreffende verdummende Musikunterricht persifliert wird. Wie dagegen ein guter Musikunterricht gestaltet werden könnte — das wird auch demonstriert.

Die vierte Sendung (7. November) präsentiert verschiedene Möglichkeiten, wie und wo Musik produziert werden kann. Etwa in einer Rock-Formation, einem Chor, einer Blaskapelle oder in einem Schulchor. Freiwillige Zusammenschlüsse von Amateuren, denen Musik Spaß macht, werden hier vorgestellt — aber auch ahnungslose Laien, die in der Esslinger Innenstadt Musikinstrumente in die Hand gedrückt bekamen.

Hans Kumpff



PUTTMEST MIT HELMUT LACHENMANN

Der 1935 in Stuttgart geborene Komponist Helmut Lachenmann, der zur Zeit Professor für Musik an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg ist, wurde einmal von einer Zeitung als „einer der einflussreichsten, klügsten und deshalb hoffnungsvollsten Komponisten der jungen Generation“ bezeichnet. Lachenmann studierte 1958—1960 in Venedig bei Luigi Nono, der als erster Komponist der Nachkriegs-Avantgarde durch sein unterschiedenes politisches Engagement Aufsehen erregte, über die gesellschaftspolitische Relevanz seines Tuns sagt Helmut Lachenmann u. a.: „Auf keinen Fall möchte ich für irgendeine gerade bestehende Gesellschaftsordnung oder gar für irgendeine Gesellschaftsschicht das erwünschte Dekor, die tönend bewegte Tapete liefern. Zugleich sehe und erwarte ich, daß meine Musik gerade als Resultat material-immanenter Auseinandersetzung — hierbei allerdings gibt es keinerlei Hinüberschieben zum Publikum — einen ganz charakteristischen, rationalen und emotionalen, oft auch je nach Temperament offen oder latent polemischen Kontakt zu welchem Publikum auch immer schafft. Es geht dabei um jenen Kontakt, der sich durchweg auf Ästhetische bezieht und gerade dadurch eine Menge darüber hinausreichender gesellschaftlicher, menschlicher, privater und öffentlicher Tabus beiläufig bloßlegt, bewußt macht und einen Lernprozeß in bezug auf die Tabus auslöst — einen Lernprozeß, auf den es letztlich ankommt und von dem auch ich selbst mitbetroffen bin.“ Doch hier wird m. E. das Dilemma offenbar: Lachenmanns Musik ist doch zu esoterisch, seine Musik wird nur von einer minimalen, intellektuellen Schicht verstanden. Die große Masse, die einen Lernprozeß bitter nötig hätte, wird von der Musik Lachenmanns nicht erreicht. Außerdem muß ich bezweifeln, ob seine Musik, da sie nur musikimmanent operiert, besonders geeignet ist, Lernprozesse anzuregen.

Lachenmann schrieb Werke für Soloinstrumente, Instrumental- und Vokalensembles sowie für Sinfonieorchester. Allerdings hat er auch etwas praktische Erfahrung mit Jazz: während seiner Zeit in Venedig spielte er mitunter als Pianist in der Gruppe des Gitarristen Complesso Garatti (Erkennungsstück: Stardust) und nahm mit dieser Formation sogar eine Platte mit angejazzter Unterhaltungsmusik auf. Er beriet auch den AK Musick bei der Schallplattenaufnahme und verfaßte für das Platten-Beiheft einen kritischen Kommentar. Hans Kumpf

Charles Mingus, John La Porta Sextet: Abstraction Period SPL 1107

Charles Mingus b und p, John La Porta äs, Teo Macero ts, Oliver King tp, Jackson Wiley cello, Clem de Rosa dm. Aufg. Dez. 1954 in New York.

Auf den ersten Eindruck hin scheint es eine originale Form von Jazz zu sein. Das Stück arbeitet doch weithin als ziemlich manierierte Form von Blues. Dieses Cello-Solo ist für mich etwas Neues, ich habe noch nie ein Cello-Solo im Jazz gehört. Und nachher ist es auch wieder interessant, wie es sich integriert mit dem Saxophon, also mit dem ähnlichen Tenorklang. Aber es kommt doch unheimlich die Aura von Cello und dessen Kultur 'rein, die ebenfalls ein bißchen verzerrt wird.

Bernd Alois Zimmermann: Introduzione I, aus 'Die Befristeten — Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes' Wergo WER 60031

Manfred Schoof tp, Gerd Dudek ss, Buschi Niebergall b, Jackie Liebezeit dm. Aufg. 1966 in Köln

Ich glaube, man hätte noch mehr darüber sagen können, wenn man das noch weitergehört hätte, um noch ein bißchen in diese Zeit hineinzuhören, weil die Musik unheimlich die Zeit spannt. Hier sehe ich so etwas, wodurch der Jazz aus seinem Gefängnis, in dem er sich vom Klang und ganzen Typ her befindet, herausgelangt in andere Erfahrungen, ohne daß er gleich sein Gesicht ganz aufgeben muß. Die Spieler werden sich hier der Elemente bewußt, die sie benützen, und schauen die so ein bißchen an. Dadurch gibt es eine ganz gespannte Art von Zeit, und die hätte ich gerne ein bißchen länger gehört. Was mich dann einfach abstößt, sind die traurigen, gehaltenen Töne, die raufgeschmiert werden. . .

Hans-Joachim Hespos: Dschen Electrola SHZE 805 BL

Karl-Heinz Wiberny ts und bs, Rheinisches Kammerorchester, Leitung Thomas Baldner

Ein bißchen blaß für mich ist dieser Dualismus. Auf der einen Seite Spannung durch Sparsamkeit und auf der anderen Seite die reine Vitalistik, also die Emotionalität . . . überhaupt nicht

gesteuert — nur aufs Instrument bezogen. Es gibt kaum Differenzierungsmöglichkeiten. Ich finde es schön zu hören, aber ich könnte mir noch ein paar andere Möglichkeiten, mit diesen Materialien zu arbeiten, vorstellen. Es kommt meinen Vorstellungen, wie man mit den Mitteln umgehen kann, manchmal ganz nahe. Aber an den emotionalen Stellen ist es dann völlig fremd für mich.

Pharoah Sanders: Preview JCOA LP-1001/2

Komposition von Michael Mantler
Pharoah Sanders ts, Jazz Composers' Orchestra, Leitung Michael Mantler.
Aufg. 8. Mai 1968 in New York.

Ja, ich fand das ganz gut. Ich fand das einen Ableger aus Jazz, also einer Big Band. Aber der Kontrast zwischen diesen periodischen Einsätzen der Bläser und den losgelassenen Bewegungen im ändern hat die Sache wirklich spannend gemacht. Es klingt ein bißchen nach Studio. Als Material und organisierte Form mit diesem Kontrast drin, finde ich das eigentlich ganz schön, jedenfalls originell. Ist das deutscher Jazz, deutscher New Jazz oder wie kann man das nennen?

John und Alice Coltrane: Peace on Earth, aus 'Infinity' Impulse AS-9225

John Coltrane ts, Charlie Haden b, Rashied Ali und Ray Appleton, perc
Alice Coltrane p, org, harp, vib,
Streichensemble. Originalaufnahme
2. 2. 1968, Neumischung April 1972.

Eine unheimliche Mischung von Asiatischem — asiatischer Praxis, asiatischen Formeln und Bewegungen — und dann andererseits möglicherweise schon zum Teil ihre amerikanisierte Form. . . . klingt nach vermittelt, nicht ganz direkt. Das Saxophon — oder ein analoges Instrument — klingt so ein bißchen nach Folklore, also für mich etwas suspekt in der Aufmachung. Aber andererseits klingt's dann zeitweise unheimlich echt nach . . . : so was gibt's in der japanischen oder asiatischen Zeitlosigkeit. Es ist eine Art von Unecht, aber eine sehr echte Art von Unecht. Ich dachte zuerst, es ist asiatischer Jazz — eine japanische Form von Free Jazz — aber wahrscheinlich hat es mit Jazz gar nicht so viel zu tun.

New Jazz Trio + Streichquintett: Featured Friends, aus 'Page Two' MPS 21 21295-2

Manfred Schoof tp, Peter Trunk b,
Cees See dm
Christel-Renate Wüstenbecker v,
Koenraad Ellegiers v, Johannes Fritsch
viola, Manfred Niehaus viola, Otello
Liesmann cello. Aufg. 1971

Klanglich sehr schön, überhaupt den Anfang fand ich klanglich sehr interessant. Wenn es sich aber als einfaches, gerichtetes Crescendo entpuppt, als eine Verdichtung, daß es nachher eine Form wird, die kommt und sich wieder beruhigt, dann wird es wirklich ein Klischee. Aber innen drin, also innerhalb dieser klischierten Anlage, finde ich es eine schöne Musik, in einem ganz frischen Sinn schön. Man hört die ganzen Dinge nicht mehr als Verfremdung, sondern wirklich als organisches, zugeordnetes Material. Es ist im Grunde nicht auf eigenem Mist gewachsen. Hier habe ich wirklich das Gefühl, es sind Erfahrungen, die allerdings sehr vital und lebendig zum Beispiel aus Ligeti's 2. Streichquartett oder aus ähnlichen Formen bei Penderecki herübergenommen sind. Ich glaube, in punkto spontaner Vitalität haben die Jazzer mehr Erfahrung, dadurch klingt es bei denen auch viel virtuoser in einem ganz guten Sinn, daß es sich bruchlos verbindet mit der Schönheit und der Klangqualität. Oft klingt ja das Virtuose ganz häßlich.

Ornette Coleman: Sunday in America, aus 'Skies of America' Columbia KC 31562

The London Symphony Orchestra, Leitung David Measham. Aufg. April 1972 in London.

Ich weiß nicht, ob es irgendeine Art Ballettnummer oder aus irgendeiner Handlung ist. Das erste Element ist so eine Manier, die sich an dem schönen aber frustrierten modernen Klang orientiert — die ganz klaren Phrasen und dagegen leicht innerlich bewegte Figuren. Es sind klar gesetzte Schichten, die einfach konfrontiert werden. Klingt nach manierterer Modernität mit — wahrscheinlich — Materialien von Jazz, zumindest die Instrumente; der Instrumentalklang als Kontrast zum chorischen Streichersatz. Ich finde die Musik unheimlich einfach und unwichtig.

Brötzmann/van Hove/Bennink: For Donaueschingen ever FMP 0130

Peter Brötzmann b-sax, Fred van Hove p und celesta, Han Bennink perc, Zupspielband, Aufg. 25. Februar 1973 in Bremen.

Das ist dummes Zeug für mich. Alles direkte Wirkung, alles Klamauk. Alles abgestanden, auch von der Zitattechnik her, irgendwelche banale Formen zu zitieren und dann auch wieder diese Art von Vitalismus, die überall wieder auftaucht. Diese ganzen Emotionalismen kann man umeinanderschieben, wohin man will. Dummes Zeug — auf Deutsch.

Wolfgang Dauner Quartett: Über Musik Calig 30 603

Wolfgang Dauner voc, p, Eberhard Weber voc u. cello, Jürgen Karg voc u. b, Fred Braceful voc, perc. Aufg. im April 1969

Ja, das finde ich auch dummes Zeug, anspruchslos. Auch eine Art Virtuosität, auch eine Art von Vitalismus und Verfremdung. Auch eine sehr direkte Wirkung. Ich meine, der Sinn dieser Sache oder der Unsinn dieser Sache — wie man es nennen will — ist eigentlich schon so oft abgehandelt worden. Es ist nicht schlimm — ich finde es nicht irgendwie eine Katastrophe. Es ist eigentlich ziemlich belanglos. Ich sehe nicht ein, warum man so was machen muß. Das kann man jederzeit reproduzieren, kann man jederzeit selber machen.

Cecil Taylor: Indent, Second Part Unit Core QCA 30555

Cecil Taylor p. Aufg. 11. März 1973, Antioch College, Yellow Springs.
(Es wurden im Plattentest lediglich drei Minuten vom Anfang vorgespielt)

Es imponiert mir. Ich bin nicht so zuhause drin, aber das lehnt sich ein bißchen an die Praktiken von Thelonious Monk an, obwohl ich von dem noch nie so etwas in der Art gehört habe. Aber ich könnte mir denken, daß sich vor dort her die Art des Klavierspielens überhaupt orientiert. Die ganze Synkoptentechnik ist sehr auf dem Jazzigen. Ich könnte stundenlang so etwas anhören. Das finde ich ganz schön. Das ist eben nicht so eine direkte Wirkung, das ist immer eine andere Art von Unterschieden und Abwandlungen in einem ganz genau abgesteckten Bereich.

Musikforum wurde jazzlastig

Man kann Breitenbrunn in Österreich nicht nur als geeigneten Ort für ein internationales Musikforum ansehen; am Neusiedler See findet der Stadtbewohner, was er am Mittelmeer und sonstwo vergebens sucht: Ruhe, Wasser, mildes Landklima, Landschaft gleich in doppelter Ausfertigung — Hügel auf einer Seeseite, Pußta auf der anderen. Daß hier noch ein ausgezeichnete Wein wächst, mag ein weiteres Plus sein für eine Sache, bei der es doch wohl darum geht, in der Welt freundliche Akzente zu setzen — also für ein Musikforum.

Daß es aber auch beim Erfreulichen, dem Positiven Zugewandten offene oder versteckte Differenzen und Kontroversen geben kann, zeigte die diesjährige Veranstaltung im Juli, die 6. dieser Art in Österreich. Da bezeichnete der ständig -um Bonmots bemühte Chansonnier Andre He'ller in einer Vollversammlung den kompromißlosen und unkonventionellen Karl Berger als rückständig, der wiederum sehr sachlich antwortet, aber als Wahlamerikaner in Unkenntnis von Hellers Ruhm hierzu-lande erst nach dem Namen fragt — die Heller-Anhänger waren erschüttert. Natürlich ging es in Breitenbrunn um Worte und Theorien, aber von vornherein war es klar, daß es auch um Musik ging. Und eben daraus entstand ein Ungleichgewicht, die Musik dominierte — ohne es zu wollen. — Bergers Workshop nach den Prinzipien seiner Creative Music Foundation hatte indessen riesigen Zulauf und war tatsächlich der überzeugendste Beitrag von irgend-

einem der bekannten ausgedruckten Namen. Auch der Berliner Futurologe Robert Jungk, der in einem Arbeitskreis über den Kommunikationswert von Musik im Vergleich zur Sprache referierte, zeigte sich von Bergers großer Improvisationsgruppe (bis zu etwa 60 Leute) begeistert. Allerdings teilten nicht alle Theoretiker seine sichtbare Freude. — Jedenfalls gelang es Karl Berger, in wenigen Treffen — das Forum dauerte nur eine Woche — all diese Musiker mit ganz verschiedenartigen Instrumenten und Fertigkeiten zu einem funktionierenden Orchester und enthusiastischer Musik zusammenzubringen. Sein Grundmaterial waren einfache rhythmische und harmonische Prinzipien, aber das Unterfangen wurde erfolgreich, weil gerade dieses Material fundamental und allgegenwärtig in jeder Musik ist. — Von den wissenschaftlichen Arbeitskreisen schien mir der von Ekkehard Jost durchgeführte über „Musik und Politik“ der interessanteste. Daß jede Tätigkeit — auch Musikmachen — politisch ist, wurde herausgestellt. Im übrigen gab es naturgemäß hier wie auch sonst keine theoretischen Ergebnisse, die jeder geteilt hätte.

Indessen trat von Tag zu Tag deutlicher die Kluft zwischen Theorie und Praxis hervor. Die Musiker brachten ihre Argumente zum Klingen. Da gab es einen großartigen Baß-Schlagzeug-Workshop, und wenn man rechtzeitig bei dieser insgesamt etwas turbulent, fast chaotisch verlaufenden Woche da war, konnte man Dave Holland mit etwa zehnh weiteren Bassisten und Makaya

Ntshoko mit fünf oder sechs weiteren Schlagzeugern ein mitreißendes Konzert improvisieren hören. — Schließlich bildeten sich auch zwei Musikgruppen auf Eigeninitiative von Teilnehmern des Forums. Der Pianist Urs Voerke und der Saxophonist Christian Läßle führten in einer größeren Gruppe freie Konzepte durch. Der Vibraphonist Klaus Hekking und ich probten in einem Oktett zwei eigene Kompositionen. An beiden Gruppen wirkten zum Teil dieselben Leute mit, und beide hatten* auch eine für freie Musik nicht immer gegebene Gemeinsamkeit: es wurde größtenteils rhythmisch-metrisch musiziert. Die Gruppen hatten auch Gelegenheit zu einem Nachmittagskonzert, das allerdings ebenfalls fast nur das Interesse der Musiker fand.

All diese Aktivitäten trugen dazu bei, daß dieses ganze Musikforum jazzlastig wurde, was nicht im Sinne der meisten Musikwissenschaftler war. Für sie wurde die Frage problematisch: Wie können wir den Musikern ein der Musik äquivalentes Vergnügen bieten? — Indessen gab es auch von der Musik her mehr theoretisch orientierte Anreize. Der Pianist Frederic Rzewski studierte eine Reihenkomposition — zum Teil mit Singstimmen, für die auch Laien einspringen konnten — mit viel Geduld ein. Vinko Globokar bewegte sich auf einem Grat zwischen Musik und Theorie und unternahm dem Musik-Theater ähnliche Experimente.

In den abendlichen Konzerten gab es ebenfalls Meetings verschiedener Auffassungen, aber auch zwei Soloauftritte: Fritz Pauer mit dem Flötisten Vadim Vyandro zum einen, und Albert Mangelsdorff zum ändern. Pauers Spiel war sehr brilliant, Mangelsdorffs Musik sehr ausgereift. Man muß jedoch bedauern, daß nur wenige Abendkonzerte in dem kleinen Breitenbrunn das Interesse der Außenstehenden fanden. Die meiste Zeit war das Forum sich selbst überlassen. Günter Buhles



Foto: Jörg Rahmede

PETER TRUNK DISCOGRAPHIE

Wolfgang Lauth Quartett

Wolfgang Lauth p, Werner Pöhlert g, Peter Trunk b, Joe Hackbarth dr, Hamburg, 9. Februar 1957
Telefunken LA 6193

Simplification, Honeysuckle Rose, Blues/Blues-Boogie/Boogie-Woogie, Vendome, Johnologie

Werner Giertz Combo

Peter Trunk tp, Stefan von Dobrczinski ts, äs, fl, Heinz Mertens b, Willy Klute dr, Dortmund, 16.

März 1957

Metronome MEP 1157
Godchild, Ladybird

Two Beat Stompers

Werner Rehm tp, Albert Mangelsdorff tb, Emil Mangelsdorff cl, Joki Freund p, Gerd Schüttrumpf bj, Peter Trunk b, Ata Berk dr, Frankfurt, 1958
Neckermann 944/12
Muskrat Ramble, Dada Strain

Hans Koller Sextett

Albert Mangelsdorff tb, Hans Koller ts, Dave Hildinger p, Attila Zoller g, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Villingen, Februar 1958

World Pacific-unissued

Starlag 414, Saba, I'll Never Be The Same, Blues For All, Stella By Starlight, All Star Blues

Albert Mangelsdorff tb, Hans Koller ts, Helmut Reinhardt bs, Hans Hammerschmid p, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Baden-Baden, 26.—28. März 1958
Bertelsmann 7753, Manhattan 66015

Goofing, Marionetten, Stardust, Dandy

Bertelsmann 36734, Manhattan 66035

Hard Blues, Willie der Bär, I'll Close My Eyes unissued

Stella By Starlight, If I Had You, There'll Never Be Another You, Back In Paradise

Benno Walldorf Blues-Combo

Benno Walldorf ss, Dietrich Geldern cl, Dietrich Mückenberger solo-g, Albert Mangelsdorff g, Peter Trunk b, Deutsches Jazz-Festival Frankfurt, 25. Mai 1958

Brunswick EPS 1C810

Christopher Columbus, Black And Tan Fantasy, Dopree Blues, Farewell Blues

Hans Koller New Jazz Stars

Albert Mangelsdorff tb, Hans Koller ts, Hans Hammerschmid p, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Deutsches Jazz-Festival Frankfurt, 25. Mai 1958

Brunswick EPS 10800

Saba, I'll Never Be The Same, If I Had You

Albert Mangelsdorff und seine Frankfurter All Stars

Albert Mangelsdorff tb, Hans Koller ts, bs, cl, Joki Freund ts, Emil Mangelsdorff as, Pepsi Auer p, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Frankfurt, 1./2. Juni 1958

Jazztone J-1246

Dave's Idea, Dusko's Absence, Swing It Sam, Sound For Jazztone, Beard's Beard, Golabki, You're On, Hans, Rhein-Main Jump, Almost Dawn, Old Hat With A New Rim, Adlon 1925, Ending Ad Lip

Hans Koller-Zoot Sims Quintet

Hans Koller ts, cl, Zoot Sims ts, Hans Hammerschmid p, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Köln, 10. August 1958

Brunswick EPB 10814

Blues Around Joe, Minor Meeting, Cohn's Limit

Albert Mangelsdorff Jazztet

Dusko Gojkovic tp, Albert Mangelsdorff tb, Joki Freund ts, Emil Mangelsdorff as, Pepsi Auer p, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Frankfurt, 14. Dezember 1958

Philips PE 423277/ST 760001 PV

Ball Of Dusko, C. T. A., Short And Swift, For Sahib

Albert Mangelsdorff und das Jazz-Ensemble des Hessischen Rundfunks

Dusko Gojkovic tp, Albert Mangelsdorff tb, g*, Joki Freund ts, Emil Mangelsdorff as, Pepsi Auer p, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Frankfurt, 20. Dezember 1958

Brunswick EPB 10815

Kantor Schilchen's Choral, Hirie At Mahagony Hall, Ceiling Breakdown, Bollhausen Blues

Albert Mangelsdorff Jazztet

add. Hans Koller ts, Deutscher Jazz-Salon, Berlin, 18. Januar 1959

Bertelsmann LP 61161

Nica's Dream

Hans Koller Combo

Hans Koller ts, Popsi Auer p, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Deutscher Jazz-Salon, Berlin, 18. Januar 1959

Bertelsmann LP 611161

I'll Remember April

Roland Kovac Trio

Roland Kovac ts, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Deutscher Jazz-Salon, Berlin, 18. Januar 1959

The Nearness Of You

Albert Mangelsdorff Jazztet

Dusko Gojkovic tp, Albert Mangelsdorff tb, Joki Freund ts, Emil Mangelsdorff as, Pepsi Auer p, Peter Trunk b, Rudi Sehring dr, Berlin, April 1959
Neckermann 944/13, Bella Musica 395
Din A-Bop, Tower Blues

Albert Mangelsdorff Quartet

Albert Mangelsdorff tb, Bent Jaedig ts, Peter Trunk b, Hartwig Bartz dr, Comblain-La-Tour, 6. Aug. 1960
RCA LPM 10094
Domicile

Lucky Thompson Trio

Lucky Thompson ts, ss, Peter Trunk b, Daniel Humair dr, Paris, 14. Oktober 1960
Vogue LD 523-30
The World, Lover Man, Strike Up The Band

Albert Mangelsdorff Septet

Albert Mangelsdorff tb, Emil Mangelsdorff as, Joki Freund, Bengt Jaedig ts, Günther Kronberg bs, Peter Trunk b, Hartwig Bartz dr, Berlin, 20. Mai 1961
Opera 4341
Tickletoe

Emil Mangelsdorff Swingtet

Emil Mangelsdorff as, cl, Joki Freund ts, Frigg Hoffman p, Peter Trunk b, Hartwig Bartz dr, Berlin, 20. Mai 1961
Opera 4341
Avalon

Lucky Thompson Quartet

Lucky Thompson ts, Martial Solal p, Peter Trunk b, Kenny Clarke dr, Paris, Spring 1961
Candid CM 8019/CS 9019
Lord, Lord, Am I Ever Gonna Know

Hans Koller-Albert Mangelsdorff Septet

Albert Mangelsdorff tb, Emil Mangelsdorff as, Hans Koller ts, Wolfgang Schlüter vib, Michael Naura p, Peter Trunk b, Joe Nay dr, Baden-Baden, 13. Januar 1963
Columbia C/STC 834 18
Ruth

Klaus Doldinger Quintet

Klaus Doldinger ts, Ingfried Hoffmann org, Peter Trunk b, Helmut Kandlerberger b, Klaus Weiss dr, Berlin, 18. Dezember 1963
Philips SM 84044 PY/P 48067 L
Two Getting Together

Trio Conception

Jan Huydts p, Peter Trunk b, Joe Nay dr, Berlin, 23. Dezember 1963
Philips P 48084, L 840465 PY
Autumn Leaves, In A Mellow Tone, When Lights Are Low, Tune, I Could Write A Book, Softly As In A Morning Sunrise, Tune

George Gruntz Quartett/Quintet

Klaus Doldinger cl, ss, Emil Mangelsdorff fl, George Gruntz harpsichord, Peter Trunk b, Klaus Weiss dr, Berlin, 27./28. April 1964
Philips P 48098 L, 840476 PY
Das Frauenzimmer verstimmt sich immer, Pavane „The Earl Of Salisbury“, Le Croc En Jambe, Gavotte En Rondeau, Overture-Bouree-Hornpipe From „The Water Music“, Ciacona In F Minor, Lachrimae Antiquae Pavan, Corrente-Gavotta From Concerto Grosso No. 9 in F (Corelli)

