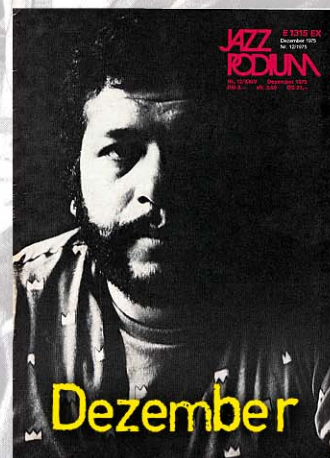
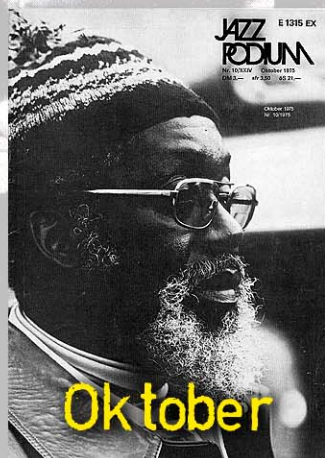
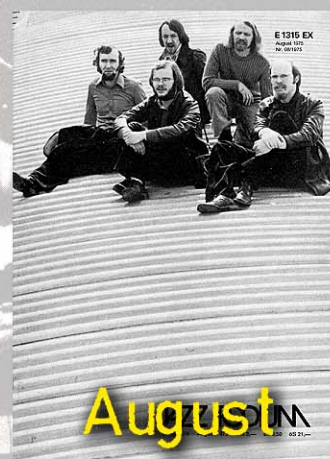
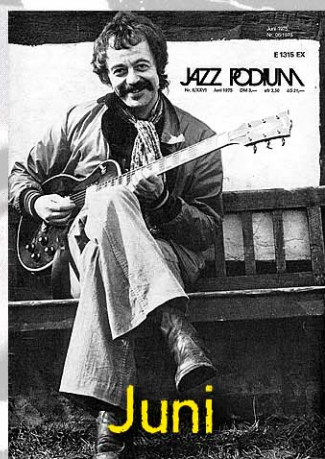
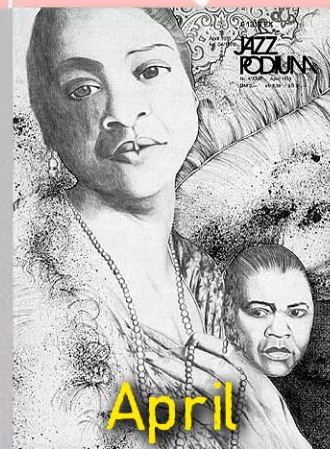


Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