Benny Bailey and his Orchestra

Benny Bailey tp, Paul Tardiff p, Peter Trunk b, Pierre Favre dr, + string section, Frankfurt, 9.—17. Mai 1964
MGS ST 37821
Aurora, Dreamsville, Round Midnight, Days Of Wine And Roses, Dream, Blueses, Stella By Starlight, Tender Is The Night, Wee Small Hours, Nightgirl

Klaus Doldinger Quintet

Klaus Doldinger ts, ss, Attila Zoller g, Ingfried Hoffman org, p, Peter Trunk b, Gees See dr, Berlin,

14. März 1965

Philips SM 843728, EmArcy SR 66009
Fiesta, Viva Brasilia, Insensatez, Subu, Malaguena, Negra sin Sandalia, Redado, Argentina, Guachi Guaros, Praeludium Nr. 3

Attila Zoller Quartet

Emil Mangelsdorff fl, as, cl, Attila Zoller g, Peter Trunk b, Klaus Weiss dr, Stella Banks voc, 1964
Philips SM 840479 PY
Lyric & Jazz (Musik zu Gedichten von Heinrich Heine)

George Gruntz Ensemble

Leo Wright, Sahib Shihab, Raymond Guiot, Stefan von Dornbrinsky fl, George Gruntz cembalo, Peter Trunk b, Daniel Humair dr, Berlin, 17./18. 3. 1965
Philips P 48134 L, 843727 PY, BL (S) 7739
Danza Danza Fraciulla, Allegro From „Il Pastor Fido“, Lamento d'Arianna, Aria detto la Frasco-balda, Allegro From Sonata In F-minor, Allegro From San Marco, Aria di Polidoro, Sarabande, Aria, Allegro From Cembalo, Suite Nr. 16

Ingfried Hoffman Quintet

Ingfried Hoffman org, p, Pierre Cavalli, Volker Kriegel g, Peter Trunk b, Rafi Lüderitz dr, Köln, Januar 1966
Philips SM 843779 PY
Thunderball, James Only Lived Twice, Sharp Sharks, Goldfinger, Yeah Dr. No, Let Live And Die, Vabanque At Casino Royal, 007 Bond Street, From Russia With Love, Phantom's Waltz

NDR jazz Workshop Ensemble

Albert Mangelsdorff tb, Klaus Doldinger ts, Ingfried Hoffman p, Peter Trunk b, Cees See dr, Hamburg, 22. April 1966
NDR 629904
Quartenwalzer
add. Ack van Rooyen, Manfred Schoof tp, fl-h, Emil Mangelsdorff as, fl, Helmut Brandt bs, bass-sax, Volker Kriegel g, Doldinger plays also ss, b-cl, Hoffman plays also org, Trunk plays also cello, same date
NDR 629904
Night Stop

Dusko Gojkovich Sextet

Dusko Gojkovich tp, fl-h, Eddie Busnello as, Nathan Davis ts, ss, fl, Mai Waldron p. Peter Trunk b, Cees See dr, 30./31. August 1966
Philips SM 843942 PY
Macedonia, Old Fisherman's Daughter, Jumbo Uganda, The Gipsy, Macedonian Fertility Dance, Bem-Basha, Saga Se Karama, Wedding March Of Alexander The Macedonian, The Night Of Skopje, Balcan Blue

Klaus Doldinger Quartet/Sextet/Septet

Klaus Doldinger ss, ts, Ingfried Hoffman p, org, Peter Trunk b, Cees See dr, 17./18. März 1967
Philips SM 843966 PY
Tears
add. Helmut Kandlerberger b, b-g. Fats Sadi perc
Philips SM 843966 PY
Quartenwalzer
add. Volker Kriegel g, same date
Philips SM 843966 PY
Shakin' The Blues, Watch It, Just A Litt'e Bit Of Soul, Run, Baby, Run, That Bluesy Sound, Five For You

Ben Webster/Don Byas Quintet

Ben Webster, Don Byas ts, Tete Montoliu p, Peter Trunk b, Al „Tootie“ Heath dr, 1./2. Februar 1968
MPS SB 15159, 2120658
Blues For Dootie Mae, Lullaby To Dootie Mae, Sunday, Perdido, When Ash Meets Henry, Caravan

Tete Montoliu Trio

Tete Montoliu p, Peter Trunk b, Al „Tootie“ Heath dr, 2. Februar 1968
MPS SB 15163, 2120660
Blues For Nuria, Tranquillity, Alone Together, Speak Low, Visca L'Ampurda, I Surrender Dear, Stable Mates

Volker Kriegel Trio

Volker Kriegel g, Peter Trunk b, Cees See dr, Köln, Juni 1968
Liberty LBS 83065
With A Little Help From My Friend, Blues For Instance, Norwegian Wood, Traffic Jam

New Jazz Trio

Manfred Schoof tp, fl-h, Peter Trunk b, Cees See dr, perc, tabla, fl, irish handharp, Godorf, Januar 1970
MPS 2120735
Palar, Bambura, Snaro, Val, Cart Van, Ceon, Haranca, Rum-Pa, Tram-Ba-Tro, Named

Volker Kriegel Quintet

John Taylor el-p, Volker Kriegel g, sitar, Peter Trunk b, el-b, cello, Peter Baumeister dr, perc, Cees See perc, Villingen, 1./2. Februar 1971
MPS CRM 874
Zoom, So Long From Now, More About D, Suspicious Child, Growing Up, Instant Judgement, Strings Revisited

New Jazz Trio + Streichquartett

Manfred Schoof tp, fl-h, Peter Trunk b, Cees See dr, perc, tabla, fl, irish handharp, Christel-Renate Wüstenbecker, Koenraad Ellegiers v, Johannes Fritsch, Manfred Niehaus viola, Otello Liesmann cello, Godorf, 6. Februar 1971
MPS 2121295
Currents, Feathered Friends, . . . And Accents, Sun-moonata, Ludus Totalis, Dolbi, Open Zoo, Portraits, Hommage, Absolute

Bora Rokovic Trio

Bora Rokovic p, Peter Trunk b, Tony Inzalaco dr, Villingen, November 1971
MPS 2121289
Ultra Native, Lyrics Without Lyrics, Soft Hands Had The Rain, Nona, J. B. W.. With Cicle, Lost In Love, Snow-White Night

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination & Brass

Palle Mikkelborg, Dusko Goykovich, Art Farmer, Ack van Rooyen tp, Jiggs Whigham, Rudi Füsers, Peter Herbolzheimer tb, Herb Geller fl, as, Dieter Reith org, Niels-Henning Orsted Pedersen p, Peter Trunk el-b, Tony Inzalaco dr, Joe Harris dr, Siegfried Schwab sitar, g, München, Dezember 1971
MPS 3321231 SM
Timbales Calientes, Sunflower, Twelve in Eight, Rockin' Chair

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination & Brass

Rick Kiefer, Art Farmer, Ack van Rooyen, Palle Mikkelborg tp, Peter Herbolzheimer, Jiggs Whigham, Rudi Füsers tb, Ferdinand Povel ts, Dieter Reith org, Horst Mühlbradt el-p, Siegfried Schwab g, Peter Trunk b, Niels-Henning Orsted Pedersen b, c, Tony Inzalaco dr, Ronnie Stevenson timbales, Heidelberger Jazztage, Heidelberg, 1972
MPS 2921655
Let's Boom Chitty Boom

Sincerely P. T.

Manfred Schoof tp, Shake Keane fl-h, Jiggs Whigham tb, Jasper van't Hof keyboards, Siegfried Schwab g, tarang, Peter Trunk b-g, Curt Cress dr, Joe Nay dr, perc, München, spring 1973
Spiegelei-Aamok 28578-3 U
Fresh Air, Where?, I Will Give You All My Love, Line, Rolling Machine, Soft Hands Had The Rain, Cheops, Buy, Buy And Buy, Why?

Peter Trunk hat auch bei einigen Aufnahmen von „Paul Nero“ (alias Klaus Doldinger) mitgewirkt. Diese sind jedoch rein kommerziell und nicht von Jazzinteresse. In Spanien machte er eine Platte mit Tete Montoliu und Bengt Jaedig. Leider sind mir die Daten dazu nicht bekannt. Ebenfalls unbekannt sind die Angaben zu einer LP, die noch nicht erschienen ist. Neben Peter Trunk spielen darauf Jiggs Whigham und Dieter Reith. Diese Disco ist damit vorerst abgeschlossen, aber sicher nicht vollständig. Ergänzende Angaben sind willkommen.

Manfred Scheffner

JAZZ PODIUM

Nr. 11/XXIII Nov. 1974 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

E 1315 EX

November 1974

Nr. 11/1974



JAZZNEWS

Billie Pierce und Harry Carney +

Kaum ein Jahr nach ihrem Mann, dem Trompeter und Sänger Dee Dee Pierce, starb am 1. Oktober die Pianistin und Sängerin Billie Goodson Pierce in einem Krankenhaus in New Orleans im Alter von 67 Jahren. Billie, die aus einer musikalischen Familie stammte, lernte schon früh Klavier spielen, und als sie 15 Jahre alt war, konnte sie sogar vorübergehend den Platz von Clarence Williams einnehmen und Bessie Smith begleiten. 1929 kam die in Marianne, Florida, geborene Pianistin nach New Orleans, wo sie in Buddy Petits Band und mit Alphonse Picou arbeitete und 1935 ein Quartett mit dem Klarinettenisten George Lewis aufstellte, zu dem dann auch Dee Dee Pierce gehörte. Erst in den 60er Jahren wurden die Piercens dann weltberühmt, als sie mit der Preservation Hall Jazz Band Tourneen um die ganze Welt unternahmen und auch mehrere Platten produzieren konnten, von denen noch „New Orleans Jazz“ auf Storyville und „Jazz at Preservation Hall Vol. 2“ auf Atlantic erhältlich sind.

Am 10. Oktober starb der Baritonsaxophonist Harry Carney im Alter von 64 Jahren. Carney war in diesem Jahr schon einmal schwer erkrankt und wollte aus gesundheitlichen Gründen seine Orchestertätigkeit aufgeben, kam aber auf besonderes Bitten von Mercer Ellington nach dem Tode des Duke wieder in die Band zurück. Carney war seit dem Jahre 1926 eng mit dem Ellington-Orchester verbunden und hat dem Orchester nicht nur mit seinem reichen, virilen, volltönenden und eigenwilligen Saxophonten ein ganz besonderes Gepräge gegeben, sondern war auch auf Grund seiner Persönlichkeit eine der wichtigsten Stützen der Band, war zum im Hintergründ und agierenden, organisierenden und mitsorgenden, geheimen Orchesterleiter geworden. Gerade in letzter Zeit spielte Carney eine entscheidende Rolle für die Band, zumal er und Cootie Williams die einzigen Musiker waren, die der ursprünglichen Ellington-Band angehört hatten. Und Carney war der einzige, der noch von dem so wichtigen ehemaligen Saxophonsatz mit Johnny Hodges, Russell Procope, Jimmy Hamilton und Paul Gonsalves übriggeblieben war. Wie Mercer Ellington als neuer Leiter der Band die Lücke, die Harry Carney darin hinterläßt, ausfüllen kann, ist eine Frage, die für das Orchester existenziell ist.



BILLIE PIERCE

Foto: Paul Gerhard Deker

Frankfurter Jazzwoche

Der Frankfurter Verein zur Förderung des modernen Jazz will den Musikern eine größere Resonanz beim Publikum verschaffen und ihnen mehr Möglichkeiten zu öffentlichen Auftritten erschließen. Ein erster Schritt wird hierzu mit der Frankfurter Jazzwoche getan, die mit Unterstützung des Kulturdezernats der Stadt Frankfurt vom 1.—8. Dezember stattfindet. Das Programm sieht wie folgt aus: 1. 12. 11.00 Uhr, Stadel-Museum, Albert Mangelsdorff Quartett, Trumpet Workshop mit Manfred Schoof, Michael Seil, Herbert Joos, Frederic Rabold, Jacek Bednarek und Thomas Cremer; 1. 12. 20.30 Uhr, Jazzkeller, Virgo; 4. 12. 20.30 Uhr, Jazzkeller, Voices; 5. 12. 20.30 Uhr, Jazzkeller, Rolf Lüttgens Trio, interaction; 6. 12. 20.30 Uhr, Jazzkeller, From, Michael Seil Trio; 7. 12. 20.30 Uhr, Jazzkeller, Jazztrack, Alfred Harth Group; 8. 12. 11.00 Uhr, Stadel-Museum, Volker Krieger! and Friends, Voices, und 20,30 Uhr, Jazzkeller, Jam Session mit den Musikern der Frankfurter Jazzwoche.

Bestverkaufte Jazz LPs sind derzeit nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift Billboard folgende Platten: 1. Quincy Jones: Body Heat, 2. Weather Report: Mysterious Traveller, 3. Donald Byrd: Street Lady, 4. Herbie Hancock: Head Hunters, 5. Billy Cobham: Crosswinds, 6. Donald Byrd: The Blackbyrds, 7. Bofofoi Humphrey: Black And Blues, 8. Bob James: One, 9. Gil Scott Heron-Brian Jackson: Winter in America und 10. Freddie Hubbard: High Energy.

Hot and Free, die Kombination der Barrelhouse Jazzband mit Angi Oomdey und dem Michael Sell Trio mit Heinz Sauer gastiert im November in Mainz, Schloß (2. 11.), in Stuttgart-Untertürkheim (14. 11. Treffpunkt Jazz des SDR) und in Erlangen, Redutensaal (19. 11.). Dieses Programm sowie das Michael Sell Trio mit Jacek Bednarek und Thomas Cremer sowie der Trumpet Workshop mit Michael Seil, Manfred Schoof, Frederic Rabold, Herbert Joos, Jacek Bednarek und Thomas Cremer sind zu buchen über die Hot and Free Music Productions, 6 Frankfurt/M., B&Rgerstr. 357, Tel. (0611) 455031 und 441477.

1. Jazzkurs 1975 Burghausen

Die Interessengemeinschaft Jazz Burghausen veranstaltet in Verbindung mit der Stadt Burghausen und dem Education Center der 'Europäischen Jazzföderation' in München vom 2.—5. Januar wieder einen Jazzkurs. Er ist auch für Musiklehrer gedacht, und es werden dabei, getrennt in Anfänger und Fortgeschrittene, die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel in Gruppen verschiedenster Besetzung und Stilik behandelt. Am letzten Tag ist ein Abschlußkonzert vorgesehen. Die Kursleitung liegt wieder in den Händen von Joe Viera, als Dozenten konnten gewonnen werden: Reinhard Glöder, Heinrich Hock, Ed Kroger, Heiner Beringmeier, Claus Raumberger, Richard Wiedemann. Der Anmeldeschluß ist der 10. Dezember 1974. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, 8 München 40, Klementinenstr. 17. Die Teilnahmegebühr von DM 70,— ist zu überweisen auf das Konto Nr. 47716 (Sonderkonto „Jazz“/H. Viertel) der Volksbank Burghausen/Obb.

„Jazz Schweiz“ wird jetzt gegründet

Der Verein zur Förderung neuer Musik, kurz „Jazz Schweiz“ genannt, soll Ende November in Zürich gegründet werden. Es ist das Ziel dieser Vereinigung, die von Urs Eigenmann, Peter Frey, Irene Schweizer, Michel Seigner, Urs Voerkel, Annemarie Wiesner und Mario Righetto initiiert wurde, alle Musiker der Schweiz, die ein kreatives Spiel pflegen, zu vereinen und somit gegenseitige Kontakte und geeignete Arbeitsmöglichkeiten zu schaffen. Anlässlich der Gründungsversammlung wird ein Jazz Festival mit Gruppen aus der ganzen Schweiz veranstaltet, das auch als ein Ersatz für das in diesem Jahr ausgefallene Jazz Festival Zürich gedacht ist. Die „Jazz Schweiz“ hat die Kontaktanschrift: CH-8049 Zürich, Am Wasser 125.

Int. Jazz-Kompositions- Wettbewerb in Monaco

Auch im Jahr 1975 wird es wieder einen „Internationalen Jazz-Kompositions-Wettbewerb“ in Monaco geben, der unter der Schirmherrschaft von Prinz Rainier steht, und vom Maison des Jeunes et de la Culture in Monaco durchgeführt wird. In den Vorjahren gewannen diesen Wettbewerb Martial Solal (1972), Rudi Wilfer (1973) und Peter Herbolzheimer (1974). Es werden drei Preise verliehen, die mit 3000 Francs bzw. 2000 und 1000 Francs do-

tiert sind. Der Einsendeschluß für die Kompositionen ist der 31. März 1975. Interessenten wenden sich an das Secretariat du 4e Concours International de Composition de Themes de Jazz, Maison des Jeunes et de la Culture, 5, Avenue du President J.-F. Kennedy, Monaco, Tel. 303329, das auf Anfrage das Reglement für den Wettbewerb sowie den Anmeldebogen schickt.

Das **Ann Arbor Blues And Jazz Festival** war musikalisch gesehen in diesem Jahr wieder ein voller Erfolg. Allerdings soll es finanziell eine Pleite gewesen sein: die Veranstalter hatten einen Defizit von 80 000 Dollar zu verzeichnen.

Förderpreis des WKV für Musiker des Neuen Jazz

Am Ende des Jahres verleiht der Westfälische Kunstverein seinen Förderpreis, der für junge, avancierte Künstler bestimmt ist, die in Westfalen ge-

boren oder ansässig sind. Bislang ist dieser Preis stets für den Bereich der Bildenden Kunst ausgelost worden. In diesem Jahr geht es zum ersten Mal um Neuen Jazz, den der WKV auf dem musikalischen Gebiet am entschiedensten vertreten hat. Eine Fachjury unter der Leitung von Manfred Schoof mit Ulrich Beckerhoff, Rainer Haarmann, Norbert Nowotzsch, Ernst Plath und Peter Pomowski werten die Arbeiten aus und bestimmen den Gewinner. Die Musiker, die sich am Wettbewerb um den Förderpreis 1974 des WKV beteiligen wollen, werden gebeten, ein Demonstrationsband ihrer Arbeit mit der maximalen Länge von 20 Minuten bis spätestens 5. Dezember an die Geschäftsstelle des WKV, 44 Münster, Domplatz 10, zu senden. Den Bändern beigefügt werden sollen Angaben über die Namen der Musiker, Spezifizierung der Instrumente sowie eine Kurzbiographie.

HARRY CARNEY

Foto: Hans Harzheim



Count Basie feierte seinen 70. Geburtstag um mehr als einen Monat später, nämlich am 22. September, mit einem stilvollen Fest im Grand Ballroom des Waldorf Astoria in New York. Ungefähr 700 Gäste waren gekommen — darunter persönliche Bekannte des Count sowie Musiker und zahlreiche Ehrengäste. Der 22. September wurde im Staat New York offiziell als „Count Basie Day“ proklamiert und neben zahlreichen Ehrungen, darunter war auch ein Glückwunschtelegramm von Präsident Ford, erhielt der Count den Goldenen Schlüssel der Stadt New York. Tony Bennett, der nebst vielen anderen Stars eine kurze Glückwunschede hielt, sagte: „Er ist perfekt. Das ist die einzige Art, wie ich ihn beschreiben kann. Er ist mein absoluter Favorit.“ Während der Veranstaltung spielte die Basie Band, und eine Zeitlang sprang John Bunch für den Jubilar am Klavier ein. Der Ball, für den 100 Dollar Eintritt verlangt wurde, war als Wohltätigkeitsfest arrangiert, dessen Reinerlös dem United Negro College Fund und dem Catherine and Count Basie Scholarship Fund zufließen soll.

Dollar Brand hat eine Gruppe aufgestellt, zu der Robie Jansen, Tenorsaxophon und Flöte, Bazzil Ibrahim, Altsaxophon, Paul Xalio, Baß, und Monty Wefoo, Schlagzeug, gehören. Im November gastiert die Formation in der BRiD, im Dezember unternimmt sie eine Afrika-Tournee, im Januar 1975 reist sie nach Schweden und macht für das Fernsehen einen Film mit Don Cherry, und im Februar 1975 ist die Band wieder in der BOD zu hören. Dollar Brand wird vertreten durch Gabriele Kleinschmidt, 72 Tuttingen-Möhringen, Mettenbengstr. 1, Tel. 07462/530.

Teresa Brewer hielt sich im September in London auf, um dort ins Plattenstudio zu gehen. Die Aufnahmen werden auf Flying Dutchman, dem Label von Bob Thiele, erscheinen, der seit einiger Zeit mit Teresa verheiratet ist. Auf zwei Stücken der Platte spielt Elvin Jones Schlagzeug.

Dee Dee Bridgewater bekam in der Broadwav-Produktion „The Wizard Of Oz“ die Rolle der „Good Witch Glinda“ übertragen. Kommentierte die Sängerin: „Ich bin sehr erfreut und zugleich auch aufgeregt darüber, denn das ist ein ganz neues Aufgabengebiet. Aber ich liebe die Veränderung, und alles Neue ist eine Herausforderung an mein künstlerisches Talent.“

Clifford Brown zu Ehren wurde von der New York Columbia Universitäts Radio-Station ein Blätiges Festival veranstaltet, bei dem die Trompeter Jimmy

Owens, Richard Williams, Bill Hardman, Ed Lewis, Virgil Jones und Lonnie Hillier dem großen verstorbenen Trompetenstar Tribut zollten. Im Rahmen dieses Festivals wurden auch Interviews mit Dizzy Gillespie, Clark Terry und Horace Silver gesendet.

Ian Carr hat eine Komposition mit dem Titel „Labyrinth“ geschrieben, die Anfang Oktober im Roundhouse in London uraufgeführt wurde. Bei dieser Gelegenheit ist die Gruppe Nucleus, in der Carr Trompete bläst, durch Norma Winstone, Kenny Wheeler, Tony Coe, Dave McCrae, Tony Levin und Trevor Tomkins erweitert worden.

Graham Collier, Englands rühriger Bassist und Bandleader, hat jetzt eine eigene Plattenmarke gegründet, die er Mosaic nennt. Unter dem Titel „Darius“ liegt bereits die erste Platte des Graham Collier Sextetts vor. Sie bringt Aufnahmen vom Konzert im Cranfield Institute of Technology vom 13. März dieses Jahres und enthält zwei Kompositionen, eben „Darius“ und „A New Dawn“, die von Harry Beckett, Derek Wadsworth, Ed Speight, Geoff Castle, John Webb und Graham Collier gespielt werden. Davon können auch die Noten bezogen werden. Collier, der Ende Oktober auf Tournee nach Österreich, die Schweiz, Italien und Korsika ging, arbeitet an einer Jazz-Oper, für die Mike Maylor das Textbuch geschrieben hat. „Inside Jazz“, das Buch von Collier, ist jetzt nahezu vergriffen und soll als Paperback im Dezember bei Quartet Books in London neu aufgelegt werden. Graham Colliers Kontaktanschrift ist: Graham Collier Music, 51 Nevern Square, London SW 5 9 Pf, England, Tel. 01-3738634.

Chick Corea hat mit seiner Return To Forever eine neue Platte für Polydor aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Where Have I Known You Before“ vorliegt.

Sleepy John Estes und Hammie Nixon werden im Dezember ihre erste Japan-Tournee unternehmen, die sie nach Tokio und Osaka führen wird.

Dick Gibson lud Ende September zu seiner 12. jährlichen Privat-Jazz-Party im Broadmoor Hotel in Colorado Springs wieder 45 der besten Jazzmusiker ein. Darunter waren Bobby Hackett, Clark Terry, Joe Newman, Pee Wee Erwin, Vic Dickenson, Frank Rosolino, Zoot Sims, Flip Phillips, Buddy Tate, Al Cohn, Benny Carter, Phil Woods, Roland Hanna, Ralph Sutton, Joe Venuti, Herb Ellis, Jiri Mraz, Cliff Leeman, Panama Francis, Gus Johnson und auch die Sängerin Sarah Vaughan. Ob es

von dieser Mammut-Jazz-Party eine Platte geben wird, ist bislang noch ungewiß.

Benny Goodman war im Oktober auf einer Blitztournee durch europäische Hauptstädte. Seine Gruppe besteht derzeit aus Zoot Sims, Peter Appleyard, Hank Jones, Bucky Pizzarelli und Slam Stewart.

Lionel Hampton mußte seine geplante Europatournee mit Teddy Wilson, Buddy Rich und George Ouvivier verschieben, nachdem er Mitte September mit inneren Blutungen ins Mount Sinai Hospital in New York eingeliefert worden war.

Herbie Hancock's neues Columbia/CBS Plattenalbum „Thrust“ wird in den USA mit großem Aufwand an den Mann zu bringen versucht. Dringender Hinweis für die Plattenläden: Halte es vorrätig im Jazz- und Pop-Sortiment! Die Gruppe ist für Konsumenten beider Lager interessant!

Quincy Jones mußte sich vor kurzem einige Zeit im Hospital aufhalten, da er ein Blutgerinnsel im Hirn hat, das entfernt werden muß. Wie es heißt, hat sich Jones diese Verletzung bei einer Schlägerei zugezogen.

Sheila Jordan, Odetta, John Lewis, Johnny Hartman gehören zu den Künstlern, die am City College in New York unterrichten.

Alexis Korner sagte während der außerordentlich erfolgreichen Tournee des „Doldinger Jubilee Konzert“ stellvertretend für alle Musiker: „Es ist großartig, wieviel Spaß wir miteinander haben, auch privat. Es ist sagenhaft, wie wir uns von Tag zu Tag, von Konzert zu Konzert steigern. Ich weiß gar nicht, wie das enden soll. Eigentlich müßte es nach dem letzten Konzert einen Knall geben, aus, das war's, das kommt nie wieder . . .“

Ellis Larkins spielt derzeit im „Cookery“ im Greenwich Village in New York mit dem Bassisten Al Hall.

Herbie Mann hat wieder eine neue Platte für Atlantic aufgenommen. Sie liegt unter dem Titel „The Family of Man — First Light“ vor. Der Flötist spielt hierauf mit David Newman- Steve Gadd, Armen Halburian, Carlos Valdez u. a.

Arif Mardin, Arrangeur und Produzent, hat für Atlantic eine Platte aufgenommen, die „Journey“ heißt und auf der Joe Farrell, Michal Urbaniak, Gary Burton, Hubert Laws und Ron Carter zu hören sind.

Chris McGregor, der seit einiger Zeit in der Moulin de la Madonne in St. Pierre de Caubel in Frankreich sehr abgeschieden lebt, gastierte im September wieder einmal im 100 Club in der Oxford Street in London mit seiner Brotherhood of Breath, um die neue Platte der Band auf Ogun Records zu lancieren.

Red Norvo hat vor kurzem in New York Plattenaufnahmen für Harry Lims Etikett Famous Door gemacht. Seine Partner waren Hank Jones, Klavier, Milt Hinton, Baß, und Jo J&nes, Schlagzeug.

Anita O'Day sang mit großem Erfolg in „Reno Sweeney's Supper Club“ im Greenwich Village. Begleitet wurde sie von Lanny Meyers, Klavier, **Bill Popp**, Baß und Gary Burke, 'Schlagzeug.

Les Paul spielte am 2. Oktober gemeinsam mit dem Gitarristen Bucky Pizzarelli in der Town Hall in New York. Wie es heißt, bemüht sich Les Paul um ein Comeback auf der Jazz-Szene.

Pork Pie, das Quintett mit Charlie Mariano, Jasper van't Hof, Philip Catherine, J. F. Jenny Clark und Aldo Romano, wird ab sofort vertreten von Vera Brandes, 5 Köln 60, Norbistrather Str. 3, Tel. 0221/71 5851.

Bernd Rabe hat Anfang Oktober mit drei seiner Kollegen aus dem Erwin Lehn-Orchester, dem Pianisten Jerry Kirchgässner, dem Bassisten Peter Witte und dem Schlagzeuger Jörg Gebhardt, eine Swinggruppe aufgestellt, die durch die beiden Gitarristen Günter Leimstoll und Hans Wenzel vervollständigt wird. Die Formation machte bereits Plattenaufnahmen und trat im At-Musikpodium in Stuttgart auf.

Dieter Scherf wurde mit seinem Trio, das noch aus Jacek Bednarek, Baß, und Paul Lovens, Schlagzeug, besteht, zum Jazz Jamboree nach Warschau eingeladen. Anschließend unternimmt die Gruppe des Wiesbadener Saxophonisten eine Tournee durch die Schweiz. Die Kontaktanschrift von Scherf ist: 62 Wiesbaden, Sonnenberger Str. 33, Tel. 061 21/562940.

Tom Scott, ehemaliger Saxophonist der Oliver Nelson Big Band, der für Flying Dutchman auch einige Platten produzierte und in letzter Zeit viel Musik für Fernsehfilme, darunter „Cannon“, „Lassie“ und „Streets of San Francisco“, geschrieben hat, leitet derzeit den L. A. Express, der auch Joni Mitchell auf ihrer Tournee begleitete.

Artie Shaw arbeitet eine Fernsehserie mit vier einstündigen Programmen aus, die die Swingära sowie die wichtigsten Swing Big Bands ins Gedächtnis zurückerufen soll.

Michael Smith, ein aus Kentucky stammender 36jähriger Pianist und Komponist, der schon mit Anthony Braxton und Steve Lacy Plattenaufnahmen gemacht hat und zudem auch als Solopianist auf einem Saravah-Album zu hören ist, lebt jetzt in Sevres, Frankreich. Vertreten wird er in Europa von Han Kuiper Enterprises, De Boelelaan 435, Amsterdam-'Buitenveldert, Holland, Tel. 020-429396.

John Stevens und **Trevor Watts** haben eine eigene Schallplattenfirma mit dem Namen „A Records“ gegründet. Die erste Platte unter diesem Etikett liegt bereits vor unter dem Titel „SME for CND for peace for you to share“ und stellt ein Spontaneous Music Ensemble vor, das aus 30 Solisten besteht. Die zweite Platte ist bereits in Arbeit und wird „Amalgam play Blackwell and Higgins“ heißen, und ist als ein Tribut an die Schlagzeuger Ed Blackwell und BHly Higgins gedacht. Amalgam ist die Gruppe von Trevor Watts, bei der augenblicklich noch Keith Tippett, Klavier, Kent Carter, Baß, und John Stevens, Schlagzeug, spielen, und die gegenwärtig in London in Jack Gelbers Stück „The Connection“ zu hören ist. Die Platten von „A Records“ sind in Deutschland durch Importgeschäfte erhältlich oder direkt von Trevor Watts, 10 Great North Road, Highgate, London NO, England, zum Preis von DM 14,—h Porto zu beziehen.

Grady Tate produzierte sich kürzlich wieder einmal als Sänger in „Buddy's Place“ in New York. Begleitet wurde er bei diesem Anlaß von Paul Griffin, Klavier, Ron Carter, Baß, und Freddie Waits, Schlagzeug.

Billy Taylor, Diana Ross, Betty Carter, Johnny Hartman, Robin Kenyatta u. a. gehörten zu den Stars, die am 20. September in der New Yorker Avery Fisher Hall bei einem Konzert auftraten, das als spezielle Ehrung für Duke Ellington gedacht war. Veranstaltet wurde es vom Art Council, der Reinerlös floß dem United Negro College Fund zu.

Clark Terry unterrichtet in diesem Semester an der School of Music der Universität von Miami.

Son House — sein Leben und Schaffen — ist das Thema eines Dokumentarfilms, in dem u.a. gefilmte Interviews mit Sonny Terry, Willie Dixon, Brownie McGehee und John Lee Hooker zu sehen sind.

Michal Urbaniak spielte im September im Village Vanguard in New York und gab danach ein Konzert in der Carnegie Hall, bei dem die Pharoah Sanders Gruppe die zweite Hälfte bestritt. Jetzt liegt in den USA auch wieder eine neue Platte des polnischen Saxophonisten und Geigers vor: „Atma“.

KENNEN SIE DIE?

Aera lebt seit ihrer Entstehung Ende 1972 in einem kleinen Bauernschloß in Mechelwind, Mittelfranken. Die Gruppe erarbeitete sich einen eigenen, unverwechselbaren Stil, in dem die verschiedenartigsten Musikrichtungen und -einflüsse vereinigt sind. Gründer und Namensgeber von Aera ist der Gitarrist Muck Groh, außerdem spielen in dem Quartett der Sopransaxophonist und Flötist Klaus Kreuzeder, der Bassist Dieter Bauer und der Schlagzeuger Wolfgang Teske. Die Kontaktanschrift ist: Musikgruppe AERA, 8552 Mechelwind 2—3, Tel. 0 91 35/80 27.

Malada Musika — unter diesem Begriff musiziert eine neue Gruppe um den Stuttgarter Bassisten Jan Jankeje. Das Quartett, das seine Konzeption als „kreativen Jazz“ bezeichnet, besteht aus Gerhard Bader, Gitarre, Uli Schwarz, Altsaxophon, Flöte, Sopransaxophon und Geige, Christian Stockmann und Axel Lauser, Schlagzeug und Percussion. Die Kontaktanschrift der Formation ist: Jan Jankeje, 7 Stuttgart 1, Reinsburgstr. 104, Tel. 07 11 /62 16 41.

Das **Rolf Müller-Quartett** ist eine New Jazz Formation aus Basel, die vornehmlich freie Musik macht. Sie ist aus der diesjährigen nationalen Endausscheidung beim Schweizer Amateur Jazz Festival in Ägust als beste Gruppe im Bereich „New Jazz“ hervorgegangen. Die Gruppe besteht aus dem Schlagzeuger und Percussionisten Rolf Müller, dem Tenorsaxophonisten Heiner Althaus, dem Geiger Andreas Graf und dem Bassisten Wilfried Kirner. Die Kontaktanschrift des Quartetts ist Rolf Müller, CH-4000 Basel, Lanzkronenstr. 25, Tel. 44 11 85, oder Wilfried Kirner, D-76 Offenburg 15, Franz-Schmidt-Str. 11 a.

Ras Algethi heißt eine Kölner Gruppe, die sich der Funky Music verschrieben hat und in der seit einiger Zeit Michael Herting Elektro-Piano spielt. Ihren Namen gab sich die Gruppe nach einem Gestirn im Sternbild des Herkules. Die Kontaktanschrift der Formation ist: Herbert Schant, 5 Köln 1, Neußer Str. 22. SBB — Search, Break, Build — ist eine der Top-Rock-Jazz-Gruppen aus Polen, die seit 1971 besteht und am 11. Oktober mit der Produktion einer Platte für CBS begann. Nachdem sie zuvor den polnischen Sänger Niemen begleitet hatten, lösten sich der Pianist, Bassist und Synthesizerspieler Josef Skrzek, der Gitarrist Apostolis Antymos und der Schlagzeuger Jerzy Piotrowski im Januar dieses Jahres von ihm. um ihre eigene Musikauffassung verwirklichen zu können. Das Management von SBB übernahm für Deutschland Helaa Glaeser. 6113 Babenhäuser 6, Schillerstr. 8, Tel. 06073/8387.

Skies Of America Ornette

(Hans Kumpf schloß im Herbst eine musiktheoretische Arbeit mit dem Titel „Wechselwirkungen und Parallelen zwischen Strömungen in der Postseriellen Musik und im Jazz seit 1960“ ab. Das Jazz Podium veröffentlicht daraus inzwischen überarbeitete und ergänzte Teile.)

Ähnlich wie die Komponisten der Postseriellen Musik zuweilen vom walkin bass etwas naiv fasziniert sind, lieben manche Free Jazzer den Einsatz von Streichapparaten in einer vom musikalischen Impressionismus und 'Expressionismus' geläufigen Manier. Sie übergehen somit die neuesten Errungenschaften innerhalb der 'Postseriellen', bei der die Klangmöglichkeiten des Streichinstruments konsequent emanzipiert wurden.

Allerdings gibt es auch in der Postseriellen Musik Strömungen, die quasi-nostalgisch eine Regression zum Streicher-Sound des Impressionismus und des Expressionismus tätigen, mag auch die Inspiration einer fernöstlichen Geisteshaltung ausschlaggebend sein. Als prominentes Beispiel möchte ich hier 'Trans' (1971) von Karlheinz Stockhausen anführen. Weniger verfeinert und mehr klischeehaft arbeitete Peter Michael Hamel in 'Dharana' (1972/73).

Ornette Coleman hat sich seit langem verschiedentlich mit Kompositionen versucht, die Techniken der Neuen Musik beinhalten und keinerlei Bezüge zum Jazz aufweisen und deren Interpreten auch keine Jazzmusiker sein müssen. 1972 erschien von ihm die Platte 'Skies Of America' (1) mit dem London Symphony Orchestra unter Leitung von David Measham und — auf sechs der einundzwanzig Stücke — Coleman selbst auf dem Saxophon. Der Komponist Ornette Coleman führt im Covertext u. a. aus, ohne einen gewissen Minderwertigkeitskomplex gegenüber der etablierten sogenannten E-Musik vertuschen zu können:

„'Skies Of America' ist eine Sammlung von 'Kompositionen, und die Orchestrierung für ein Sinfonie-Orchester basiert auf ein The Harmolodic Theory' genanntes Theorienbuch, das Melodik, Harmonik und die Instrumentation des Fortschreitens von Formen beschreibt (ich habe oft Kritiken gelesen, in denen der Kritiker sagte, daß die Intention des Komponisten nicht zum Ausdruck käme. Ich habe mich gefragt, was der Kritiker überhaupt wollte, wenn er doch gar nicht wußte, wie die Intentionen des

Komponisten aussahen). Ich möchte denen, die Musik für 'die öffentliche Meinung beurteilen, unbedingt sagen, daß 'Skies Of America' auf den vier Systemen Baß, Diskant, Tenor und Alt basiert. Beim Komponieren wurde die harmolodische Modulation angewendet — das bedeutet in Aneinanderreihungen tonartfrei zu modulieren. Es gibt acht Themen und eine harmolodische Bewegung für jedes Thema.

Die Orchesterstimmen wurden in sehr hohen Registern geschrieben, um mit dem Orchesterklang ein klares Klangbild von Erde und Himmel genau so wie ein Gefühl von Nacht, Sternen und Tageslicht zu schaffen. Die einzelnen Sätze wurden tonartfrei geschrieben und gebrauchten die total kollektive Mischung von transponierten und nicht-transponierten Instrumenten, die die gleichen Intervalle spielen.“

Das, was hier Coleman schreibt, ist eine eigenartige Mischung von Musiktheorie und klischeehaften Emotionen. Er möchte sich im Lager der E-Musik als akzeptiert sehen, hört man aber diese seine Musik an, so bleibt festzuhalten: Man darf sich von Coleman kein U für ein E vormachen lassen (2).

In langsamen Sätzen (wie „Love Life“, „All Of My Life“) wird eine gewisse Affinität zur Klanglichkeit von Stockhausens „Trans“ erzeugt. Und ein Kritiker (3) brachte Colemans Tonsprache auf dieser Platte mit der „Nachbarschaft von etwa Charles Ives“ in Zusammenhang und bemängelte, daß Coleman weder „Elektronik noch grafische Partituren“ benutzt habe. Wie schon aus Colemans Bemerkungen hervorgeht, arbeitete er noch in der temperierten Stimmung und der traditionellen Notation. Mit seinen harmolodischen Bewegungen (man erkennt ja das Wortspiel: harmonisch und melodisch) führt er vornehmlich die Streicher in Unisono- und Parallelfortschreitungen langatmig homophon durch eine mit der Zeit zu sehr abstumpfende Modalität.

Zuweilen gibt es aber auch Triller, sich kontrapunktisch überkreuzende Linien, aufgeputzter Rhythmus-Pomp in klassizistisch-folkloriistischer Manier, Wechselspiel von Streichern und Bläsern. Nimmt man die in der klassischen europäischen Musik und in der Neuen Musik gültigen Maßstäbe der Kritik an, so wäre dies — um eine Formulierung von

Heinz-Klaus Metzger zu gebrauchen (4) — ein „musikalischer Dünnschiff oder, um im üblichen Fachjargon zu verbleiben, Durchfall . . .“. Denn die sich unwillig der Trivialität (5) hingebenden „Skies Of America“ sind strukturell und formal zu gleichartig, es gibt keine konsequenten Entwicklungen und Kontrastierungen. Coleman mangelt es offenbar an technisch-handwerklicher Fertigkeit, um die Klangfarblichkeit eines Sinfonieorchesters auszuschöpfen (abgesehen davon, daß er die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten Spieltechniken nicht anwendet) — „die Chancen der Orchestrierung werden selten genutzt“, wurde auch in einer Plattenkritik von Rainer Wagner festgestellt. (6), der wie ich eine sehr kritische Haltung zu „Skies Of America“ einnimmt.

In einem Plattentest (7) sagte dazu Helmut Lachenmann, einer der avantgardistischsten und kompromißlosesten Komponisten der europäischen Avantgarde-Musik: „Ich finde die Musik unheimlich einfach und unwichtig.“

Vermögen Colemans Orchesterkompositionen alleinig nicht zu überzeugen, so tun diese es auch nicht, wenn Ornette Coleman als Altsaxophonist mit seiner an Dreiklänge orientierten Melodik vor dem Orchester steht: auch hier kommt es nicht zu einer echten Verbindung. Das Orchester hat hier lediglich die Funktion der Belieferung von Background und Dekor. Das London Symphony Orchestra, dessen ständiger Dirigent heute der ehemals aktive Jazz-Pianist Andre Revin ist, hat auch hier keine Möglichkeiten zu eigenen improvisatorischen Äußerungen.

Immerhin deutete Ornette Coleman in einem Gespräch (8) an, daß er jetzt von den Orchestermusikern individuelle musikalische Aktionen verlangen wolle. Somit geht Coleman den gleichen Weg wie etwa Yusef Lateef, Peter-Michael Hamel und Wolfgang Dauner.

Coleman



Ian Pearson

Hans Kumpf: „Ich interessiere mich für Ihre Kompositionen. Zunächst zu ‚Skies Of America‘. Könnten Sie mir das harmolodische System näher erläutern?“

Ornette Coleman: Nicht in 20 oder 30 Minuten, vielleicht gelänge es mir in fünf Jahren. Wenn Sie es lernen wollen — warum nicht? — da Sie an Musik interessiert sind, könnte es ganz nett für Sie sein, auch so zu schreiben.

„Leider ist ja auf der Plattenhülle keine Partitur abgedruckt.“

„Ja, das stimmt. Grundsätzlich geht es um die geschriebene Note als Melodie, Harmonik und Bewegung. Die Melodie (was man so Melodie nennt), die Harmoniestruktur und die Bewegung der Melodie gegen die Harmoniestruktur. Das ist im Wesentlichen die harmolodische Theorie.“

„Sind Sie dabei von der europäischen Musik beeinflusst worden?“

„In ‚Place in Space‘ wurde ich wohl am meisten von Ihr angeregt.“

„Sind Sie von einem bestimmten Komponisten beeinflusst worden?“

„Oh, ich glaube, jeder, der atmet, ist ein Komponist.“

„Könnte es zum Beispiel Charles Ives sein?“

„Eine Reihe von Leuten halben ‚Skies Of America‘ in Zusammenhang gebracht mit Charles Ives. Ives ist schließlich auch ein Amerikaner. Aber mir ist nichts von Beziehungen zu einem europäischen Komponisten bekannt. Das ist ein Klischee — ein Klischee der Weißen. Wenn Sie davon nie etwas gehört hätten, hätten Sie mich auch niemals so gefragt. Was hören Sie denn selbst?“

„Wenn ich nicht wüßte, daß es Musik von Ornette Coleman ist, würde ich es vielleicht als romantische oder impres-

sionistische Musik ‚bezeichnen‘ oder gar nur als Hollywood-Musik.“

„Ah, Filmmusik! Ja, das verstehe ich. Wenn daraus ein Film gemacht würde, würde ich diesen Film gerne ansehen.“

„Zu der Zeit — nämlich, als ich etwas über ‚Skies Of America‘ schrieb, sah ich im Fernsehen zufällig einen Film, der Science-Fiction-Serie ‚Invasion von der Wega‘ und bemerkte die starke Ähnlichkeit der Musiken.“

„Ich denke, daß alle Klänge irgendwelche Relationen zueinander haben. Sie kennen mich als Spieler und nicht als Komponist. Das ist die Tragödie der Welt, denn ich schreibe mehr Musik als ich spiele.“

„Hatten Sie bestimmte Hintergedanken, als Sie ‚The Men Who Live In The White House‘ verfaßten?“

Fortsetzung auf Seite 28



IM SCHATTEN DES DUKE: MERCER ELLINGTON

Das schwere Erbe

Groß, schlank gewachsen, mit schlohweißem Haar steht Mercer Ellington vor der Band, die ihm sein Vater hinterlassen, hat. In der Wunde kommt der 55jährige jetzt dem Duke -gleich. In der Position hat es 'schwerer. Wie wird man mit der Verantwortung fertig, eine Duke Ellington Band zu leiten, den Namen eines weltberühmten Vaters zu tragen? „Mit Stolz, manchmal mit Verlegenheit, sogar mit Frustration, mit Liebe — das vor allem — aber zugegeben: gelegentlich auch mit Haß“, ist Mercer's Antwort. Daß das „Duke Ellington Orchestra conducted by Mercer Ellington“ die Leute anlockt, ist gewiß auch darauf zurückzuführen, daß das Publikum 'neugierig ist, wissen will, wie die Duke Ellington Band -unter Mercers Leitung heute klingt. Mercer Ellington ist allerdings anderer Ansteh: „Es ist meiner Meinung nach Zeichen einer Entwick-

lung ständig weiter steigenden Interesses an der Ellington-Musik überhaupt. Sein Werk ist wie das anderer Komponisten ewig gültig.“

Hier zeichnet sich schon ab, wie Mercer Ellington seine Aufgabe sieht. Schon vor Jahren hatte der Duke in seiner Autobiographie niedergelegt, daß sich Mercer „der Aufgabe verschrieben hat, das Image -seines Vaters zu: polieren und auf Hochglanz zu erhalten. Dazu gehört, daß er als Bandmanager nur die allerbesten Musiker und Mitarbeiter auswählt, die unserem, im Lauf vieler Arbeitsjahre gefestigten Ruf entsprechen.“ Als Mercer Ellington 1965 in das Ellington Orchester einstieg, sagte er in einem Gespräch mit dem Jazz-Podium („Things ain't what they used to be“ JP Mr.4/65): „Ich sitze jetzt nicht im Orchester meines Vaters, um solistisch hervortreten, sondern ich möchte engen Kontakt mit einem Orchester haben, um

damit ständig neue Erfahrungen als Komponist und Arrangeur zu sammeln. Es ist naheliegend, daß ich in der Band meines Vaters arbeite, nachdem ich meine Lehrjahre nun wirklich hinter mir habe. Mein Vater war schließlich der beste Lehrmeister und er gab mir immer wieder unfertige Arrangements, die ich zu ergänzen hatte. Beim Durcharbeiten seiner Stücke mache ich auch immer wieder neue Entdeckungen, selbst wenn sie vor vielen, vielen Jahren entstanden sind. Es ist also durchaus kein Aufwärmen und Erneuern alter Ideen, wenn Dad neue Kompositionen auf bekannten Motiven aufbaut oder sie darin verarbeitet.“

Wird Mercer nun hier ansetzen und seinerseits Neues auf altem Material aufbauen? Bisher hat er sich in dieser Richtung nicht geäußert, sondern die Betonung auf die Erhaltung von Dukes Werken gelegt. „Ellington war ein Komponist, der für seine Zeit ebenso bedeutend war wie es Mozart oder Strauß für die ihre gewesen sind“, sagt er mit Überzeugung. „Ich möchte in seinem Sinne alles zusammenhalten und der Nachwelt überliefern. Wir werden weiterhin die Musik Ellingtons so präsentieren, wie sie präsentiert werden sollte.“

Für Mercer kam die Übernahme der Band nicht allzu überraschend. „Schließlich ist der Duke nicht plötzlich erkrankt und gestorben“, erklärt er, „sondern er war schon zwei Jahre lang krank. Nur hat er niemandem erlaubt, in sein Privatleben einzudringen. Daß er seinen Tod vorausgeahnt hat, geht aus einem Vertrag hervor, der mir nach seinem Ableben zu Gesicht kam. Er hatte bei der ISM in Bermuda einen Auftritt abgeschlossen und handschriftlich hinzugefügt ‚mit oder ohne die Person Duke Ellingtons‘“.

Neuer Leader — neue Band

Zwei Tage bevor der Duke ins Hospital eingeliefert wurde, übernahm Mercer die Band und trat mit ihr in DeKalb, Illinois, und in Kalamazoo, Michigan, auf. Danach reiste er so schnell wie möglich nach New York -zurück, wo er bis zuletzt bei seinem 'Sterbenden Vater blieb. Gleich nach dem Tod des Duke übernahm Billy Taylor -den Klavierstuhl und gab auch die Orchesteransätze. „Eine Zeitlang war ich dazu einfach nicht fähig“, gesteht Mercer, „ich, konnte mich nicht gelassen und heiter auf der Bühne präsentieren, Ansagen machen, als ob nichts [geschehen sei. So versuchte ich in erster Linie alles bestens zu organisieren und den ganzen Apparat zu überwachen. Natürlich gab's Diskussionen darüber, wer nun eigentlich vorn sein sollte: Der Pia-

nist oder ein Dirigent." Wie alles in der Band wurde auch 'diese Frage kollektiv durchgesprochen und (beschlossen: Mercer sollte in der Trompetengruppe bleiben und die Band von dort aus leiten. Doch zeigte sich bald, daß dies ein Fehschlag war. „Ich spürte", kommentiert Mercer, „daß die Musik nicht mit der gleichen Ausdruckskraft aus der Band kam wie zuvor. Und ich merkte, daß ich etwas tun mußte, was mir wirklich schwer fiel, d.h. ich mußte doch in die Rolle des Bandleaders schlüpfen und schließlich vier Musiker entlassen." In den letzten Monaten hat es auffallend viele Veränderungen in der Ellington Band gegeben. Angefangen 'hat es mit dem Ausscheiden von 'Russell Procope, dann kamen die vier Neuen, darunter drei ehemalige Schüler des Berklee College of 'Music in 'Boston, von denen aber nur der Posaunist Art Barron geblieben ist. Wenn sich inzwischen nicht wieder etwas geändert hat, sieht die Besetzung der Band derzeit so aus: Cootie Williams, Harold „Money" Johnson, James Bolden und Barrie Lee Hall, Trompeten, Chuck Connors, Vince Jugente und Art Barron, Posaunen, Mike Mc'Gettigan, Frenchhorn, Harald Ashiby, Jimmy Spaulding, Harold Minerve, Maurice Simon, Saxophone, Lloyd Mayers, Klavier, Larry Ridley, Baß, und Rocky White, Schlagzeug. Auch eine Sängerin ist dabei: Anita Moore. Ersatz für den verstorbenen Harry Carney zu finden, Wird sehr, sehr schwer sein. Im übrigen aber ist zu erwarten, daß dem Orchester in Zukunft ebenso oft Besetzungswechsel bevorstehen, wie es etwa bei den Bands von Stan Kenton, Buddy Rich oder Woody Herman der Fall ist. Die jungen Musiker nehmen die Big-Band-Tätigkeit als eine Art Praxis, nach der sie sich — gerade wenn es sich um so gute Solisten handelt, wie sie Mercer ja braucht — schnellstmöglich auf eigene 'Füße stellen, um die ihnen am Herzen liegende Musik machen zu können. Denn gerade das ist in diesem Ellington-Orchester nur sehr begrenzt möglich. Mit der Beständigkeit der Band-Mitglieder, die einen Teil des Formats der Ellington-Band ausmachte, dürfte es ein für alle Mal vorüber sein, da Mercer — bei allem Respekt vor seiner Persönlichkeit — nicht die Ausstrahlung Duke Ellingtons hat, und auch nicht über dessen Genialität verfügt, der sich die Musiker selbstverständlich unterordnen.

Der verbaute eigene Weg

Duke Ellington wußte sehr genau um die Probleme des Sohnes eines berühmten Vaters. In seiner Biographie schrieb er: „Der Name seines bekannten Vaters legte ihm 'Steine in den Weg." Nun, Mercers Lebensweg war



bisher von einem fortwährenden Streben nach Selb'stverwirklichung gezeichnet. Er suchte seine Identität in den verschiedensten Berufen und Betätigungen. Vielleicht hat er sie jetzt gefunden, da er erstmals eine ganz klare Aufgabe vor Augen sieht, die niemand so wie er ganz im Sinne des Duke wird erfüllen können.

Wie war denn seine Entwicklung bisher verlaufen? Als Mercer 9 Jahre alt wurde, trennten sich seine 'Eltern, seine Mutter starb 1967, ebenfalls an Krebs. Mercer wollte zuerst Mathematik studieren, spürte dann aber, daß ihn nur die Musik innerlich wirklich befriedigen konnte. So besuchte er die Juilliard Musikhochschule, studierte an der New Yorker Universität Kompositionslehre und Orchestration, trat schließlich als Saxophonist erstmals in die Band seines Vaters ein. Die Kriegereignisse unterbrachen seine musikalische Laufbahn: er wurde eingezogen. Nach seiner Entlassung bei Kriegsende stellte er eine eigene 'Band auf, mit der er im New Yorker Savoy auftrat. Aber der Erfolg blieb aus, spürbar machte sich der Schatten des Duke bemerkbar. Entschieden aber lehnte sich Mercer gegen

den Rat seines Vaters auf, doch aus dem berühmten, also aus Dukes Namen Kapital zu schlagen. Er wollte seinen eigenen Weg gehen.

So versuchte er sich mit einer 'Plattenfirma, den „Mercer Records", die zwar einen beachtlich guten Katalog vorweisen konnten, ihm aber auf die Dauer keine Befriedigung verschaffte. Die ganze 'Problematik aber zeigte sich, als er das große Geld nicht auf seinem eigentlichen Gebiet, also dem der Musik verdiente, sondern ... als Vertreter einer Whisky-Firma! Ihm geht es aber, wie er 1965 schon in dem 'Gespräch mit dem Jazz Podium betont hatte, „nicht darum, Geld zu machen, sondern künstlerisch befriedigt zu wenden". Durch seine Arbeit. Nach einem Intermezzo als Disc-Jockey entschloß er sich schließlich 1965 — gewiß nicht leichten Herzens — in das Orchester seines Vaters einzutreten. Es war indessen keine Kapitulation, denn er folgte einer dringenden Bitte seines Vaters, der ein wichtiges Aufgabengebiet seiner Orchestertätigkeit, nämlich das der Organisation, selbst einfach nicht mehr zu bewältigen vermochte. Gerade in den 60er Jahren hatte er wieder einmal mit



FLASH-Shop

3104 UnteHuess
Danziger Straße 4

Bestellungen per Nachnahme
(plus DM 3,90 Porto) oder per Voraus-
überweisung (plus DM 2,— Porto)
auf unsere Konten:
Voiksbank Gelle 3478
Postscheckkonto S. Kluge
Hannover 395 569-303

JAZZ und ROCK zu Sonderpreisen

Centipede — September Energy Doppel-LP	19,90DM
Weather Report — Mysterious Traveller	16,90DM
Passport — 1 st.	13,90DM
Isotope — 1 st.	15,90 DM
Herbie Hancock — Headhunters	16,90 DM
Herbie Hancock — Treasure Chest Doppel-LP	18,90DM
Chick Corea — Hymn of the Seventh Galaxy	16,90DM
Larry Coryell — Lady CoryeH	15,90DM
Billy Cobham — Spectrum	15,90DM
Jukka Tolonen — Tolonen	15,90DM
Tassavallan President!! — 1 St. und Milky Way Moses, je	15,90DM
Soft Machine — Seven	15,90DM
Chick Corea — Light As A Feather	16,90 DM
Don Cherry — Relativity Suite	15,90 DM
Marion Brown — Porto Novo	11,90 DM
Stomu Yamashta — One by one	15,90 DM
Brian Auger — Straight ahead	16,90DM
Escalator Over The Hill — 3er-LP	27,50 DM
Jazz Composers Orchestra — Doppel-LP	19,90DM
Elton Dean	12,90DM
Chase — (Ennea	11,90 DM
Chris Hinze Combination — Who Can 'See the Shadow of the Sun	11,90 DM
John Surman — Westering Home	13,90 DM
John McLaughlin — Extrapolation	10,50 DM
Tony Williams Lifetime — Ego	10,50DM
Rock Workshop — The Very Last Time	10,50 DM
Coxhill/Miller — The Story so Far ... Oh Really?	13,90 DM
Annette Peacock — I'm the One	11,90 DM
Carlos Santana/Alice Coltrane — Illuminations	16,90 DM
Chick Corea — Where have I known you before	16,90DM
Herbie Hancock — Thrust	16,90 DM
Music Outside — Das große Jazzbuch des Nucleus- Trompeters Ian Carr, gebunden	23,00'0M

großen finanziellen und administrativen Problemen zu kämpfen und war daher ehrlich erleichtert, als ihm Miereer Hilfe zusagte. Recht humorvoll hatte der Vater den Sohn zu überreden versucht: „Wenn ich schon von Band-Managern bestohlen werde, dann möchte ich gerne, daß wenigstens du der Manager bist!“ Nun, Mercer wußte nur zu gut, daß sein Vater weder Zeit noch Lust hatte, sich mit dem ganzen Verwaltungsapparat herumzuschlagen, den die Band, der Verlag und die eigene Booking Corporation mit sich brachten. „Dad lebt von seiner Imagination und nicht von seinem Kapital“, sagte er einmal. So übernahm er dann die Geschäfte der Ellington Tempo Music und betätigte sich als Roadmanager. Doch nicht nur geschäftlich erwies sich Mercer als versierte Kraft, auch musikalisch hatte er — und das schon seit den 40er Jahren — einiges zur Band beigetragen, in der er nun als Trompeter selbst aktiv mitwirkte. U. a. stammen die Orchesterstücke „lumpin' punkins“, „John Hardy's wife“, „Moon mist“ und „Things ain't what they used to be“ von ihm. Zudem hat er für die Band Immer wieder wichtige Talente entdeckt, Ihm gelang es, Clark Terry, Cat Anderson, Chuck Connors und Wendell Marshall ins Ellington Orchester zu holen.

Der Nachlaßverwalter

Mercer kümmert sich auch um all die alten Platten der Band und läßt von den Kompositionen, die nicht schriftlich niedergelegt wurden, von Transkribenten die Orchester-Arrangements aufzeichnen. Allein zwei Räume sind bis zur Decke voll mit Manuskripten und Notenblättern, die es 3'Uiszuwerten, zu archivieren gilt. Eine 'Reihe von Kompositionen muß erst orchestriert werden, um dann aufgeführt werden zu können. Außerdem schreibt Mercer ein Buch Ober Ellington — den Musiker, Komponisten, Bandleader und Menschen — und ein zweites, das sich mit Dukes musikalischen Theorien, Kompositionen und Arrangements befaßt. Vor kurzem konnte er Dukes letzte Platte, das „Thi'rdSaored Concert“, zu dem ihm die Westminster Abbey die Anregung gegeben hatte, fertigstellen. Sie wird demnächst bei RCA erscheinen. Eine wichtige Hilfe ist ihm sein Sohn Edward II, ein Gitarrist, der derzeit auf der Benklee School of Music in Boston studiert und dort kürzlich den Auftrag erhalten hat, die Musik seines Großvaters zusammenzutragen und zu erforschen. Eine umfangreiche Aufgabe, immeirhin soll Duke Ellington ca. 3000 Kompositionen geschrieben haben.

Mercer Ellington ist zum zweiten Mal verheiratet und hat insgesamt drei Kin-

der. Sproß aus erster Ehe ist die Tochter Mercedes, die als Ballett-Tänzerin recht erfolgreich ist, aus zweiter Ehe mit seiner Frau Evelyn stammen die Grafikerin Gaye und eben Edward II, der die Ellington-Mu'Sikeir-Dynastie fortsetzt. Mercer Ellington gliedert das Schaffen seines Vaters in mehrere Perioden auf: „Man kann Ellingtons Entwicklung ganz deutlich an seinem Werk verfokjen“, sagt er. „In den 20er bis zu den frühen 30er Jahren war es fast reine Inspirationsmusik ohne festgelegte Konzeption oder gar Form. Mit dem Einzug in den Cotton Club ergab sich die Notwendigkeit, die Musik aufzunotieren, festzuhalten. In den 30er und 40er Jahren ging er weit über das Notieren kurzer Dancetunes hinaus, es war die Zeit der großangelegten Kompositionen, der Orchester-Suiten. Als er zu seinem früheren Stil zurückkehrte, wurde die Musik um vieles intellektueller. In den letzten Jahren seines Lebens konzentrierte er sich stark auf Kirchenmusik. Der Kreis schloß sich in einem erfüllten künstlerischen Schaffen, als e* zu einem Punkt gelangte, wo er fast ganz aufhörte zu schreiben, wieder zu den Arrangements und Riffs seiner Jugend zurückkam, wo er alles im Kopf hatte. Es gab ja eine Zeit, da konnte auch mein Vater keine Noten lesen, er hat sich erst im Lauf der Jahrzehnte auto* didaktisch vervollkommen hat sich das Notenlesen, das Komponieren, die Harmonielehre und all diese Musiktheorie. Reibst be'oebrecht. Erbewies rein Taktgefühl, als er eines Tages den Tänzern einer Show die Noten übergab und frante, welches Temoo sie denn aerne hätten. Dio Antwort war Schweiaen. Daraufhin ninn e' blitzschnell zum Klavier 'unH soielte ihnen die Musik vor. Längst hatte er nämlich bemerkt, daß sie mit den Noten nichts anzufangen wußten und selbstverständlich wollte er ihnen eine Blöße ersoaren. obwohl er seihst für sie größtes Verständnis hatte.“

Finanzielle Soraen scheint das Ellington-Unternehmen rycht zu haben. Der Duke hinterließ immerhin ein geschätztes Vermöaen von 15 Millionen Dollar, die Sohn Mercer gewiß den notwendigen Rückhalt geben, um all seine Pläne im Geiste seines Vaters durchzuführen. Auch an D'Urchstertvermögen möchte Mercer seinem Vater nicht nachstehen: „Dad war sicher mehr als fünf Mal in seinem Leben finanziell am Ende, ohne daß er es jemand merken ließ, gesteht Mercer, „doch es ging immer wieder aufwärts! Alles was er tat, hatte den Anstrich des Einmaligen, jeder der mit ihm in engere Berührung kam, änderte sich auf irgendeine Art, im Denken, im Glauben, sogar in seiner ganzen Lebenseinstellung.“

Vive le J.A.Z.Z.!

Während in der ersten Oktoberwoche die savants der Politik sich mühten, den Hamburger Parteitag der F.D.P. zu deuten, gingen die Schreiber und Beschreiber des Jazz daran, Gleiches dem Deutschen Jazz-Festival anzutun. ES seien Vertreter einer qualifizierten Minderheit, schrieben sie, die sich da, klein aber fein, zu ihrem zweijährlichen Tun in der Kongreßhalle zusammengefunden hätten. Ein präsentafoller, aber kein repräsentativer Querschnitt. Denn zu solchen Treffen kommen ja immer die Arrivierten. Die Jüngeren sind unterrepräsentiert. Weil sie noch nicht soviel davon verstehen, sagen die einen. Weil das Establishment mauert, sagen die anderen.

Ober den Mann an der Spitze ist man sich ja ziemlich einig. An dem Albert Genscher, an dem Hans-Dieter Mangelsdoff kommt keiner vorbei, trotz der paar Gegenstimmen und Enthaltungen. Scheußlich, die Fernsehkamera®. Man sieht ja gar nichts. Auf der 'Ebene darunter geht es spannender zu. Da geht es nicht nur um Personen, sondern um die ganze Richtung. Und diese Menge Leute. Auf den Stühlen, hinter den Stühlen, sogar zwischen den Stühlen. Hat sich ein Wandel angebahnt?

Haben die Pragmatiker über die Idealisten gesiegt? Friderichs-Doldinger über Hampel-Maihofer? Ist der Jazz menschlicher geworden, oder die Menschen

jazzlicher? Ist das Freiburger Programm tot, Older wird Bangemann es erst richtig aufpolieren? Schade, daß Lippmann und Rau und Wunderlich keine Zeit mehr haben für die Deutsche Jazz-Föderation. Ja, und wenn Karl Hermann Flach noch da wäre. Stirbt der Free Jazz, werden die Linksliberalen untergehen? Siegen angesichts des sinkenden Kassenstands die Leute, die dafür sorgen, daß die Kohlen stimmen? Liberal will ja heute jeder sein. Vive la liberte! Nur mit der egalite, da tun sich Liberale manchmal schwer, auch wenn sie sich als Jazzmusiker gewerkschaftlich organisieren. Aber da heißt das Erfolgsrezept Solidarität, die natürlich -zuerst den Schwächeren zugute kommt. Vive l'egalite! Nur schlimm, daß Gleichheit auch nivelliert. Was wird da aus dem Individuum, aus der Künstlerpersönlichkeit? Wo bleibt der freie Wettbewerb und die Auslese durch survival of the fittest? Liberale sind Individualisten. Also der Scheel fehlt doch sehr, finden Sie nicht? Ein guter Präsident 'ist er ja. Der Wolfram Röhrig auch. Der Mann stellt doch wenigstens international was dar. Sicher, der vorige war auch sehr gut. Der Hudtwalcker, der Heine mann. Und der erste, der Schwabe, wie hieß der noch. Zimmerle, Heuss? 'Egal, jedenfalls auch ein Liberaler. Liberal wie wir alle, nicht wahr, Brüder? Vive la fraternite! Und willst du nicht mein Bruder sein, dann schlag ich dir den ... nein, falsches Band. Kann der Jazz frei sein, wenn er free ist? Brauchen wir ein Kirchenpapier? Ist e® wirklich so schlimm, wenn der eine ein bißchen freier ist? 1984 wird es welche geben, die gleicher sind als die anderen Gleichen. Neben mir sitzt einer, der schläft offenbar in einem Hundezwinger, 'in den es reinregnet. Ist er mein Bruder? Mit wem koalieren wir? Mit wem kohabieren wir? Vive le J.A.Z.Z.!

Na ja. Also Frankfurt. Messehalle, 14. Deutsches Jazz-Festival. Das „älteste“ der Welt. Produziert von Lippmann + Rau, veranstaltet vom Hessischen Rundfunk mit Unterstützung der Stadt Frankfurt.

Zum ersten Mal trägt das Festival den Untertitel: Tage improvisierter Musik. Eine Vorsichtsmaßnahme gegen Puristen, die sich beschweren könnten, dies oder jenes sei gar kein Jazz gewesen? Modisches Wortgeklingel à la ARD? Eher schon die Konsequenz aus der Integration des Jazz in den Gesamtbereich der Kunstmusik, wie sie zumindest im Dunstkreis unserer öffentlich-rechtlichen Anstalten angestrebt wird. Und die Herrschaft der „Medien“ sprang ja mächtig ins Auge, das vor soviel Elektronik schier übergehen wollte.

Vor der Bühne Laufstege mit Kameras, auf der Bühne all das Gerät, das Musiker heute zum Verstärken und Verändern ihrer Töne brauchen, auf und über der Bühne Farbscheinwerfer in den schönsten 'Bonbonfarben, hinter der Bühne eine matt spiegelnde, folienbespannte Wand, und dahinter noch einmal ein Laufsteg für die emsigen TV-Aktivistinnen. Es war eine Atmosphäre wie bei Dreharbeiten für einen Film. Das Publikum als zufälliges Beiwerk, in einer Nebenrolle, die man streichen könnte, ohne das Opus selbst zu beeinträchtigen.

Immerhin eine freundliche Geste: über den Köpfen des Publikums hingegen, wenn ich richtig gezählt habe, fünfzehn Farbfernsehgeräte. Dort konnte, wenn die Kameras die Sicht versperrten, das Geschehen aus zweiter Hand betrachten. Ein gewisser Symbolwert war dieser Szene allerdings auch nicht abzuspüren: so hängt am dünnen Faden die Elektronik über uns wie ein Dam'O'klesschwert.

ALEXIS KORNER



JOHNNY GRIFFIN und KLAUS DOLDINGER





THOMAS KEYSERLING und GUNTER HAMPPEL



PERRY ROBINSON

Das 1. Konzert

Es scheint Volker Kriegeis Schicksal zu sein, daß man ihn mit Vorliebe an den Anfang von Konzerten stellt. Gewiß ist SPECTRUM besser als viele andere Gruppen geeignet, das Publikum anzuwärmen. Wer erklärtermaßen Musik für Zuhörer spielt, wird natürlich schneller von ihnen akzeptiert als derjenige, dessen Musik sich — wenn überhaupt — erst 'nach längerem Zuhören erschließt. Dennoch wünscht man der Gruppe, daß sie gerade bei einer so (repräsentativen Veranstaltung einmal günstiger 'plaziert würde. Auch um des Publikums willen, von dem ein beträchtlicher Teil Kriegeis wegen gekommen war, den er dann gerade 30 Minuten lang 'in Originalbesetzung hört.

Danach kam Inga Rumpf und sang soliden Blues, begleitet von SPECTRUM, Manfred Schoof und dem Saxophonisten Wolfgang Engstfeld. Ein glänzendes, leider 'kehr kurzes Trompetensolo Schoofs blieb in Erinnerung. Ansonsten schienen — Schicksal vieler solcher ad hoc-Gruppen — die Arrangements nicht recht zu sitzen. Wahrscheinlich war zuwenig Zeit für Proben. Eine Schwäche, die innerhalb des 25 Minuten 'kurzen Auftritts nicht auszugleichen war.

Die Abteilung Nostalgie war durch das Michael Naura Quintett vertreten. Gut vertreten übrigens. Vibraphonist Wolfgang Sehlüter ist um die Jahre 'reifer geworden, die inzwischen vergangen sind. Michael merkt man die ständige Auseinandersetzung mit der Musik an, auch wenn ihm ein wenig die ständige Spielpraxis fehlen mag. Eberhard We-

ber am Baß und Joe Nay am Schlagzeug lieferten — für den Zweck variiert — dasselbe stabile Fundament, von dem auch SPECTRUM profitiert. Klaus Tunemann schließlich ist ein hervorragender Fagottist. Sein Instrument scheint zwar im Jazz eher geeignet, eine Klangfarbe beizusteuern als eine Stimme, aber das wenige, was an Jazzmöglichkeiten drinsteckt, holt er hundertprozentig heraus. Dennoch ist er natürlich da am besten, wo die Gruppe zu einem Tongemälde zusammenfindet, in das er eine kräftige und eigenwillige Farbe hin eingibt.

Das p. p. Publikum, sehr angetan, erzwang mit Klatsch- und Pfeifgewalt eine Zugabe, die im Zeitplan eigentlich nicht vorgesehen war. Einmal erfolgreich, setzte es diesen Brauch dann das ganze Festival hindurch fort. Mit dem Erfolg freilich, daß der Schlußbeifall kein Wertmesser 'mehr war für das „Ankommen" der Musik. Er kam vielmehr automatisch, als Versuch, noch ein bißchen mehr Musik fürs Eintrittsgeld zu bekommen. Ebenso automatisch übrigens, wie die Presseplätze von Leuten besetzt wurden, die dafür keine Karten besaßen. Aber die schreibende Zunft wiegt wohl nicht mehr viel, wenn der große elektronische Bruder die Sache erst einmal übernommen hat.

Nach der 'Pause kam Doldingers PASSPORT. Erster Eindruck: man spielt aus dem Repertoire, und da sitzt natürlich alles. Zweiter Eindruck: wenn bei Kriegeis! der Zusammenklang des Ensembles und bei Naura die Soli im Vordergrund standen, dann hier eine Mischung aus beidem.

(Natürlich ist Klaus der alte Erzmusikant geblieben. Wenn er etwa mit seinem eigenen Echo spielt, dann mag das

eine Spielerei sein. Aber eben eine gekonnte, die ihm in der Güte nicht so leicht einer nachmacht. Und wie er die Spannung aufbauen und sie dann explodieren lassen kann. E-Bassist (und Gitarrist) Wolfgang Schmid schöpft die Möglichkeiten seines Instruments aus bis hin zum letzten Katzenschrei. Riesenbeifall.

Dann fängt Doldingers „Jubilee" an, die serienmäßige Wiederholung seiner Jubiläumsparty. PASSPORT verstärkt sich durch den Organisten Brian Auger, den Saxophonisten Johnny Griffin, den Drummer 'Pete York, durch Kriegeis und Alexis Korner himself. Doldinger stellt Griffin als einen der größten lebenden Saxophonisten vor. Das könnte stimmen. 'Er hat einen Ton, als ob die Luftsäule, die in seinem Instrument schwingt, direkt aus dem Schwarzwald stammte, so kühl und klar ist sie, jedenfalls bei Balladen.

Der Klang verhält sich zu Doldingers wie polarisiertes Licht zu normalem. Und die Qualität seiner Musik ist entsprechend. Großen Respekt vor Klaus Doldinger, der diesen hervorragenden Mann holte, wohl wissend, daß der Vergleich nicht zu seinen eigenen Gunsten ausfallen würde. Das Faszinierende an der „Jubilee"-Musik sind sicher die beiden 'Schlagzeuger, York und Doldingers Curt Cress. Das merkt man vor allem, wenn einer mal aussetzt. Merkwürdig, wie dünn dann der andere trotz gleichbleibender Qualität klingt. Ergibt eins plus eins hier mehr als zwei? Weshalb sind, zumindest in diesem Fall, zwei Schlagzeuger nicht nur lauter als eins, sondern auch erregender, mitreißender? Vielleicht weil, und wenn sie noch so genau im Takt trommeln, die Stöcke nicht in derselben Tausendstel Sekunde

•auftreffen. Sehr 'nah, aber wicht dekungsgleich. Diese minimale Differenz scheint eine zusätzliche Klangdimension zu erzeugen, die den Trommeln sonst fehlt. Es klingt wirklich, als wären zwei Drummer die Normalbesetzung und der übliche eine nur Notlösung. Die Zuhörer scheinen das auch zu empfinden. Der Beifall ist enthusiastisch. Ist Dold'iniger da, durch den Zufall seiner Jubiläumsparty, unvermutet auf eine Marktlücke gestoßen?

Die beiden Tenorsaxophone gehen weit über das alte Frage- und Antwortspiel hinaus. Das 'ist schon ein sehr lebhaftes Gespräch, in dem oft — wie im Leben — beide gleichzeitig reden. Das versuchen die beiden Schlagzeuger anschließend auch. Aber da zeigte sich die "Grenze des Instruments: es kommt eher ein 'Sprechein Im Chor dabei heraus. Kerner steht lange etwas abseits. Aber als er dann aus seiner Nische heraustritt, ist er gut, vocal noch besser als auf der Gitarre. Daß man ihn freilich den Erfinder des „weißen“ Blues nennt, 'also da sei Opa Hirchleitner vor.

Das 2. Konzert

Voin Kriege! zu Kliegel. Nein, da ist nicht etwa ein 'kleiner Chinese reingereat. Dieses Konzert wird tatsächlich von Wolfgang Kliegel eröffnet, also von der Gruppe STRINX. 'Beim vorigen Festival erst zehn (Monate als Quartett beisammen, 'hat man 'inzwischen zu beachtlicher Geschlossenheit gefunden. Thomas Groß, Percussion, macht sich als Nachfolger von Walter Flusche ausgezeichnet.

Dann Hampels Galaxie Dream Band. Jedes Stück steigert sich zu einem Furioso, auf dessen Höhepunkt alle Instrumente gleichberechtigt einen eindrucksvollen Klangteppich weben. Der fliegende Teppich eines Milchstraßenhändlers. Bin ich zu weit entfernt, um sein Muster zu erkennen? Oder liegt die Unschärfe an seiner dreamlike quality? Mir scheint dieses harmonisch vielfältige Gewebe das Ziel zu sein, zu dem Hampel bei jedem neuen Anlauf erneut hinstrebt. Daß die Ergebnisse sich dann ähneln oder sogar gleichen, ist nur natürlich. Es ist jedesmal dasselbe Ziel, nur die Wege dahin sind verschieden. Erbärmlich störend die beiden Mikrophone, vor denen die Solisten stehen. Das eine für die Lautsprecher 'links der Bühne, das andere für die rechten. Nett gedacht, aber nur im Wachsfigurenkabinett anwendbar. Jazzisolisten pflegen sich zu bewegen, und wenn es nur ein paar Zentimeter nach dereinen oder anderen Seite sind. Und so hörte man denn Gunter Hampel — und später auch andere — mal von

links, mal von rechts und manchmal auch unverstärkt, ganz von fern. Ein eher komischer Effekt, der nicht gerade zu vollendetem Musikgenuß beitrug. Wird uns die übermächtige Technik demnächst auch noch festgebundene Instrumente und Musiker in Zwangsjacken bescheren, um das zu vermeiden? Oder sollte sich doch noch, bei soviel versammeltem Sachverstand einer ganzen Rundfunkanstalt, eine elegantere Lösung finden lassen?

Danach George Gruntz' (interessanter Versuch, aus der These Tunesische Volksmusik und der Antithese Jazz eine 'Synthese entstehen zu lassen. Leider gibt es da die Sache mit dem, gemeinsamen Nenner, die mit der Härte eines Naturgesetzes selbst Georges vielfältigem Können widerstand: je mehr einer erfassen will, desto tiefer muß er den Querschnitt durch die Pyramide ansetzen. Hier, wo zwei sehr verschiedene Musikwelten zu erfassen waren, lag der 'Nenner 'entsprechend niedrig. Wo wirkliches Zusammenspiel stattfand, klang es — pardon — zickig. George Grunte and his Gruntzy Tunesians.

Nach der Pause bestätigte dann der Auftritt des Mangelsdorff-Quartetts, was man ohnehin wußte, daß Albert es nämlich schwer hat, in Europa kongeniale Partner zu finden. Damit sollen die hervorragenden Musiker, Heinz Sauer, Buschi Niebergall und Peter Giger nicht herabgesetzt, sondern nur Albert Mangelsdorffs besonderer Status hervorgehoben werden. Er selbst freilich sagte am nächsten Tag, auf diesen Punkt angesprochen, nur in typischer Bescheidenheit: „Das halte ich nicht für ein Gesprächsthema.“ Schon gut, Albert, hast ja recht. Aber man wird's doch mal sagen dürfen.

„Flamenco + Jazz“ hieß der nächste, experimentelle Teil des Konzerts, und genau das war's. Der Flamenco, vertreten durch je einen Sänger, Tänzer und Gitarristen, wurde in seiner originalen Form repräsentiert. Der sehr viel elastischere Jazz, vertreten durch Albert Mangelsdorff, Günter Lenz, Ralph Hübner und den Saxophonisten Joe Henderson, paßte sich an. Und weil der Flamenco so eine ungeheuer ausdrucksstarke, aufrichtige 'Musik ist, konnten die Jazzer etwas damit anfangen. Allerdings enthält diese Feststellung eine Einschränkung: der unwandelbare Flamenco wurde meisterhaft dargeboten, die Jazz-Variante dagegen war zwar eine sehr gute Leistung der Musiker, aber die Musik, die dabei herauskam, konnte kein Meisterstück sein. Es war eine dieser Ehen, in denen der eine Teil stets Rücksicht nimmt und der andere nie. Der Rücksichtsvolle bringt die größere Leistung und ist doch der Verlierer.

Das Globe Unity Orchestra beschloß das Konzert. Es ist sehr viel geschrieben worden über dieses Orchester, und es wird noch sehr viel darüber zu schreiben sein. Dieser gedrängte Festival-Report ist aber sicher nicht der rechte Ort für den Versuch, diesem Glücksfall unter den großen Bands neue Aspekte abzugewinnen. Selbst einen der Musiker hervorzuheben, erscheint mir ungerecht. Nur soviel: wenn New Jazz, dargeboten am Ende eines langen und anstrengenden Konzerts in stickiger, fast sauerstoffloser Atmosphäre, dennoch die Zuhörer elektrisieren kann, dann ist das gewiß ein Beweis für die Qualität der Musik und der Musiker. Man möchte sie möglichst bald wieder, wach und frei atmend, ein ganzes Konzert lang hören. Und dann, vielleicht, auch ein paar mehr oder weniger vernünftige Gedanken dazu äußern.

Karl Heinz Nass

New comers

Na da war ja dann doch einiges los, am Sonntag ab 11 Uhr bei den Neuen. Erfreulicherweise war das Auditorium größer als von den Veranstaltern erwartet, so daß sich die musikalischen Aktionen vor einer ganz respektablen Kulisse abspielten. Und wer dabei war, vergaß „Mahlzeit“ zu sagen, um eine Mittagessenspause einzulegen, ließ den Sonntag abraten kalt werden und folgte mit Spannung den Dingen, die sich da in rund vier Stunden vollzogen. Für viele waren die Newcomers gar nicht so new, das Jazz Club Stammpublikum hat so manche Gruppe oder zumindest manchen Musiker schon recht gut kennengelernt. Klar, schließlich holt man zu einem Festival Musiker und Gruppen, die eine solche Herausstellung verdienen, also bereits musikalische 'Reife bewiesen haben. Auch der war dabei, der vielen dazu verhelfen hat: Glen Buschmann, Altaktiver auf der deutschen Jazzszene, junggebliebener Klarinettist und Saxophonist, Lehrer der Remscheider Jazzkurse. Er brachte **Time in Space** nach Frankfurt, eine beachtliche JazzRock-Gruppe, etwa in Richtung „Blood, Sweat and Tears“, swingend, boppend, mit anerkanntem Teamwork, guter Satzarbeit, respektablen Solisten. Vom eintönigen 'Rock ging's auch mal ins Free Kollektiv. Erfreuliche Wiederbegegnung mit dem Trompeter Wolf Escher, der alle Musik für die Gruppe schrieb, die nun Glen Buschmann mit aufführen half. Auch Eschers Trompetenkollege Klaus Heim an fiel auf: er glänzte durch scharfe, höh© Einsätze. Der englische Sän-



KEY

ger Harry Phillips fand zwar einige „Gegenstimmen“, aber aus welchem Grund? Doch nicht deswegen, weil er tatsächlich Stimme hat? Vielleicht erschien er zu sophisticated, aber was soll's, Eckstine ist auch nicht jedermanns Sache. Das heißt: Harry Phillips verdient Beifall. Musikalisch interessanter freilich Antje Nielsen, die mit der Gruppe „Key“ auftrat. Auch Key kommt übrigens aus Buschmanns Werkstatt. Pianist Hardy Schmitz und Bassist Rainer Linke sorgten für die Musik, in der Hardbop, Latin-Akzente und Free Jazz Anhaltspunkte geben. Ein Name fällt noch auf: Thomas Stockhausen. Ja, genau der Sohn von dem Stockhausen. Nur, auch ohne das wäre man auf ihn aufmerksam geworden, denn er ist ein talentierter Trompeter mit Jazzfeeling. Wie Kollege Hugo Read auf dem Alt findet auch er sich im freien Raum zurecht. Dann aber die Stimme von Antje! Zur Orientierung: etwa Richtung Flora Purim (Please be good to me) oder auch zu Cathy Serberlian hin ('Requiem von Rainer Linke). Warm, einschmeichelnd oder schleifend und schreiend: alles wirkt sicher, souverän. Wieder eine andere, vorwiegend zarte Farbe: die Gruppe um den Flötisten Dieter Bihlmaier (Selection), von dem das ganze Programm des Quartetts konzipiert wurde. Der Charakter seines Instrumentes bestimmt weitgehend den der Musik: klar, delikater, zuweilen mit Orientalismen (Arco oriental) durchsetzt. Aber es kommt auch mit Überblaseffekten zu emotionellen Stimmungen (Roulette). Gerhard Oietz stellt sich mit dem Vibraphon stets gut auf das Wesen der Musik ein. überhaupt herrscht ein guter Ensemblegeist. Eine ganz interessante Farbe mischte Fredi Albert! aus Rüsselsheim mit seinem Cello bei. Da wurde am Blues gezupft und gestrichen, hier ein gitarrenartiger Einsatz, dort percussives Agieren zum Musikalen gebraucht. Logisch nennt



TIME IN SPACE

er Variation, was er bietet, ob über einen Blues (den kennt er schon lange mit der Mundharmonika), über ein Volkslied (aus Schottland) oder einfach in D-Dur. Keine Offenbarung (schließlich treibt er's erst zwei Jahre als Cello soloist im Alleingang), aber doch ein mutiges und ermutigendes Unterfangen, überhaupt fand der Trend zum Solo seinen Niederschlag auch bei diesem „Newcomer“-Konzert: Achim Knispel beispielsweise wollte ebenfalls mit seiner Gitarre allein sein und ließ in seinem Auftritt seiner „Steg-reifen“ Spielpraxis freien Lauf. Originell am Ende die Ente des safarifreudigen Alfonso Müller (alias Knispel?). Nicht ganz so einsam wollten Dieter Glave und Roland Roth in ihrem 'musikalischen 'Raum bleiben, wenngleich der 'Ragtime keine zwei Klaviere vorschreibt. Also machten sich der Dixie-erfahrene Roth und der klassisch-geschulte Glave gemeinsam an die Zerhackung des musikalischen Flusses, was nicht eben relaxed vor sich ging und mit merklichen Tempo'schwankungen verbunden war. Der in Mode gekommene olle Entertainer unterhielt wie weiland Karl Napp, das Ahornblatt des Scott Joplin fiel dann schon swingender aus den Saiten. Immerhin trugen die Zwei zur guten Stimmung bei, auch wenn man spürte, daß die nervliche Anspannung bei ihnen für dieses Debüt doch wohl zu groß war.

Dzyan war da längst nicht so lustig. Dafür laut! Gitarrist Eddy Marron dreht den Verstärker weit hoch (womit er seine an sich beachtliche musikalische Leistung freilich nicht erhöhen kann), der Elektro-ßaß zog natürlich ebenso mit und der Schweizer Schlagzeuger Peter Giger nahm mit sichtlicher Freude die Chance wahr, sich hier in diesem Rausch der Lautstärke voll auszuspielen zu können. Da gibt es zwar recht differenzierte, vielfältige Sounds, aber sie verschwimmen im brutalen Klangvolu-

men. Die Gruppe folgt so dem Spielideal der Rock-Bands. Aber warum dieses? Wie heißt es doch: Komm, Dzyan, spiel mir 'ins Ohr, aber schrei nicht so! Die Virgo ist so jungfräulich nicht mehr, sie ist bereits seit etwa zwei Jahren auf der Szene und hat sich zu einer erfreulichen Einheit herausgemacht. Da ist ein gutes Konzept, in der Durchführung herrscht Balance zwischen Emotion und Intellekt, man spürt musikalische Ausbildung und Erfahrung. Die Ideen kommen vorwiegend von dem polnischen Pianisten Henryk Darlowski, der sich mit dem dynamischen amerikanischen Saxophonisten und Flötisten Bobby Stern — er setzt auch die Stimme instrumental ein — großartig versteht. Daß die beiden in dem Bassisten Reinhard Glöder und in dem Schlagzeuger Lothar Scharf ideale Partner gefunden haben, versteht sich, gehören sie doch auch zu denen, die sich schon mit nachhaltigem Erfolg am Jazzgeschehen der BRD beteiligten. Wie der Begriff „Newcomers“ bei diesem Festival aufzufassen war, wird damit erneut klar: keine musikalischen Erstklässler standen auf der Rampe, sondern vorwiegend Musiker, die die Reifepfung hinter sich haben, aber mit ihrer jetzigen Konzeption oder Partnerschaft noch nicht in die Breite wirken konnten. Das Festival hat sich die dankenswerte Aufgabe gestellt, dem abzuwehren. Und man wird sich die Newcomers merken — so ... oder so.

Das 4. Konzert

Es ging bei diesem Festival um „improvisierte Musik“ und insofern konnte das von George Harrison produzierte und angebotene „Music Festival from India“ als spektakulärer Abschluß des letzten Konzertes ins Programm aufgenommen werden. Aber genau genommen endete das Jazz-Festival mit der

Pause, danach begann ein anderes, eben ein Festival mit Musik aus Indien. Der Zusammenhang läßt sich — abgesehen von dem immerhin weiten Feld der Improvisation — im Hinblick auf die Impuls© konstruieren, die die indische Musik bei einer Reihe von Jazzmusikern auslöste. Charlie Mariano beispielsweise könnte genannt werden: in der neuen, ungemein intensiv und kraftvoll musizierenden Pork Pie fasziniert er besonders mit Flöte und Nagaswaram durch in fernöstliches Flair getauchte Improvisationen. Und weil wir gerade dabei sind: Pork Pie war sicher für viele Höhepunkt des Jazzteils dieses Konzertes, wengleich auch die beiden anderen Gruppen sehr stark wirkten. Jasper van't Hof ist ein temperamentvoller, oft ausgelassener Musikant, dessen Übermut durch Mariano in den rechten Grenzen gehalten wird. Aldo Romano schlägt da kräftig mit, wogegen Philip Catherine und J. F. Jenny-Clarke durch subtiles Spiel die rechte Balance schaffen. Begonnen hatte das Konzert mit den Voices, Stimmen, die schon seit vielen Jahren zu den tonangebenden der deutschen Jazzszene gehören: Heinz Sauer und Günter Kröbeng. Auch wenn beide diesmal nicht zu der ihnen vorschwebenden Ensembleeinheit vorstießen, beeindruckten sie doch durch ihren Einsatzwillen, der verbunden mit solidem handwerklichem Können zu einem guten Resultat führte. Im Reigen der Solomischte auch Pianist Bob Degen mit, Jürgen Wuchner und Ralf Hübner, langjähriger Partner und Ralf Hübner, langjährig, waren im rhythmischen wie im melodischen Bereich anpassungsfähige Stützen. Zu den drei zum Festival-Schluß startenden, im Gesamturteil dann aber mit vorn liegenden Gruppen, gehörte noch der Hans-Koller-Free-So und. Für Koller ist das freie Spiel keineswegs schlawienischer Schmä, sondern echtes Ausdrucksmittel, das es ihm ermöglicht, das musikalische Bild durch weitere kräftige Farben neu zu beleben. Kontrast schafft Zbigniew Seiferts Elektro-Geige, sie ist auch mitentscheidend für den Free Sound. Adelhard Roidinger hat sich längst als ungemein beweglicher Bassist profiliert, der zu den besten seines Fachs gehört, und der enorm talentierte Schlagzeuger Janusz Stefanski reißt mit seinem fest geplanten Sprung in die USA eine empfindliche Lücke auf der europäischen Jazz-Szene. Daß die Gruppe sich nicht im Eigenbau-Konzert isoliert, bewies in Frankfurt der Einstieg Emil Mangelsdorffs, der in großartiger Form ist und sich reibungslos in den Free Sound seines alten Kumpels Koller hineinspielte.

Dieter Zimmerte

Fotos: Hans Kumpf (5), Ralph Quinke (1)

Internationales Blues und Boogie Woogie Festival beim WDR

Es war ein wahrhaft großes Festival des Blues und Boogie, das am 14. und 15. September im Kölner Funkhaus über die Bühne ging. Der WDR hat es veranstaltet, Ex-Jazz-Bazaar-Boß Hans W. Ewert hat es organisiert. Holländer begannen: das Mark Jansen Boogie Trio. Jansen hielt sich fast ausschließlich, an schnelle Tempi, kam aber über den Boogie-Sound seiner Landsleute Rob Hoeke oder Jaap Dekker nicht hinaus. Dafür sorgte Hansjörg Ryser, Pianist der Wolverine Jazzband aus der Schweiz, für eine angenehme Überraschung. Er brachte mit einer Ausnahme ausschließlich — wie er in einer seiner launigen Ansagen bemerkte — „selbstgestrickte“ Titel, wobei er jedoch Sammy-Price-Einflüsse nicht verleugnen konnte. Die mit Abstand beste Bluesband kam aus Hamburg: Tiny's Blues Ltd. mit dem Mundharmonikaspieler Tiny Hagen, dem Pianisten und Sänger Vince Weber und dem Gitarristen und Sänger Abi Wallenstein, der hier einmal seine sonstige Zurückhaltung ablegte und voll aus sich herausging. Vince Weber ersetzte mit seiner starken linken Hand eine ganze Rhythmusgruppe. Hervorragend aber war Tiny Hagen, der in ganz Europa seinesgleichen suchen dürfte. Das Repertoire

der Gruppe konzentriert sich auf Chicago Blues, die meist in getragenem Tempo angegangen werden. Zum Höhepunkt des Abends aber wurde dann das Boogie-Woogie-Piano-Duo mit Vince Weber und Hans'Georg Müller aus Hamburg. Eine Alfoert-Ammons-Pete-Lohnson-Neuaufgabe, die mit einem „Roll'em Pete“, bei dem sich Weber auch als Sänger produziert, unter den Ovationen des Publikums zu Ende ging. Der amerikanische Mundharmonikaspieler Johnny Mars aus Oakland, der von der englischen Sunflower Blues and Boogie Band begleitet wurde, enttäuschte. Die Musik war nur laut, zu laut, und Johnny Mars hätte gut daran getan, sich an Tiny Hagen ein Beispiel zu nehmen. Auch die mit Spannung erwarteten „London Blues Masters“ mit der Gitarristin und Sängerin Jo-Ann Kelly hielten nicht, was man sich von Ihnen versprochen hatte. Als Boogie-Woogie-Piano-Duo harmonierten Bob Hall und George Green nicht besonders gut, erst als Jo-Ann Kelly, von Bob Hall begleitet, Blues im Stil von Lucille Bogan sang, spitzte man die Ohren. Als aber bei Little Walters „Blues With A Feeling“ Jo-Ann Gitarre, George Green Piano und Bob Hall Mandoline spielten, fiel die Spannung wieder merklich ab. Es zeigte sich, daß Jo-Ann der Country Blues bei weitem mehr liegt, und wer ihre Platten kennt, auf denen sie sich als gute Slide-Gitarristin erweist, bedauerte, daß sie kein einziges Stück in diesem Stil vortrug. Und Bob Hall hätte sich auch besser aufs Klavierspielen beschränkt.

Als krönenden Abschluß hatte man Memphis Slim aus Paris geholt. Mit

BOB HALL



JO-ANN KELLY und VINCE WEBER



JAZZ PODIUM

Nr. 12/XXIII Dez. 1974 DM 3,— sfr 3.50 6S 18,—

E 1315 EX
Dezember 1974
Nr. 12/1974



JAZZNEWS

Bestselling Jazz LPs sind nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift *Down Beat* derzeit folgende Platten: Quincy Jones „Body Heat“, Herbie Hancock „Thrust“, Bob James „One“, Weather Report „Mysterious Traveler“, Freddie Hubbard „High Energy“, Gil Scott Heron/Brian Jackson „Winter In America“, The B.lackbyrds, Eddie Harris „Is It In“, Billy Cobham „Crosswinds“ und Stanley Turrentine „Pieces Of Dreams“.

Kleines Festival in Jazz nennt sich @ine Veranstaltung, die Anfang Dezember im Stadttheater Aschaffenburg über die Bühne geht. Es spielen am Sonntag, dem 8. 12.: Freddy Alberti, Solo-Cello, Pork Pie, am 9. 12.: System-Tandem aus Prag und das Gary Burton Quintett. Konzertbeginn jeweils 19.30 Uhr. Veranstalter ist Otmar Rieth, Telefon 06021 / 2 34 32. Karten an der Theaterkasse von 17—19 Uhr, Telefon 06021 / 2 70 78.

Pop und Jazz in der Jugendarbeit nennt sich ein Lehrgang, den die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Trossingen, vom 26. Oktober bis 1. November 1975 durchführen wird. Als Dozenten werden mitwirken: Rainer G. Buschmann, Klarinette, Saxophon, Flöte, Stuff Combe, Schlagzeug, Dusko Goykovich, Trompete, Adelhard Roidinger, Baß, Jiggs Wigham, Posaune, und Bernd Kremling, Schlagzeug. Interessenten wenden sich an die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, 7218 Trossingen, Postfach 110, Tel. 07425/8486.

Die Polnische Jazz Föderation wird in den nächsten Monaten drei Festivals veranstalten: ein Old Jazz Meeting in Warschau, das vom 19.—22. Januar stattfindet, Jazz nad Odra in Wroclaw vom 20.—23. März und ein Festival der Jazz Vokalistin in Lublin vom 30. Mai — bis 1. Juni. Die Anschrift der Polnischen Jazz-Föderation ist: Polish Jazz Society, P. O. Box 282, Warschau, Polen.

Das Internationale Jazz Meeting in Moers findet im Jahre 1975 wiederum an Pfingsten statt. Der Schloßhof der Stadt Moers wird vom 17.—19. Mai 1975 wieder Austragungsort des Festivals sein.

Monty Alexander kam Ende Oktober zum ersten Mal nach Deutschland, wo er in Villingen eine Platte zusammen mit Ernest Ranglin, Gitarre, Jimmy Woods, Baß, und Kenny Clare, Schlagzeug, aufnahm. Im Januar wird eine weitere Platte des erfolgreichen Pianisten unter dem Titel „Rass“ erscheinen.

Francy Boland hat zusammen mit **Benny Bailey** ein Quintett aufgestellt, zu dem noch Christian Boland, Gitarre, Isla Eckinger, Baß, und Billy Brooks, Schlagzeug, gehören. Die Gruppe wird vertreten von der International Artist Promotion, Freddy J. Angstmann, P. O. Box 28, Zürich, Tel. 01 40 12 61.

Marion Brown und Stanley Gowell geben derzeit drei Kurse in afroamerikanischer Musik am Amherst College in Massachusetts, das jetzt zu einem Zentrum der Black Music wurde. Archie Shepp und Max Roach sind Gastdozenten an der Universität von Massachusetts, Vishnu Wood am Hampshire College und Ken McIntyre am Smith College, Northampton, Massachusetts. Marion Brown studiert zudem an der Wesleyan Universität in Middletown, Connecticut, Ethnomusicology. Er konzentriert sich auf Bambusflöte und studiert die Trommelmusik von Mississippi, eine weitgehend unbekannte afroamerikanische Musiktradition. Im nächsten Sommer wird Brown in Mississippi seine Forschungen an Ort und Stelle aufnehmen. In letzter Zeit gab Brown einige Konzerte mit Bambusflöten, auch Pianist Stanley Cowell wirkte dabei mit.

Stanley Clarke hat für die Firma Atlantic ein Baß-Solo-Album aufgenommen.

Buck Clayton reiste im November nach England, wo er einen Urlaub in London verbrachte. Aus gesundheitlichen Gründen kann der Trompeter derzeit nicht spielen, arrangiert aber für verschiedene Bands.

Chick Corea will im Januar -1975 mit seiner Return To Forever erneut auf Deutschlandtournee gehen.

Larry Coryell wird im kommenden Frühjahr wieder in England auftreten. Der Gitarrist veröffentlichte jetzt unter dem Titel „Space“ ein neues Vanguard-Album, auf dem er mit John McLaughlin, Chick Corea und Billy Cobham zu hören ist.

Sonny Fortune, der derzeit Mitglied der Miles Davis Gruppe ist, hat ein Solo-Album für die musikereigene Plattenfirma Strata East gemacht, auf der er mit dem Altsaxophon und der Flöte zu hören ist.

Joe Haider wird im Januar @ine große Gruppe aufstellen, mit der er vom 7. bis 14. auf Tournee gehen wird. Als Mitspieler verpflichtete Haider u. a. Ack van Rooyen, Trompete, Andy Scherrer, Saxophone, Frank St. Peter, Flöte und Baßklarinette, Werner Pischner, Vibraphon, Günter Lenz, Baß, und Todd Canedy, Schlagzeug.

Woody Herman war zusammen mit Frank Sinatra auf Tournee. Eines der Konzerte, das im Madison Square Garden in New York stattfand, wurde vom Fernsehen live übertragen.

Stan Getz hat für Columbia/CBS ein neues Album unter dem Titel „Lush life“ aufgenommen, das demnächst erscheinen wird.

Horst Jankowski übernimmt mit Beginn des Jahres 1975 die Leitung des RIAS-Tanzorchesters in Berlin.

Das **Jazz Live Trio**, die Rhythmusgruppe von Magog, die im Schweizer Rundfunk in der Sendereihe „Jazz Live“ regelmäßig zu hören ist, wird im Dezember und Januar wieder einige Konzerte zusammen mit der klassischen Pianistin Annette Weisbrod bestreiten. Improvisationsgrundlage bilden hierbei Klavierstücke von Béla Bartók und Frank Martin. Am 4. Dezember spielt das Trio mit dem Trompeter Franco Aimbrosetti in Sardinien.

Hank Jones, Roland Hanna, Marian McPartland und Dick Hyman nahmen kürzlich zusammen eine Platte für Columbia auf, der die vier Piano-Stars den Titel „First Piano Quartet“ gaben.

Scott Joplins Grab auf dem New Yorker St. Michaels Friedhof wurde jetzt mit einer Bronzeplatte versehen, die von der ASCAP gestiftet wurde.

Greetje Kauffeld, Sängerin mit Jazzambitionen, hat nach langer Pause wieder eine Jazz-Platte aufgenommen, die unter dem Titel „And Let The Music Play“ vorliegt. Greetje wird dabei von Musikern wie Ack van Rooyen, Rick Kiefer und Herb Geller begleitet.

Stan Kenton und sein Orchester werden im kommenden Jahr wieder auf Englandtournee gehen. Die Gastspielreise beginnt am 1. Februar mit einem Konzert in Londons Royal Albert Hall. Auch ein Auftritt in Ronnie Scott's Club ist geplant. Auf Kentons eigener Plattenmarke „Creative World“ erschien jetzt wieder ein neues Kenton-Album unter dem Titel „Stan Kenton plays Chicago“.

Kings of Jazz nennt sich eine Gruppe bekannter Swing-Stars, die im Dezember auf eine Tournee nach England gehen. Die Kings sind: Bernie Privin und Pee Wee Erwin, Trompete, Johnny Mince, Klarinette und Saxophon, Kenny Davern, Sopransaxophon und Klarinette, Ed Hubble, Posaune, Dick Hyman, Klavier, Major Holley, Baß, und Cliff Leeman, Schlagzeug.

Joachim Kühn hat eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Cinemascope“ in diesen Tagen erscheinen wird. Das ist Joachims erste Platte mit Streichorchester, das sein Bruder Rolf leitete, der außerdem für die Arrangements sorgte. Außerdem waren bei den Aufnahmen mit dabei: Toto Blanke, Gitarre, Zbigniew Seifert, Geige, John Lee, Baß, und Gerry Brown, Schlagzeug.

Leadbelly heißt ein Film über den legendären Bluesinterpreten Huddie Ledbetter, der nach seinem Spitznamen benannt ist. Für die Rolle des Leadbelly wählte Gordon Parks Sr., der Direktor der Paramount Films, den bisher unbekannteren Roger E. Moseley aus.

Magog hat kürzlich für die angloschweizerische Filmgesellschaft KRK Worldwide AG einen Film gemacht, der am 1. Februar an den Solothurner Filmfesttagen uraufgeführt werden soll. Die KRK beabsichtigt, den Film an europäische und amerikanische Fernsehgesellschaften zu verkaufen, zudem ist geplant, ihn im Handel mit der neuen Platte zu kombinieren, die Magog kürzlich aufgenommen hat.

Bennie Maupin, Mitglied der Herbie Hancock Gruppe, plant im Februar nächsten Jahres zusammen mit Dave Holland und Jack DeJohnette auf eine Europatournee zu gehen, die von ECM Records durchgeführt wird.

Gerry Mulligan hat jetzt die Musik für das Broadway Musical „Happy Birthday“ fertiggestellt, bei dem die Schauspielerin und Texterin Judy Holliday bis zu ihrem Tod mitgewirkt hatte.

Oscar Peterson befindet sich derzeit auf einer Rußland-Tournee, die insgesamt 5 Wochen dauern wird. Als Begleiter nahm er den Bassisten Niels-Henning Ørsted-Pedersen und den Schlagzeuger Jake Hanna mit.

Trudy Pitts hat mit Bill Carney ein Duo aufgestellt, das in Philadelphia beheimatet ist und sich gerne einmal in Europa vorstellen möchte. Bill Carney leitet seit Jahren verschiedene Bands, zu denen schon John Coltrane, Charles Lloyd, Sam Rivers, Groove Holmes, Gene Ammons und Sonny Stitt gehört haben. Vor kurzem hat sich Carney mit Trudy Pitts zusammengetan, die nach seinen Worten eine der besten Organistinnen des Jazz von heute ist.

Sammy Price gab anlässlich seines 66. Geburtstages eine Party im „West End Cafe“ am Broadway, die in eine vier-



RAY NANCE stellte sich mit Chris Barber in Deutschland vor

Foto: Hans Harzheim

stündige Jam Session mündete, an der Paul Quinichette, George Kelly, Matthew Gee, Ray Bryant, Dill Jones und Jo Jones mitmachten.

Lee Ritenour, ein 22jähriger Gitarrist, der seit seinem Auftritt beim Monterey Jazz Festival im September viel von sich reden macht, konnte jetzt einen Exklusivvertrag mit Capitol abschließen.

La Romanderie nennt sich ein Septett, das Musik deutscher Zigeuner spielt — vom Czardas-Tanz bis zum Swing à la Django Reinhardt. Die 7 Vollblutmusiker der in Dortmund-Bövinghausen sesshaft gewordenen Zigeunersippe blicken alle auf eine lange Tradition als Musiker zurück, doch zwangen sie wirtschaftliche Umstände, ihre Existenz in Unterhaltungs- und Tanzkapellen zu verdienen. Erst vor einem Jahr entschlossen sie sich, nunmehr gemeinsam nur noch einen Musizierstil zu pflegen — nämlich Zigeuner-Musik, ihre ureigene, temperamentvolle, rhythmische, originale und unverfälschte Musik. Die Besetzung von La Romanderie ist: Reinhold Lora, Solo-Geige, Hugo Krause, Solo-Gitarre, Wilmor Freiwald und Reinhold Frantz, Gitarre, Anton Frantz, Baß-Gitarre, Wilhelm Krause, Akkordeon, und Josef Krause, Konzert-Harfe. La Romanderie wird vertreten durch Dieter Nentwig, 605 Offenbach, Austraße 43, Tel. 0611 / 8146 47 und 88 49 89.

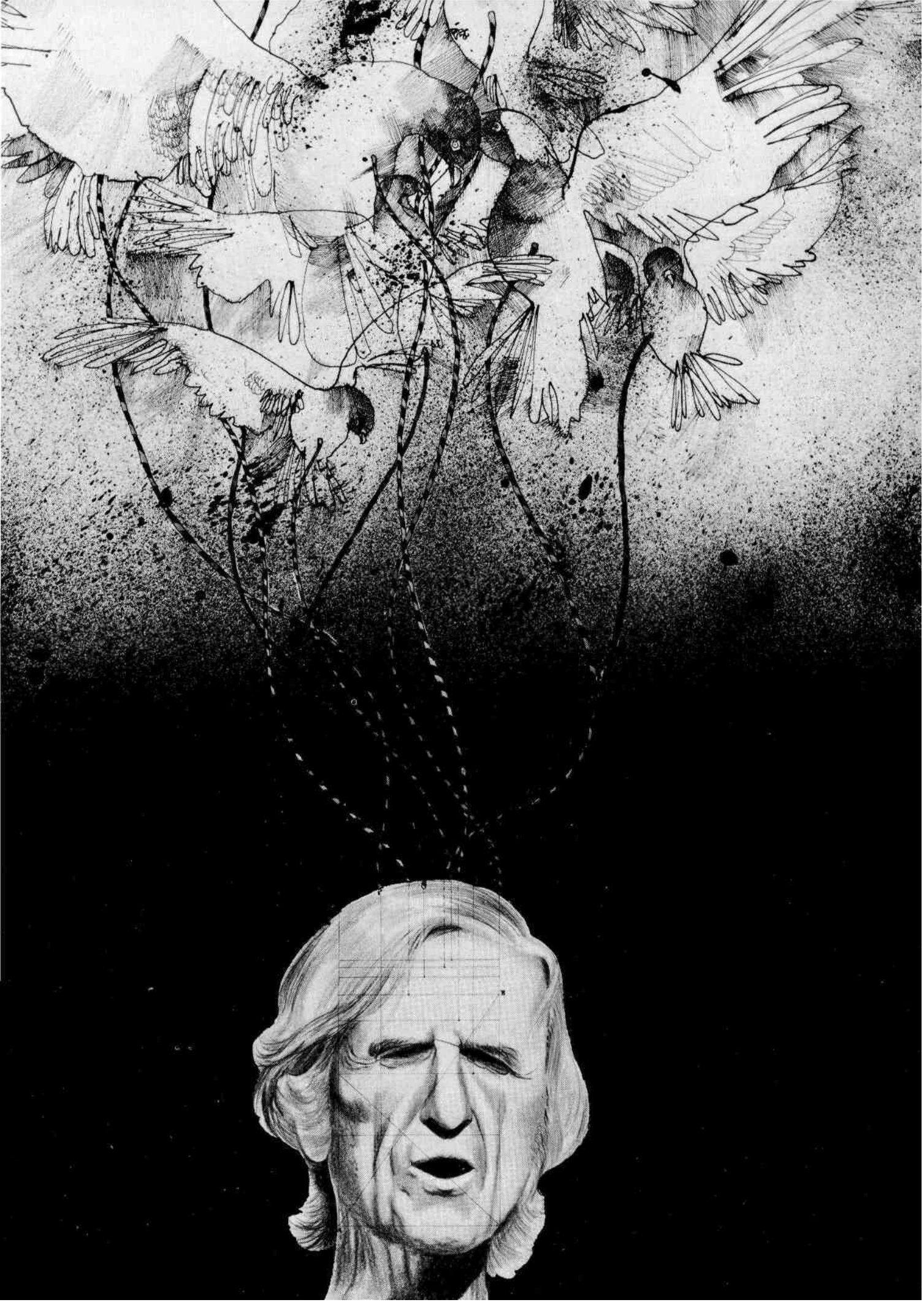
Manfred Schoof wird mit seinem Sextett, das aus Michel Pilz, Baßklarinette, Ed Kroger, Posaune, Jasper van't Hof, Klavier und Orgel, Eberhard Weber,

Baß, und Ralph Hübner, Schlagzeug, besteht, von Februar bis April im Auftrag des Goethe-Institutes eine Asientournee unternehmen. Die Gruppe, die von Joachim Ernst Berendt begleitet wird, gastiert im Iran, in Afghanistan, Indien, Thailand, Hongkong, Korea, Japan, auf den Philippinen, in Indonesien, Malaysia, Ceylon, Pakistan und der Türkei. Drei verschiedene Programme werden aufgeführt: 1. Eine Geschichte des Modern Jazz, bei dem die Entwicklung des Jazz vom Swing über Bebop bis zum Electric Jazz nachgezeichnet wird, 2. Manfred Schoofs Musik und 3. „Jazz in Europa“, ein Vortrag von Joachim Ernst Berendt. Zudem sind in manchen Städten Konzerte und Sessions mit lokalen Musikern geplant.

Hazel Scott hat nach 10jähriger Abwesenheit wieder einmal New York besucht. Die Pianistin und Sängerin, die seit langer Zeit in Frankreich lebt, absolvierte ein 6wöchiges Engagement im Downbeat Club.

Wayne Shorter hat für Columbia/CBS eine Solo-Platte aufgenommen.

SOS, die Gruppe der drei englischen Saxophonisten John Surman, Mike Osborn und Alan Skidmore, plant im Januar 1975 eine Deutschlandtournee. SOS hatte auf dem diesjährigen Jazz Festival in Balve einen sensationellen Erfolg. Zu buchen ist diese in ihrer Konzeption bisher einzigartige Gruppe über Klaus-Werner Pusch, 6903 Nekkargemünd 2/Dilsberg, Bannholzweg 12, Tel. 06223/3296.



GIL EVANS

'Schmal, beinahe schlacksig, mit weißem Haar, offenen, wachen Augen, faszinierend markantem Gesicht, in das das unstete, sorgenvolle Musikersdasein Falten 'gegraben hat, in dem sich aber nicht der Anflug einer Bitterkeit findet — so begegnete man Gil Evans in (diesem Sommer in Europa. Es war das zweite Mal, daß er sich im Laufe seiner jahrzehntelangen Karriere mit eigenem Orchester in Europa präsentieren konnte: in Deutschland, in der Schweiz und in Frankreich. Vor drei Jahren war er einmal in Holland, im Herbst desselben Jahres stand er als Arrangeur und Leiter der Berlin Dream Band auf dem Programm der Berliner Jazztage. Beobachter der Jazz-Szene wissen, daß Evans zwar seit Jahrzehnten zu den hervorragendsten, eigenwilligsten Arrangeuren des Jazz gehört, erkennen auf Anhieb seine unverwechselbare Handschrift, wissen aber auch, daß er unter den harten Gesetzen des Musik-Business zu leiden hat, die ihn immer wieder an einer freien Entfaltung seiner Kreativität hindern. So hätte sich z. B. die Firma Atlantic 1973 nicht einverstanden erklärt, mit Evans die Platte „Svengali“ zu produzieren, wenn sie nicht von dem Maler Kenneth Noland, einem langjährigen Freund von Gil Evans, finanziert worden wäre. „Noland hat Bilder im Wert von 32000 Dollar an die Frau des Atlantic-Chefs Ertegun verkauft“, berichtet Evans, „und dafür durfte ich dann die Svengali-Platte aufnehmen. Daß sie sich dann relativ gut verkaufte, wurde von Atlantic mit Beunruhigung aufgenommen, war man dort doch der festen Ansicht, daß sich die Qualität der Platte umgekehrt zu ihrem Absatz verhalten würde.“

Auftrieb durch Jimi Hendrix?

Kürzlich ist wieder eine Platte des Gil Evans Orchestra erschienen: „The Gil Evans Orchestra 'pfäys the Music of Jimi Hendrix“. Evans hatte diesen Titel nicht als Auflage von der Firma bekommen, vielmehr resultierte er sich aus der Tatsache, daß schon vor Jahren geplant war, daß Evans für Jimi Hendrix Arrangements für eine Platte schreibt. Doch drei Tage vor dem festgesetzten Aufnahmetermin starb Hendrix völlig überraschend. „Ich hatte einen sehr guten Kontakt zu ihm“, erinnert sich Evans, „er war ein wirklich guter Musiker, und es gibt nicht viele so hervorragende Talente, die wie er auch noch Neuerer sind. Daß er auch im Sinne des Jazz ein guter Gitarrist gewesen ist, hat er stets zu verbergen gesucht. Er hat seine geheime Liebe zum Jazz nie zugegeben.“

Für die neun Songs der Jimi Hendrix-

Platte steuerten neben Evans noch der Posaunist und Synthesizerspieler Tom Malone, der Percussionist Warren Smith, der Tubaspieler Howard Johnson, der Baritonsaxophonist Trevor Koehler sowie der Synthesizerspieler David Horowitz Arrangements bei. „Sie alle haben sich an den Arrangements beteiligt“, sagt Evans, „ohne daß es zu einem Bruch gekommen wäre. Schließlich sind wir schon so lange zusammen, daß jeder genau wußte, in welcher Art diese Orchestrierungen erfolgen mußten.“ Daß Evans für dieses Album Konzessionen machte, ist indessen deutlich erkennbar, wenn man die dafür aufgenommenen Versionen der Hendrix-Songs mit denen vergleicht, die er während seiner Europa-Tournee gespielt hat. So ist auf dem Album eine Überbetonung der Rockelemente zu hören, die es bei seinen Gastspielen nicht gab. Evans meint dazu: „Alle Welt versucht heute, ins Plattenstudio zu kommen, wohl wissend, daß damit Prostitution verbunden ist. Man hofft, einen Kunden zu finden, der gut zahlt. Viele Musiker konnten sich dabei nicht voll entfalten, ihre Talente nicht ausschöpfen, weil sie von den ökonomischen Bedingungen viel zu abhängig waren. In unserer Gesellschaft ist es nun einmal für jeden Musiker schwer, einen geeigneten Platz zu finden. Im Musikersdasein ist schließlich das Überleben das Wichtigste.“

In all den Jahrzehnten seines Schaffens gelang es Gil Evans immer wieder, die Existenz für seine Familie — also für seine schwarze Frau Anita sowie für seine Söhne Miles und Noah — zu bestreiten. Dabei gibt es kaum ein Dutzend Platten von seiner im Laufe von drei Jahrzehnten ungemein fruchtbaren musikalischen Tätigkeit. Natürlich hofft er auf eine Verbesserung dieser nicht gerade ermutigenden Situation. Auftrieb verschafften einige Förderpreise, die Evans in der letzten Zeit verliehen wurden: „Mit diesem Geld kann man machen, was man will“, erklärt er, „es sind keine Kompositionsaufträge damit verbunden. Nun, vielleicht kommen für mich jetzt bessere Zeiten, es hat so den Anschein. Ich hatte aber auch lange genug schwere Probleme durchzuste-

hen.“ Speziell durch die Jimi Hendrix-Platte hofft Evans mehr Jobs für seine Band zu erhalten. Sie hat die ihm ideal erscheinende Besetzung mit insgesamt 19 Musikern, wobei das Instrumentarium Trompeten, eine Posaune, Saxophone, Tuba und Frenchhorn, zwei oder drei Elektro-Gitarren, zwei Synthesizer, Percussion sowie ein Elektro-Piano, das Evans selbst spielt, umfaßt. „Es ist die maximale Besetzung, die ich mir finanziell leisten kann“, kommentiert er, „•und ich bin jetzt wieder auf das Frenchhorn zurückgekommen, weil ich in Peter Gordon einen so hervorragenden Musiker habe. Zudem eröffnet sich mir mit diesem Instrument ein weiterer Spielraum, den ich bisher noch nie voll erforscht habe. Natürlich kann ich mit diesem Klangkörper nicht all das machen, was ich will. Die Musiker stehen mir dazu nicht oft genug zur Verfügung, da sie andere Verpflichtungen wahrnehmen müssen, um ihre Existenz zu sichern. Ich kann einfach nicht die Zeit bezahlen, die wir für die Proben benötigen würden. In Anbetracht der derzeitigen Situation ist es unmöglich, ein ständiges Orchester zu unterhalten. Ich müßte dazu viel häufiger Konzerte geben, mehr Tourneen unternehmen und immer wieder Schallplatten aufnehmen können. Aber es ist müßig, dauernd über das miese Musikgeschäft zu klagen, es erscheint mir aus meiner ohnmächtigen Position heraus zu naiv, denn ich kann ja nichts dagegen tun, muß mich damit abfinden. Mir bleibt nur, auf mich und meine Musik aufmerksam zu machen.“

Klangzauber über Rockrhythmen

Daß ein breiteres Publikum auf Evans aufmerksam wird, ist insofern zu erwarten, als er in der letzten Zeit elektronische Instrumente und Rock-Rhythmen in seine Musik einbezieht. Ihm daraus einen Vorwurf zu machen, ihm Kommerzialisierung zu unterstellen, ist völlig unberechtigt. Schließlich hat Evans schon vor sehr langer Zeit einmal geäußert: „Ich bin Eklektiker und schöpfe aus allem, was es gibt, aus allem, was ich gehört habe.“ Daran hat er sich stets gehalten, hat die verschiedensten musikalischen Ausdrucksformen verarbeitet, ließ sich von den französischen Impressionisten ebenso anregen wie von den großen, klassischen, spanischen Komponisten, hat Impulse von verschiedenen Volksmusiken aller Welt aufgenommen und zudem all die modischen Musikströmungen, die ihm für sein Schaffen geeignet erschienen, in seine Musik integriert. Dabei hat er nie Geschmack vermissen lassen, hat immer künstlerisches Niveau bewiesen, Emo-

tion und Intellekt stets in einer gesunden Balance gehalten. Er selbst sagt über seine Musik: „In bezug auf die Rhythmik hat mich das inspiriert, was sich auf der Musik-Szene vollzog; dabei war ich mir jedoch der speziellen Quellen eigentlich nie bewußt. Normalerweise waren die Rhythmen, die ich verwandte, immer die, die gerade zeitgemäß waren. Ich finde auch, daß der Rock-Rhythmus zu einigen meiner Stücke recht gut paßt. Zu anderen wieder nicht, und da wenden wir ihn auch nicht an. Für die jungen Musiker, die ich heute in meiner Band habe, ist es oft nicht interessant genug, zu den traditionellen Vierer-Rhythmen zu spielen und darüber zu improvisieren. Trevor Koehler beispielsweise schreibt viele Rock-Titel und unser Schlagzeuger Bruce Dittmas ist mit den Rock-Rhythmen mehr vertraut als mit dem Swing. Und ich lasse dem Schlagzeuger völlige Freiheit, habe nie verlangt, er müsse anders spielen als er eben spielt. Ich sage zwar meine Meinung, aber die Musiker können dann doch tun, was sie wollen. Ich habe mit dieser Einstellung den Bandmitgliedern gegenüber gute Erfahrungen gemacht, denn wenn sie so spielen, wie sie es selbst wünschen, und wenn das, was sie zu sagen haben, Hand und Fuß hat, dann klingt die gesamte Musik gut. Ich will Musik machen, in der sich jeder selbst ausdrücken kann. Und noch ein Vorteil der Rock-Rhythmen: man kann beinahe alles darüber bauen, was man will.“ Das ist der springende Punkt: Auch auf den Rock-Rhythmen baut Evans eine wahre Zauberwelt an Klängen auf. Es sind die ungeheuer diffizilen, unendlich nuancenreichen Orchestrirungen, die seine Musik so interessant und faszinierend machen. Bei ihm bedeutet das Einbeziehen von Rock-Rhythmen und der Elektronik keine Einschränkung der musikalischen Aussage, keine Vereinfachung um des Effektes willen, sondern die Ausnutzung einer weiteren Dimension musikalischen Gestaltens. Miles Davis hat diese Entwicklung im Jazz eingeleitet und auch konsequent verfolgt, dabei aber oft vergessen, vor diesem monotonen Hintergrund, diesem konstanten Brodeln, die ihm einst eigenen, melodischen Alleingänge aufzubauen. So erscheint der Vorwurf vieler Jazzfreunde, daß Miles Davis heute nicht genügend in Aktion trete, daß seine wundervolle Trompetenspielweise nicht mehr zur Geltung käme, nicht unberechtigt. Wie sieht Gil Evans diese Entwicklung seines absoluten Favoriten unter den Jazzsolisten? Er sagt: „Ich erwarte mit Ungeduld den Augenblick, an dem Miles in seiner Entwicklung wieder zu einem Punkt gelangt, der ihn

veranlaßt, mehr zu spielen. Das wird dann der Fall sein, wenn diese gewiß interessante rhythmische Entwicklung in sich abgeschlossen ist. Sie hat sich ja längst in dieser Richtung bewegt, hat immer mehr an Swing gewonnen. Dieses rhythmische Brodeln ist im Grunde genommen ganz natürlich. Es swingt auf ganz andere Weise als früher, da die Rhythmusgruppe — zumindest in der Swing-Ära — die starre Funktion hatte, alles zusammenzuhalten, eine Einheit herzustellen, daher außerordentlich präzise sein mußte, im Dienste der Bläser stand und sich nicht in den Vordergrund drängen durfte. Sie hatte damit eine ganz andere Aufgabe als heute, da die Rhythmusgruppe so gesehen ziemlich unabhängig ist. Aber das kann wieder Struktur annehmen, was zur Folge hat, daß sich in der Musik eine neue, viel reichere Harmonie ergibt. In der Kunst muß man Geduld haben, muß den Entwicklungen reichlich Zeit lassen, sich zu vollziehen.“

Zurück zum Song — mit Miles

Gil Evans wird in absehbarer Zeit wieder eine Platte mit Miles Davis für dessen Vertragsfirma Columbia machen. Wenn man erfährt, daß dabei vor allem an Songs gedacht ist, denkt man natürlich gleich an den melodischen Miles von früher und kann sich kaum vorstellen, daß er heute Gil Evans-Songs so spielen wird wie früher. „Er kann es noch immer“, stellt Evans dazu fest, „und wird es auf unserer neuen gemeinsamen Platte auch tun. Wir haben schon einiges an Musik ausgewählt, haben aber noch nicht besprochen, wie ich sie arrangieren werde, ob ich mit viel Elektronik arbeite. Im übrigen muß der Künstler mehr wie jeder andere lernen, dem Künstler zuzuhören, und der Musiker wird sich wie jeder Künstler konstant weiterentwickeln. Nicht des Publikums wegen, das ihn ja im Durchschnitt sowieso nur zwei- oder dreimal hört, sondern wegen der Musik. Ein konstanter Arbeitsprozeß an sich und seiner Musik ist für den Musiker einfach notwendig. Zudem fangen die Leute ja auch an, all die rhythmischen Feinheiten herauszuhören, zu verstehen und ihre Freude daran zu haben. Das ist ganz normal, denn die musikalische Entwicklung vollzieht sich so oder so, ob das Publikum Gefallen daran findet oder nicht. Man wird sie also eines Tages doch akzeptieren müssen, auch wenn man sich wie in einem Boot fühlen mag, das inmitten eines Meeres treibt und man nicht weiß, in welcher Richtung es weitergeht. Eines ist sicher: du bist auf dem Wasser!

Man darf bei all dem nicht vergessen, daß der Verstand nichts anderes ist, als Teil unseres Organismus!“

Evans gehört nicht zu jenen, die Sehnsucht nach der guten alten Zeit haben. Wie nur wenige seiner Kollegen, die wie er über 60 Jahre alt sind, geht er mit der Zeit, bezieht die besten und wichtigsten Elemente der Musik der jeweiligen Epoche in sein Schaffen mit ein. Lächelnd bekennt er: „Für mich hat diese sogenannte gute alte Zeit nie existiert, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß ich emotionell von der Vergangenheit geprägt bin. Das bedeutet aber nicht, daß ich so etwas wie Nostalgie empfinden würde!“

Gil Evans liebt alle Arten von Musik und hat auch feste Vorstellungen von der weiteren Entwicklung: „Der ständige Drang nach Freiheit ist nur insofern von Bedeutung, als er zu einer neuen Form führt. Aus der Freiheit wird die Form geboren, daraus ergeben sich erst alle akademischen Erkenntnisse. Das ist eigentlich das, was ich mache: ich höre mir alles an, schreibe es nieder und kombiniere die verschiedenen Erscheinungsformen miteinander. Ich kann mich an einer Musik, in der es überhaupt keine liedhaften Themen, keine Songs gibt, einen ganzen Abend lang freuen, aber heute ist es ja so, daß im Jazz fast alle wieder Songs spielen, auch wenn sie viel freier behandelt werden. Sogar Cecil Taylor kam darauf zurück. Selbst wenn ein Orchesterwerk von ihm insgesamt die Merkmale des Far-out-Musizierens aufweist, finden sich wunderschöne Melodien darin.“

Daß ein so leidenschaftlicher Vertreter der Songs, ein so faszinierender Klanggestalter wie Gil Evans das melodische Element als wichtigen Baustein im Jazz betrachtet, dürfte kaum in Zweifel gezogen werden. Er selbst sieht es so: „Der Jazz ist dadurch gekennzeichnet, daß der Musiker aus dem Material etwas Neues macht, daß er auf besondere, individuelle Art spielt. Es gibt im Jazz einen bestimmten traditionellen Kern, auch was die Kompositionen anbelangt, aber was ihn eigentlich erst wirklich ausmacht, ist die ganz spezielle Art, eine Musik zu spielen. Das heißt, wenn ein Jazzmusiker irgendeine Musik übernimmt, unterscheidet sich das, was er daraus macht sowohl im rhythmischen Feeling wie in der generellen Spielauffassung. In meinen ‚Sketches of Spain‘ kommt das beispielsweise ganz deutlich zum Ausdruck — vor allem in meiner Bearbeitung des ‚Concierto de Aranjuez‘, das im Original als Gitarrenkonzert angelegt ist. Es wird von einer Melodie beherrscht, die meinem Gefühl nach tausend Jahre alt sein



könnte, und die ich so ließ, wie sie ist. Wir änderten aber sowohl die Harmonien als auch den Rhythmus. Ich erweiterte die Akkorde, machte mehr Clusters daraus, gab der Musik einen jazzgerechten Rhythmus. All das kann man mit den verschiedensten Arten von Musik machen, kann z. B. auch alles mögliche mit einem Rock-Rhythmus unterlegen."

Zwanglosigkeit öffnet Kreativität

Der vor 62 Jahren als Bergmannssohn in Toronto geborene Ian Ernest Gilmore Green, der eine Zeitlang in Berkeley in Californien zur Schule ging, in dieser Zeit mit der Musik vieler Big Bands in Berührung kam und dann unter dem Namen Gil Evans eine so fruchtbare Karriere begann, ist auch immer wieder mit Ellington verglichen worden. Auch Evans schreibt nämlich seine Musik bestimmten Solisten seiner Band auf den Leib. Aber er geht in dieser Beziehung noch weiter, denn er läßt nie einen Solisten den Part spielen, der für einen anderen vorgesehen war. Gil Evans führt ein Beispiel an: „Als Billy Harper in meiner Band ausfiel, weil er mit dem Thad Jones-Mel Lewis Orchester nach Europa reiste, mußte der Tenorsaxophonist John Stubblefield nicht dessen Part spielen. Wir lassen die Musik immer ganz offen, und es sind im Falle von Besetzungs-

änderungen nicht die gleichen Stücke, die sich ergeben, sondern es werden ganz natürlich andere Stücke daraus, die meist auch schon im Ansatz anders angegangen werden. Wir haben nur ganz wenige völlig ausgeschriebene Stücke wie etwa ‚Summertime‘ oder den ‚Buzard Song‘ im Repertoire. Bei den anderen liegt nur die Introduction fest, alles weitere wird spontan gestaltet.“

Das Ellington Orchester hatte — neben seinem ehemaligen Favoriten Louis Armstrong und den Big Bands von Isham Jones, Woody Herman, Don Redman und dem Casa Loma Orchester — das besondere Interesse Gil Evans gefunden. Auch jetzt, nach Duke Ellingtons Tod, sieht Evans für das von Sohn Mercer geleitete Ellington Orchester durchaus eine Existenzchance. „Die Band verfügt noch über unheimlich viel Musik des Duke“, so führt er aus, „die noch nie gespielt wurde. Ich sehe also keinen Grund, warum das Orchester nicht weiterbestehen könnte. Der Duke hat in den letzten Jahren eigentlich recht wenig von seiner wunderbaren, einmaligen Musik gespielt, sondern meist auf populäre Stücke zurückgegriffen. Wenn die Band nun quasi führerlos ist, so kann für sie doch die Musik zum Leader werden. Sie kann Ellingtons Musik weiter bzw. neu aufleben lassen. Es gibt noch einige Suiten und sicherlich

noch weitere herausragende Kompositionen, die noch nie aufgeführt wurden.“

Auch wenn Gil Evans müde wirkt, schließlich sind Konzerttourneen keine Erholungsreisen, hat er nicht an Spannkraft verloren und zeigt schnelles Reaktionsvermögen in allen Dingen, die für ihn von Bedeutung sind — speziell natürlich da, wo es um Musik geht. Hektik gibt es bei ihm nicht, und manchen mag das Maß an Lässigkeit, mit dem er alles auf sich zukommen läßt, beunruhigen. Doch ist das bei Evans nicht etwa Gleichgültigkeit, vielmehr hat man den Eindruck, daß auch diese Haltung charakteristisch für seine Einstellung der Musik gegenüber ist. Er ist sich seiner Sache stets sicher, ist sich bewußt, daß sich Musik nicht erzwingen läßt, sondern sich nur dann wirklich erfüllen kann, lebendig wird, wenn sie aus dem Gefühl der Unabhängigkeit von äußeren Zwängen entsteht. Wenn er mit seinem Orchester in dieser Sphäre freier Entfaltungsmöglichkeit musiziert — und dafür vor allem trägt er Sorge —, gibt das künstlerische Befriedigung; die Frage, wie die Musik aufgrund der jeweils verschiedenen akustischen Verhältnisse und der damit zusammenhängenden elektrotechnischen Aussteuerung ankommt, ist dabei zwar nicht ganz nebensächlich, aber doch zweitrangig. Und selbst wenn man das Pech hat, bei einem Konzert unbewältigter technischer und akustischer Probleme wegen nicht in den vollen Genuß seiner Musik zu kommen, wird der aufmerksame und aufgeschlossene Zuhörer doch erkennen, daß Evans nach wie vor — ja mehr denn je — den Beweis dafür erbringt, daß der überragende Meister raffiniertester Klänge, faszinierender Stimmungen und schillernder musikalischer Farben noch voller neuer, überraschender Ideen steckt und den Eindruck hinterläßt, daß noch sehr viel von ihm erwartet werden darf. Ein wahrhaft markantes Profil — nicht von gestern, sondern von heute und gewiß auch von morgen: Gil Evans!

Gudrun Endress

Plattentips

The Gil Evans Orchestra: Out Of The Cool Impulse AS-4
 The Gil Evans Orchestra: Into The Hot Impulse AS-9
 Miles Davis: Sketches Of Spain — arranged and conducted by Gil Evans CBS S 62327
 The Individualism Of Gil Evans Verve V-8555
 Gil Evans Ampex A10102
 Gil Evans: Svengali Atlantic ATL 40528
 The Gil Evans Orchestra Plays The Music Of Jimi Hendrix RCA CPL 1-0667

Wichtigstes Gebot der Kritik: Fairness

Michael Naura interviewt Dan Morgenstern

I. Teil

Dan Morgenstern, einer der aktivsten heutigen Jazz-Journalisten, wurde 1929 in Wien geboren, emigrierte 1938, als Österreich dem „Großdeutschen Reich“ einverleibt wurde, mit seinen Eltern nach Kopenhagen und wanderte im Frühjahr 1947 in die Vereinigten Staaten aus.

N.: Dan Morgenstern, wann kamen Sie zum ersten Mal mit Musik in Berührung?

M.: Ich wuchs schon in einer sehr musikalischen Umgebung auf. Mein Vater, der später Schriftsteller wurde, arbeitete damals noch als Korrespondent für mehrere Zeitschriften und schrieb auch über Musik. Einer seiner engsten Freunde war der Komponist Alban Berg, der (immer sehr freundlich zu mir war. Zu meinem fünften Geburtstag schenkte er mir eine Schallplatte mit der „kleinen Nachtmusik“ von Mozart und später Fletcher Hendersons „Grand Terrace Swing“ und „Stealin' Apples“. Da meine Eltern mich oft in Konzerte mit klassischer Musik mitnahmen, war mir Mozart damals noch zugänglicher als Henderson. Als ich sechs Jahre alt war, kam Jack Hilton's Orchester nach Wien und spielte unter anderem ein Ellington-Medley mit „Mood Indigo“, das mir besonders gut gefiel — vielleicht hing das mit den Scheinwerfereffekten und den glänzenden Posaunen und Trompeten zusammen. Es würde sich wahrscheinlich sehr gut machen, wenn ich Ihnen jetzt sagte, daß mein Interesse am Jazz aus jenen frühen Tagen datiert, aber es würde nicht stimmen. Denn erst als ich viele Jahre später Fats Waller in Kopenhagen hörte, war ich von seiner sprühenden Persönlichkeit und seinem Rhythmus sehr beeindruckt. Auf mein Bitten hin kaufte meine Mutter mir Schallplatten von ihm, Ella Fitzgerald und natürlich Benny Goodman, und langsam begann ich, ernsthaft Platten zu sammeln.

N.: Spielen Sie selber ein Instrument?

M.: Wir hatten ein Klavier bei uns zu Hause, auf dem ich gern herumklimperte. Aber weil Nathan Milstein meinen Eltern in Wien gesagt hatte, daß ich die Hände eines Geigers hätte, bekam ich jahrelang Geigenunterricht. Leider war ich faul und mochte mich selber nicht allzu gern hören, deshalb kam ich auch nicht weit. Aber immerhin

weit genug, um Respekt zu bekommen vor der Schwierigkeit, ein Instrument richtig zu beherrschen — etwas, was ich bei manchen Kritikern vermisste.

N.: Wie sah Ihre berufliche Laufbahn aus?

M.: In Europa war ich auf das Gymnasium gegangen, hatte dann aber in Amerika keine Lust, an einem College zu studieren, wie meine Eltern es gerne gesehen hätten, sondern begann stattdessen als Volontär bei Time und Life. Eine Zeitlang wollte ich Regisseur werden und jeder, der irgendwie schreibt, denkt natürlich auch mal daran, einen Roman zu schreiben, aber im Grunde wollte ich immer Journalist werden. Damals umfaßte meine Plattensammlung schon einige hundert Platten und bei meiner Ankunft in New York war ich sofort in die 52nd Street gelaufen. Trotzdem dachte ich nie daran, meine beiden Interessen zu verbinden und über Jazz zu schreiben. Außerdem mochte ich Jazzkritiker nicht sonderlich. Ich arbeitete eine kurze Zeit als kleiner Charge bei der „New York Times“ und wurde dann eingezogen. In der Armee hatte ich Zeit zum Nachdenken und beschloß, Geschichte zu studieren. Während meines Studiums redigierte ich unsere College-Zeitung, was mich noch in meiner Absicht, Journalist zu werden, bestärkte. Außerdem arbeitete ich nebenbei eine Zeitlang für die „New York Post“. Ich ging schon damals häufig in Jazzclubs und zu Plattenaufnahmen und kannte viele Musiker. So traf es sich, daß mir Stanley Dance, der damals noch in England lebte und nur zu Besuch in die Staaten kam, erzählte, daß die englische Zeitschrift „Jazz Journal“ jemanden brauche, der ihr einmal monatlich über die New Yorker Jazz-Ereignisse berichten würde. Es steckte kein Geld in der Sache, aber Stanley meinte, daß es mir vielleicht Spaß machen würde. Ich hatte wirklich so viel Vergnügen daran, daß ich immer längere und häufigere Artikel nach England schickte. So wurden langsam auch andere Leute auf mich aufmerksam. Dann schrieb ich für „Metronome“, das damals neben „Downbeat“ die wichtigste Jazz-Zeitschrift war. Zu der Zeit ging es ihr allerdings schon schlecht. Sie war in den 40er und frühen 50er

Jahren sehr erfolgreich gewesen und dann langsam heruntergewirtschaftet worden. Die vorläufig letzte Nummer erschien im Dezember 1959. Doch einige der Mitarbeiter wollten „Metronome“ gerne weiterführen, einer hatte einen reichen Onkel, und die erste neue Nummer konnte im Juni 1960 erscheinen. Ich wurde 1961 engagiert und arbeitete mich zum Redakteur hoch — übrigens dem letzten, bevor die Zeitschrift ganz einging. Sie war damals schon achtzig Jahre alt, und ich wußte, daß ihre Zukunft unsicher war, aber die Arbeit interessierte mich. Außerdem konnte ich dort wertvolle Erfahrungen sammeln. Plötzlich hatte ich eine monatliche Zeitschrift zu redigieren! Ich begann es für möglich zu halten, meinen Lebensunterhalt mal im Jazz-Journalismus zu verdienen, übrigens betrachte ich mich nicht in erster Linie als Kritiker, sondern weitgesteckter als Jazz-Reporter und Redakteur. Bevor ich dann 1964 zu „Downbeat“ ging, arbeitete ich eine Weile freiberuflich und übersetzte unter anderem Joachim Ernst Berendts „Jazzbuch“, dessen neue englischsprachige Auflage ich zur Zeit überprüfe. Damals wurde auch die Zeitschrift „Jazz“ gegründet, für die ich einige Jahre als Redakteur arbeitete, bevor ich 1964 Ira Gitlers Platz bei „Downbeat“ einnahm.

N.: Wie finden Sie die Methode, Künstler wie Feinschmeckerlokale je nach Qualität mit einem bis fünf Sternen zu bewerten?

M.: Natürlich ist jeder Künstler, der gerade fünf Sterne erhalten hat, sehr zufrieden damit. Aber im großen und ganzen verstehe ich, daß dieses Verfahren von vielen Seiten angegriffen wird. Ich habe vergeblich dagegen angekämpft. Der Herausgeber wollte es nämlich hauptsächlich beibehalten, weil es den Inserenten gefällt. Für die Anzeigenakquisition ist es natürlich günstig, beispielsweise zu Columbia gehen und sagen zu können, daß zwei ihrer Platten in der nächsten Ausgabe fünf Sterne bekommen würden. Natürlich ist eine Zeitschrift darauf angewiesen, Werbung zu bringen, sie könnte sonst nicht überleben. Nur darf dieser Gesichtspunkt nicht zum Hauptkriterium dafür werden, was man veröffentlicht

und was nicht. Eine Art Bewertungssystem wurde übrigens schon in den vierziger Jahren eingeführt; irgendwann in den fünfziger Jahren begann man dann mit den Sternen. Ich versuchte, diese Klassifizierung so gut es ging zu umgehen. Manchmal bewerteten wir eine Platte überhaupt nicht, statt ihr wenig, 6 Sterne zu geben, mit der Begründung, daß sie außerhalb der Bewertungskriterien läge, weil sie vielleicht keine reine Jazzplatte wäre. Das war noch der beste Kompromiß, den ich finden konnte. Manche Zeitschriften zeichnen eine besonders hervorragende Platte irgendwie aus — als Platte der Woche, Platte des Monats, oder meinetwegen auch mit fünf Sternen — das finde ich gut. Aber einem Künstler eine Note von eins bis fünf zu geben, ist einfach albern, da man Kunst schließlich nicht wie Mehl oder Zucker auf einer Waage wiegen kann.

N.: Für wen sind die Polls eigentlich wichtig und wessen Urteil spiegeln sie wider?

M.: Die Kritiker- und Leser-Polls sind ebenfalls eine etwas zweifelhafte Sache. Der Leser-Poll gibt die Ansicht eines bestimmten Querschnitts der Leserschaft wider, wenn auch höchstens 10% der Leser daran teilnehmen. Er spiegelt den Geschmack des Tages und die Begeisterung von Fans für einen bestimmten Musiker wider. Der Kritiker-Poll hat vielleicht etwas mehr Gültigkeit — soweit man sie solchen Polls überhaupt zubilligen mag — da er das Urteil einer informierten, internationalen Gruppe von Fachleuten wiedergibt. Sieht man sich die Ergebnisse dieser Polls über die achtzehn Jahre ihres Bestehens an, so muß man zugeben, daß sie — abgesehen von einigen Merkwürdigkeiten — ganz überzeugend sind.

N.: Wie sehen Sie die Funktion eines Jazz-Kritikers? Was umfaßt seine Arbeit, wo liegen seine besonderen Schwierigkeiten?

M.: Da Musik die abstrakteste aller Künste ist, läßt sie sich auch am wenigsten in Worte fassen. Es ist fast unmöglich, etwas musikalisch Ausgedrücktes verbal wiederzugeben. Die Kritik kann auf verschiedenen Ebenen ansetzen. Es gab einige anerkannt große Kritiker für die klassische Musik, die dem Publikum gültige Einsichten vermitteln konnten. Ob es derartige Kritiker auch für den Jazz gegeben hat, weiß ich nicht. Ein Mann wie Martin Williams konnte in seinen besten Arbeiten sehr erhellend sein, aber im großen und ganzen ist das, was wir Jazzkritik nennen, zwangsläufig eine journalistische, auf den aktuellen Augenblick bezogene Kritik, die wenig mit gelehrsamem Untersuchungen zu tun hat.

Da der Kritiker praktisch das Verbindungsglied zwischen dem Künstler und dem Publikum ist, ist seine wichtigste Aufgabe, auf Künstler und Werke hinzuweisen, die Qualität haben. Fairneß ist meiner Ansicht nach eine unerläßliche Eigenschaft des Kritikers. Jazz umfaßt inzwischen ein so breites musikalisches Spektrum, daß ein verantwortungsvoller Kritiker es nicht zulassen darf, daß seine persönlichen Vorurteile und Vorlieben mit seiner Objektivität in Konflikt geraten. Er darf nicht, weil er persönlich zum Beispiel an eine Entwicklung zum Free Jazz hin glaubt, bei der Besprechung einer Platte von Count Basie sagen: „Nun schön, Basie hat wieder typische B-as-ie-Musik gemacht. Ganz schön für die, die's mögen, aber im Grunde kalter Kaffee.“ Das darf nicht sein. Er muß die Musik von dem Standpunkt aus betrachten, unter dem sie entstanden ist. Was wird mit der Musik angestrebt und ist das Angestrebte erreicht worden? So muß das Kriterium lauten. Für persönliche Ansichten ist in einem Essay oder einem Buch Platz. In der täglichen Arbeit aber muß ein Kritiker auf die Absichten des Musikers achten, nicht auf das, was er selber erwartet oder sich wünscht. Es ist fast unmöglich, es jedem recht zu machen, und ich finde auch nicht, daß eine Fachzeitschrift diese Funktion erfüllen muß. Die Beziehungen, die sich in der Welt des Jazz zwischen Kritikern und Musikern ergeben, waren und sind oft sehr merkwürdig. Der Grund dafür liegt oft in den übertriebenen Vorstellungen, die der Musiker von dem Einfluß und der Wichtigkeit eines Kritikers hat. Ich glaube zum Beispiel nicht, daß eine Kritik von John Wilson in der „New York Times“ über das Schicksal eines Musikers entscheiden kann, ebenso wenig die Polls. Ein Künstler, der noch keinen gewonnen hat, glaubt natürlich, daß er als Poll-Sieger ganz andere Möglichkeiten hätte. Gewinnt er dann mal einen, wird ihm zwar eine Plakette überreicht, aber ansonsten ändert sich für ihn überhaupt nichts. Sein Presseagent, falls er einen hat, kann ihn jetzt zwar als „Poll-Sieger“ anpreisen, aber das ist auch alles. Das Publikum denkt nicht daran, seine Tür einzulaufen, und die Plattenfirmen winken auch nicht dutzendweise mit Verträgen. Aber bevor er es nicht selbst erlebt hat, glaubt das kein Künstler. Viel wichtiger als Kritiker, Polls und dergleichen ist die Gelegenheit, von einem Publikum überhaupt gehört zu werden. Und deshalb ist ein Mann wie George Wein wahrscheinlich auf lange Sicht für einen Künstler wichtiger als zehn Kritiker zusammengenommen. Auch Seherplatten sind wichtig für den Erfolg. Und da kann es natürlich vorkommen, daß ein

Produzent sich von den Kritikern, die er gelesen hat, beeinflussen läßt. Aber nur so weit sind Kritiker wichtig.

N.: Glauben Sie wirklich, daß George Wein eine Carla Bley wiederholt auf dem Newport Jazz Festival spielen lassen würde?

M.: Doch, weshalb nicht? Wenn sie nicht unbedingt darauf bestehen würde, ihr ganzes „Escalator over the Hill“ zu spielen oder wenn sie sich mit dem, was sie macht, dem Rahmen eines Festivals etwas anpassen würde. Eine Menge Avantgarde-Künstler hat im Laufe der Zeit auf dem Newport Jazz Festival gespielt, allerdings meist ohne Erfolg. Denn es ist sehr wichtig zu wissen, was man eigentlich will, wenn man sich einem großen Publikum gegenüber findet. Als ich zum Beispiel einige Jahre lang Jazz-Konzerte im Garten des Museum of Modern Art veranstaltete, engagierte ich auch sehr moderne Musiker. Leider ging das Publikum bei diesen Konzerten oft vorzeitig — etwas, was es sonst nie tat. Ich ließ mich von Carla und ihrem Mann Mike Mantler überreden, das Orchester, mit dem sie gerade zusammen spielten, zu engagieren. Es war eine Katastrophe! Kürzlich habe ich mit Befriedigung in einem Interview gelesen, daß Carla Bley dies selber zugibt. Sie, sagte, daß sie und ihre Kollegen einfach kein Konzept für ihr Konzert gehabt hätten. Natürlich haben es schwieriger zu verstehende, experimentelle Musiker schwer. Sie selber sind davon überzeugt, daß alles, was sie tun, wichtig, gut und wunderbar ist, und erwarten, daß das Publikum sich diesem Urteil sofort anschließt. Sie vergessen nur, daß man beim Publikum einfach nicht voraussetzen darf, daß es sofort versteht, was die Musiker eigentlich wollen.

N.: Für wie wichtig halten Sie das Publikum?

M.: Für sehr, sehr wichtig. Da der Jazz hier nicht wie die sogenannte ernste Musik subventioniert oder durch private Stiftungen unterstützt wird, was sie verhältnismäßig -unabhängig von der Zahl ihrer Zuhörer macht, braucht er einfach ein möglichst großes Publikum. Außerdem finde ich, daß auch der extremste Jazzmusiker immer noch die Verbindung zum Publikum braucht und wünscht, die ja seit jeher ein wichtiges Element im Jazz ist. Und -es wäre nicht etwa -so, daß es kein Publikum für den Jazz gibt! Die Jugend heute ist äußerst aufgeschlossen und empfänglich für alle Arten Musik, solange sie ihr nur irgendwie entgegenkommt und sich eine emotionale Beziehung herstellen läßt.

Fortsetzung auf Seite 31

Sound der Masters. Der Bassist Toni Michlmayr beweist seine Vielseitigkeit auch als Komponist, Fotograf und Filmer.

Im Jahre 1971 wurde über die Masters eine Dokumentationsausstellung im Wiener Museum des XX. Jahrhunderts gezeigt: zahlreiche Fotos aus dem täglichen Leben der Gruppe, von ihren Studioproduktionen, Konzerten und Reisen. Man fand Zeitungsausschnitte (Kritiken und Berichte), Programme und Manifeste, die einen Überblick über die Tätigkeiten der Masters von den Anfängen in den fünfziger Jahren bis zum Erscheinen der Schallplatte „Overground“ ermöglichten. Proben aus ihrem graphischen und malerischen Schaffen vervollständigten das Gezeigte. Das Jazz-Podium berichtete über diese interessante Ausstellung. In der Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik „Protokolle“ herausgegeben von Otto Breicha in Verbindung mit dem Museum des XX. Jahrhunderts beschäftigt sich Ruediger Engerth im Bd. 72/1 (Verlag Jugend & Volk Wien—München) in einem ausführlichen Beitrag mit dieser echt elitären Wiener Free-Jazz-Formation. The Masters wurden zum steirischen Herbst 74 im Rahmen der Musikprotokolle eingeladen, wo sie am 12. Oktober 74 im Kammermusiksaal in Graz ein Konzert gaben. G. M.-C.

Fortsetzung von Seite 15

Naura interviewt Morgenstern

Die Jugend läßt sich von der Preservation Hall Jazzband oder Count Basie genau so au Begeisterungstürmen hinreißen wie von einem sehr modernen Musiker wie Ornette Coleman. Aber die Musik muß ihr Publikum erreichen können; sie darf sich nicht einfach nur mit dem Anspruch präsentieren: Hier bin ich, akzeptiert mich.

N.: Aber liegt es nicht im Wesen der Avantgarde, daß sie dem Publikum immer einen Schritt voraus ist und deshalb gar nicht sofort verstanden werden kann?

M.: Ja, diesen Abstand zwischen Künstler und Publikum wird es immer geben. Was wir heute aber mit Avantgarde bezeichnen, ist ja eigentlich ein Anachronismus, da diese Musik schon 1958 mit Ornette Coleman 'begann und sich seither nicht wesentlich verändert hat. Es gibt aber eine Gruppe von Musikern, die sich über mangelnde Anerkennung damit hinwegtrösten, daß sie zur Vorhut gehören und vom Publikum nicht verstanden werden, von den Kritikern verkannt oder ignoriert, von den Festival-Vernstaltern ungerechterweise nicht eingeladen und von den Plattentfirmen schändlicherwete nicht produziert werden. Nur kann ich das diesen Musikern schon deshalb einfach nicht mehr abnehmen, weil sie ja schon seit langem bekannt sind. Diejenigen von ihnen, die wirklich etwas zu sagen haben, konnten sich doch inzwischen auch gegen große Schwierigkeiten durchsetzen.

N.: Wer zum Beispiel?

M.: Man kommt natürlich immer wieder auf die führenden Musiker zurück. Cecil Taylor hatte glänzende Chancen. Als Musikprofessor an einem College verdiente er jahrelang mehr Geld als die meisten Dozenten. Als er ging, ließ er zwei Flügel mitgehen.

N.: Wirklich? Vielleicht hatte er gesellschaftspolitische Gründe dafür.

M.: Nun ja, sicher. . . politische Gründe. Seine Musik ist natürlich sehr schwierig zu verstehen. Ornette Coleman hatte Schwierigkeiten, konnte sich aber etablieren, Chick Corea ist erfolgreich, Herbie Hancock, Weather Report und McCoy Tyner ebenfalls. Tyner halte ich übrigens für einen der auf richtigsten und kompromißlosesten Künstler, der noch nie etwas gemacht hat, woran er nicht glaubt — ob seine Musik einem nun gefällt oder nicht. Und die Tatsache, daß er wenigstens einen begrenzten Erfolg hat, beweist doch, daß auch ein schwieriger Künstler anerkannt wird. Bei Herbie Hancock bin ich mir nicht mehr so sicher, ob seine Musik noch ernsthaft ist. Es gibt also Musiker, deren Musik schwerver-

ständig und ohne Konzessionen an den Geschmack der Massen ist, und die sich trotzdem durchsetzen konnten, (mit freundlicher Genehmigung des NDR)

TOURNEEN-VORSCHAU

Han Kuiper Enterprises in Amsterdam bietet folgende Musiker für 'Gastspiele an: Joe Albany als Solopianoist oder im Trio vom 1.—19. Dezember und nach dem 12. Januar. Bisher sind zwei Termine im Deutschland fest: am 8. 12. in Göttingen und am 11. 12. in Ulm.

Der Baritonsaxophonist Cecil Payne steht vom 1.—22. Dezember zur Verfügung, und im Februar gehen vier Pianisten auf Tournee: Michael Smith, Ran Blate, Mary Lou Williams und Paul Bley, der auch als Solist verpflichtet werden kann.

Marion Brown in Quartettbesetzung kann während des Januars für Westdeutschland gebucht werden, und zwar durch Vera Brandes, 5 Köln, NoHbisrathenstr. 3, Tel. 0221 / 71 5851.

Dais Concert Büro Rolf Schubert, 5 Köln 41, Herderstr. 16, Tel. 41 8526, bietet für 1975 folgende Solisten und Gruppen an: Willie Mabon vom 13.1.—12., Milt Buckner mit Roy Gaines, Bick Nick Nicolas und Panama Francis vom 27.1.—2.2., Johnny Shines vom 17.2.—10.3., The American Blues Legends mit Otis Rush, George Wildchild Butler und Billy Boy Arnold vom 21.—26. 4., Sammy Price and Ibis Harlem Beggars mit Doc Oheatham, Vic Dickenson, Bennie Moten vom 30. 4.—7. 5., (Dr. Ross vom 1. bis 17. 5. und das Barney Kessel Trio vom 1. bis 14. 5.

EGM in München führt in den kommenden Monaten' Tourneen mit dem John Abercrombie-Dave Holland-Jack DeJohnette Trio sowie dem John Surman-Barre Phil'lips Duo (beides Februar bis März), der Terje Rypdal Gruppe (März bis April), der Enrico Rava Gruppe (April), dem Jan Garbarek-Bobo Stenson 'Quartett (Mai), Dawe Liefoman's Lookout Farm (Juni bis Juli) und iRalph Towner's Oregon (Juli bis August) durch.

Kleinanzeigen

(pro Zeile 5,— DM, Mindestpreis 20,— DM)

WER VERKAUFT (auch gut erh. v. priv.) Jazz-tone 1231 „Mod. Jazz Spectacular“/All. 1254, „Jimmy Giuffre 3“/Good Time Jazz L-12010, „Firehouse 5 Story Vol. 1“. Schriftl. Angebote erbittet W. Meyer, 2 Hamburg 76, Friedenstr. 21

BRIEFFREUND gesucht zwecks Austausch von Informationen über progressiven Pop und Jazz. Michaela Lehmann, 16 Jahre, X-7033 Leipzig, Apostelstraße 4

ESCALATOR OVER THE HILL
Carla Bley, Don Cherry, Jack Bruce etc.
34-P-Kassette nur 32,— DM
RELATIVITY SUITE
Don Cherry, Carla Bley etc.
LP 18,50 DM
THE JAZZ COMPOSERS ORCHESTRA
Taylor, Cherry, Sanders, Coryell, Barbieri etc.
2-LP-Kassette nur 25,— DM
TROPIC APPETITES
Carla Bley, David Holland, Michael Manlier etc.
LP nur 18,50 DM
NO ANSWER
Michael Manlier, Jack Bruce, Carla Bley, Don Cherry
LP nur 18,50 DM
Gesamtpreis aller fünf Titel nur 100,— DM
Alle LPs original verpackt, direkt ab Lager.
Pro Sendung 3,50 DM Porto u. -Nachnahmegeb.
LP-SHOP, D 78 Freiburg, Postfach 5166

Over 2000 adresses
of musicians + jazz
business oriented
from all over Europe

FREE TO EJF MEMBERS!
otherwise DM 10 from:

JAZZ FORUM DISTRIBUTION
European Jazz Federation
P.O. Box 671
A-1011 Vienna, Austria



**EUROPEAN JAZZMEN'S
REFERENCE BOOK**

EUROPEAN JAZZ FEDERATION

Donaueschinger Musiktage 1974

Mit Karlheinz Stockhausen fing alles an. Zumindest die diesjährigen Donaueschinger Musiktage. Er präsentierte mit akustischer Mithilfe des Südwestfunk-Sinfonieorchesters und mit visuellem Beistand von Alain Lonafi das über eine Stunde andauernde, aus seriellen und „geistlichen“ Quellen gespeiste „Inori“. Das japanische Wort bedeutet Gebet, Anrufung, Anbetung. Meditativ-langweilig war die auf dem Zentralton g basierende Musik, welche oft nur schon Dagewesenes (z. B. von Otte, Nikolaus A. Huber, Lachenmann) unabsichtlich zitierte. Interessant war, wie konsequent Stockhausen die einzelnen Parameter der Musik in die von dem Tänzer Lonafi synchron zum musikalischen Ablauf dargebotenen Gebetsgesten übertrug. Das Werk war äußerst präzise notiert, und der Mime hatte seinen schwierigen Part auswendig zu interpretieren. Vom Jazzstandpunkt aus ist dies eine schier unmenschliche Tortur, der sich die Ausführenden unterziehen mußten. Stockhausen wollte eigentlich angeblich anderes im Sinn haben. Seine Komposition leitete er aus dem in vielen Sprachen erscheinenden Wort HU ab, das soviel wie Geist und Gott heiße. Das Wort MAN lasse sich mit „Bewußtsein“ übersetzen. HUMAN sei die Kombination daraus, und ein HUMAN sei ein Gottbewußter. „Inori“ ist ein Kompositionsauftrag der Dai-ichi Kanyo Bank Ltd Tokio, dem größten Bankhaus Japans und dem viertgrößten der Welt. Für den kritischen Beobachter muß es ein Rätsel bleiben, wie Stockhausen Humanität und das japanische Großkapital in eine harmonische Beziehung setzen konnte.

Dieter Schnebel, zur Zeit Religionslehrer in München, gab bei seinen „Maulwerken“ den Vokalistinnen das musikalische Ausgangsmaterial vor, welches die Interpreten improvisatorisch in kommunikativen Prozessen weiterentwickelten. Nicht selten kamen dabei klangliche und improvisationstechnische Parallelen zum avantgardistischen Jazz auf.

Mit einem eigenen Jazzkonzert konnte Donaueschingen auch heuer aufwarten. Die wieder lange vorher ausverkaufte Veranstaltung blieb in einem mittelmäßigen Standard stecken. Ein Höhepunkt hätte das Duo Wolfgang Dauner — Jasper van't Hof bilden kön-

nen. Nach dem, was die beiden Musik-Spaßvögel Mitte Juni anlässlich des Allgemeinen Deutschen Musikfests in Stuttgart zelebrierten sowie in den Proben (und im Donauhallen-Restaurant!) an kreativer Ausgelassenheit ausströmten, war diese Hoffnung durchaus berechtigt. Die Proberei währte offensichtlich zu lange und nahm somit den beiden Musikern die unmittelbare Impulsivität für das Konzert. Daß das Gelingen einer Improvisation, bei der lediglich abrufbare Themen eingeplant sind, Glückssache ist, dürfte allgemein bekannt sein. Auf diesen Punkt verwiesen nach ihrem Auftritt Dauner und van't Hof.

Die Darbietung dieses „Duoelectrics“ begann mit hektischen, aggressiven Sound- und Melodiefloskeln, Dauner leitete über in quasi impressionistische Läufe und in eine Subtilität von Paul-Bley-Manier. Es entwickelte sich eine Parodie auf den überzüchteten romantischen Virtuosen-Pomp. Als Kontrast dazu inside-Piano von Wolfgang Dauner und elektronische Verfremdungseffekte von Jasper van't Hof; außerdem: Bandzuspielung und Vokaleinsatz. Ein Rockthema wurde angespielt, das in ein furioses Wechselspiel mündete; eine Mixtur von Ragtime und Polka erklang (Dauner zum Publikum: „So ist es, wenn man akustisch spielt!“). Zum Abschluß der Vorstellung ein Happening echt Dauner — Knallfrösche und Pulverrauch auf der Bühne. Mit der vordergründig auf Gags („An der schönen blauen Donau“) angelegten Zugabe, verscherzte sich das Duo etliche Sympathien der Zuhörerschaft. Immerhin ist es aufschlußreich, daß die beiden Keyboard-Spieler — im Ge-

gensatz zu Mauricio Kagel im Vorjahr — ein Zwei-Mann-Orchester mit humanen Arbeitsbedingungen inszenierten. Apropos, human und HU: das Stück von Wolfgang Dauner und Jasper van't Hof trug den beziehungsreichen Titel „HU Is In The Black Hole (?)“.

Dem RummeJ zufolge, der um ihn gemacht wird, müßte er der Größte sein im heutigen Jazz: McCoy Tyner. Wenig Originäres und viel Enttäuschendes offerierten in Donaueschingen der Pianist Tyner, Saxophonist Azar Lawrence, Bassist Arthur Edward Booth, Antonio Guilherme de Souza Franco (Perkussion) und Wilby Fletcher (Schlagzeug). Von einem Jazz-Mann des Jahres mit der „Weltbesten Combo“ muß man mehr verlangen können, als daß man unwillkürlich ins leidige Schubladen-Einordnen verfällt: Oscar Peterson, Dollar Brand, John Coltrane und Pharoah Sanders. Ziemlich abwechslungsreich ist die Konzeption der Tyner-Gruppe: Perkussions-Tutti und modale ostinato-Melodik. (Da mußte man wieder an Stockhausen denken: Gilt eine Musik bei vielen Theoretikern immer dann als spirituell, wenn sie ständig um einen Zentralton kreist?) Zur afrikanischen Musikkultur tauchten ebenso Bezüge auf wie zur pentatonischen Klangwelt eines Claude Debussy und zum „wildem“ Free Jazz. Wie bei „Duoelectrics“ fehlte hier eine musikalisch ausgereifte, spannende, schöpferisch beeindruckende Durchgestaltung.

Diese war eher in Andeutungen beim Yamashita-Trio (Yosuke Yamashita, Piano, Akira Sakata, Saxophon, Takeo Moriyama, Schlagzeug) und dem anpassungsfähigen Gastsolisten Man-

WOLFGANG DAUNER und JASPER VAN'T HOF

Hans Kumpf



fred Schoof vorhanden. Die Formation produziert einen „harten“, hochemotionalen Free Jazz, so wie er in Amerika und Europa vor etwa sieben Jahren praktiziert wurde. Stockhausen ist auf dem fernöstlichen Trip, was er freilich vehement abstreitet; die Fernöstlichen sind auf dem westlichen Trip. Eine „ver-rückte“ Welt. Etymologen und Soziologen beschäftigen sich seit geraumer Zeit mit dem Phänomen, daß sich die Menschen eines Kulturkreises immer weniger mit der eigenen Tradition identifizieren und statt dessen „exotische Reize“ suchen. Schließlich entspringt aber auch die Popularität des Jazz dieser exotischen, magischen Faszination.

Hans Kumpf

Berliner Jazztage 1974

Die Berliner Jazztage, die in diesem Jahr *nun* schon zum elftenmal abgehalten wurden, haben es gut: Aus den Quellen des Berliner Senats und der deutschen Rundfunkanstalten fließen ihnen Subventionen zu wie keinem anderen europäischen Jazzfestival. Dazu haben sie seit ein paar Jahren auch noch die Sicherheit, daß zumindest die Philharmonie bereits Wochen vorher ausverkauft ist. So konnten auch in diesem Jahr zu den sieben ursprünglich geplanten Konzerten wieder zwei Wiederholungskonzerte veranstaltet werden, und eines der Primärkonzerte (das einzige in der Deutschlandhalle) war ebenfalls praktisch eine Wiederholung, da es fast die gleichen Musiker präsentierte. Unter diesen glücklichen Umständen können sich die Berliner Veranstalter sozusagen alles leisten — diese Behauptung mit der Einschränkung versehen, daß gewisse Abhängigkeiten von amerikanischen und europäischen Koproduzenten bestehen, die durch flankierende Konzerte die Flugkosten amortisieren helfen.

Im großen und ganzen kann man dem künstlerischen Leiter George Gruntz auch in diesem Jahr wieder bestätigen, daß er mit den nahezu unbegrenzten Möglichkeiten nicht leichtfertig und selbstgefällig umgegangen ist. Es war noch nie Sache der Berliner Jazztage, den Gourmets und Snobs exotische Spezialitäten auf den Gaumen zu legen. Auch in diesem Jahr war es ein eher breitbackiges, volkstümliches Festival mit viel leichter Unterhaltung.

Die etablierten Musiker

Die Großen des Jazz, die Meister, die Trendsetter, die Originellen, die Viel diskutierten, die kommerziell Erfolgreichen — sie will man in Berlin haben, gleichgültig, wie oft sie schon da waren und gleichgültig auch, ob ihr Beitrag vor zwei oder vor zwanzig Jahren stiftbildende Bedeutung hatte. Ein solcher Fall ist Sonny Rollins. Der 45jährige Tenorsaxophonist zieht sich gelegentlich von der Szene zurück, kam aber zumindest aus seiner letzten Klausur ohne Neuerungen zurück. Er spielt seitdem vorwiegend Evergreens, deren Melodien er auch in der Improvisation intervallmäßig kaum antastet, sondern nur dauernd rhythmisch umphrasiert. Dies nun tat er in Berlin mit unverminderter Bravour und immer noch un-

nachahmlicher Entfaltung seines sonoren Tons. Die ganz gelegentlichen Free Jazz-Passagen oder harmonisch abwegigen Wendungen bekommen innerhalb dieses Konzepts ein ganz besonderes Gewicht. Zu seinen Themen gehörten diesmal „Look for the silver lining“, „Alfie“ und „Swing low sweet chariot.“ Einer, der noch nicht so lang zum Club der Etablierten gehört, ist der argentinische Tenorsaxophonist Gato Barbieri. Seit seinem Erfolg mit der Musik zum Film „Der letzte Tango in Paris“ steht er im Mittelpunkt des Interesses, und so ein Musiker darf in Berlin höchstens ein Jahr fehlen. Also spielte er wieder, auch wenn er praktisch das gleiche bot wie vor zwei Jahren. Vom Klang her war die Indiofolklore gegenüber der jüngsten Platten- und Konzertvergangenheit etwas zurückgedrängt, denn nur noch die Anden-Gitarre, die Charango, war von dem folkloristischen Instrumentarium übrig geblieben. Aber die Musik ist nach wie vor von südamerikanischen Folklore-motiven (insbesondere brasilianischen und solchen der Indios) geprägt. Die Intensität von Barbieris Ton und der komplexe Drive der rhythmischen Grundlage waren derart mitreißend, daß sich Fragen nach der Berechtigung seines Auftritts nicht stellten. Erwähnt sei auch Herbie Hancock, der nach langen Jahren, in denen er eine eher elitäre Musik machte oder als Mitspieler im Verborgenen blühte, kürzlich mit einer Mischung aus Afro-Beat und elektrifizierten Klängen in die Hitparaden kam. Seine Musik wirkt allzusehr als zweiter Aufguß dessen, was er selbst an der Seite von Miles Davis entwickelte. Die einzige Überraschung war die Explosion einer Rauchbombe, die seinen Auftritt — offensichtlich nach Plan — beendete.

Weitere vertraute große Namen: Dizzy Gillespie, der Be-ßop-Veteran, der an guten Tagen — und er hatte einen in Berlin — mit seiner farbenreichen, individuellen Tongebung und seiner verqueren Phrasierung immer noch ein blanker Genuß ist. Auch Stan Getz war gut in Fahrt und ließ seine kommerziellen Streichorchesterplatten in flüssigen, inspirierten Improvisationen vergessen. McCoy Tyners Musik bestand hauptsächlich aus einer Übertragung der Läufe und Arpeggien von seinem früheren Combo-Chef John Coltrane aufs Klavier. Lediglich in einem unbegleiteten Solo gab es etwas Impressionismus und romantischen Donner. Eine Enttäuschung war Lee Konitz, gerade weil er immer noch so gut spielt. Der einstmals in westdeutschen Jazzkreisen kultisch verehrte Altsaxophonist kam in zu konventioneller Umgebung (Kai Winding, Dick Katz und andere). Auch wenn es zu dem Reiz seiner improvi-

satorischen Abstraktionen gehört, daß diese von Evergreen-Harmonien ausgehen und sich damit reiben, so ist Konitz' Spiel doch teilweise vergeudet, wenn ihm niemand auf seinen Exkursionen folgen kann.

Neue Töne

Vorwerfen muß man den Veranstaltern, daß sie sich nicht eine einzige Produktion eigens für das Festival ausdachten. Früher waren solche neuartigen Begegnungen und Konstellationen bei den Berliner Jazztagen gang und gäbe und ein gelegentlich riskantes oft aber faszinierendes und (auch für die Musiker) anregendes Spiel mit den unendlichen Möglichkeiten der Stil- und Personenkonfrontation. Auch Eberhard Webers Auftritt war nur der „Nachzieher“ einer bereits auf Schallplatte realisierten Idee. Weber ist Deutschlands virtuosester und vielseitigster Jazzbassist, und sein Debüt als Ensembleleiter war vor allem das eines ehrgeizigen Komponisten. In elegischen Tonbildern beschäftigte er außer der Jazzcombo zwölf Sinfonieorchester-Cellisten, deren Parts irgendwo zwischen Schönberg und Ligeti lagen. Dazu gab es Pop-Ostinati, Onduliertes im Stil von Terry Riley und gut kontrastierende Synthesizer-Klänge. Zu bewundern war die Beherrschung der Komponieridiome, die die ernste Musik unseres Jahrhunderts bereitgestellt hat; die Vorbehalte gegenüber der Beschäftigung von „gemieteten“ Sinfonikern, die zu improvisierter Musik kein Verhältnis haben und nicht spontan reagieren können, wurden allerdings nicht abgebaut.

Zu den neuen Tönen mag man auch noch das rechnen, was das Yosuke Yamashita-Trio (mit und ohne Manfred Schoof als Gast) spielte. Diese Art von totalem Free Jazz verliert zwar im Moment an Verbreitung und Einfluß, aber die schon wahnsinnige Energie und die nur von den größten amerikanischen Vorbildern (vor allem Cecil Taylor) erreichte Technik, Bewegungsintensität und Strukturfülle zwischen Clusters, zwölfstimmiger Sprungraserei und fremdetem Rachimaninoffgeiklotze machte den Auftritt der Japaner zu einem Höhepunkt des Festivals. Neu, zumindest für Berlin, war auch die von Max Roach organisierte Verbindung von Gospelmusik und Jazz — auf Platte allerdings wurde diese Produktion schon vor drei Jahren herausgebracht. Der rassenbewußte Pionier des modernen Jazzschlagzeugs benutzt die sonst kaum für direkte politische Botschaften verwendete Gospelmusik in neuer Weise zum Black Power-Kampf. Dabei nimmt er sogar alte Stücke, doch werden sie so drohend und aggressiv



McCOY TYNER



YOSUKE YAMASHITA

Fotos: Hans Kumpf

gesungen und so unkonventionell mit freiem Jazz umgeben, daß die unveränderten Texte eine neue Bedeutung bekommen. Auch ohne daß man die Widmung (Lumumba, Malcolm X, Martin Luther King und andere) kennt, spürt man, daß „Sometimes I feel like a motherless child“, „Let my people go“, „Where you there when they crucified my Lord“ nicht mehr primär religiöse, sondern gesellschaftskämpferische Inhalte haben. Die J. C. White Singers sangen manchmal störend unsauber, aber formal ist dieser Versuch interessant und gelungen, nicht zuletzt auch die wie ein Anklage-Tableau wirkenden Vokalklangflächen hinter den improvisierenden Bläsern.

Völlig neue Richtungen konnten die Berliner Jazztage nicht präsentieren, da es im Moment keine gibt. Allenfalls die Montage vieler verschiedener und schon länger existierender Elemente kann man als zeitgemäße und zukunfts-trächtige Entwicklung betrachten. Diese Musik spielten hervorragend Hans Koller und die Gruppe Pork Pie mit Jasper van't Hof und Charlie Mariano.

Die Tradition

Die Berliner Jazztage haben immer eine besondere Verpflichtung gegenüber der Jazztradition gefühlt, und das ist auch gut so, denn der Hinweis auf die Geschichtlichkeit des Jazz ist der

richtigen Einschätzung der zeitgenössischen Phänomene förderlich. Da der Jazz aber erst in den vierziger Jahren Kunst-Ansprüche entwickelte, besteht bei Ausflügen in die fernere Vergangenheit immer die Gefahr, daß die Musik in ihrer Primitivität bei aller Urwüchsigkeit die Konfrontation mit der Moderne nicht aushält. In sämtliche offenen Messer liefen die Berliner Veranstalter mit ihrem ersten Konzert, das „From Rag to Boogie“ überschrieben war und keinen Rag 'und kaum Boogie brachte, sondern hauptsächlich verschlissene Blues-Klavierstiles des frühen Jazz aus Kneipe und Bordell, amateurhaft und teilweise fast kindisch dargeboten von Stmnyland Slim, Robert Shaw, Little Brother Montgomery und anderen. Die wenigstens professionelle Nachtclub-<Routine von Willie Mabon und die schneidende Stimme von Robert Lockwood waren da noch eine Erholung. Ruby Braff und George Barnes spielten glatten, hübschen Swing im Smoking, und Marion Williams sang naiv und ehrlich mit großer Stimme Gospelmusik. Das Jac McShann-Earl Hines-Billy Eckstine-Orchester hatte viele gute Solisten (Sonny Stitt, Charles McPherson und andere) und viel Historie im Rücken, weil die prominenten Leiter einst die Wiege des Be-Bop schaukeln halfen. Solche Arrangements spielt aber heute jedes Tanzorchester,

sie wirken mittlerweile abgegriffen. Herbie Mann hatte es danach leicht, zum gefeiertsten Solisten des Festivals zu werden. Er spielte mit dem latein-amerikanischen Perkussionisten Candido leise, sensible Duos, die keineswegs weltbewegend waren, nach der faden Big Band Show aber wie der Inbegriff privater Menschlichkeit wirkten. Minutenlange „Herbie“-Sprechchöre forderten noch eine dritte Zugabe.

Das Publikum

Das 'Berliner Publikum verdiente wieder einiges Lob. Auf den falschen Zungenschlag des Kommerzes reagierte es seismografisch. Wenn jemand das Forum benutzen wollte, 'um für seine Schallplatten zu werben, traf ihn sofort ein Buh-Sturm. Billy Eckstines Operettenpathos erntete Pfiffe; daß diese Art des volltönenden Gesangs eine Bedeutung bei der Suche des Jazz nach Respektabilität hatte und daß auch zeitgemäßere Sänger wie Leon Thomas ohne Eckstine nicht denkbar wären, interessierte die Berliner wenig. Eckstine rettete, was zu retten war, indem er ein langsames Stück abbrach, ein schnelles anstimmte und das Feld weitgehend einer Blues-Jam Session der Big Band überließ. Als Candido zu einem vom Ansager versprochenen Zweitauftritt nicht mehr kam, ging ein derartiger Proteststurm los, daß die nächste

Gruppe, The World's Greatest Jazz Band, wie ein Phantom auf der Bühne stand und trotz aller Anstrengung keinen Laut an die Ohren des Publikums brachte. Sie brach das Stück ab, und das Konzert war beendet. Daß aus diesem Skandalchen »kein Skandal wurde und das Sperrholzmobilier der Deutschlandhalle unbeschädigt blieb, dafür sollten die in diesem Fall äußerst ungeschickten Veranstalter das Berliner Publikum ein paarmal in ihre Dankgebete einschließen.

Diesem Publikum waren auf der anderen Seite — und das ist eine erfreuliche Entwicklung — auch verwegene Stilmischungen zuzumuten. Die Tage, da bei Swing die Free Jazz-Fans und bei Free Jazz die Swing-Fans buhten und da man daraus die Konsequenz zog, nur noch monochrome Konzerte zu veranstalten, scheinen endgültig vorbei zu sein. Lediglich das „Rag-Boogie“-Konzert und die nach dem Muster eines Jazz-Band-Balles geplante Veranstaltung in der Deutschlandhalle waren einigermaßen einheitlich strukturiert. Im übrigen tummelten sich Free Jazz, Pop Jazz, Swing, Gospelmusik und Mainstream fröhlich durcheinander.

Ulrich Olshausen

(mit freundlicher Genehmigung der FAZ)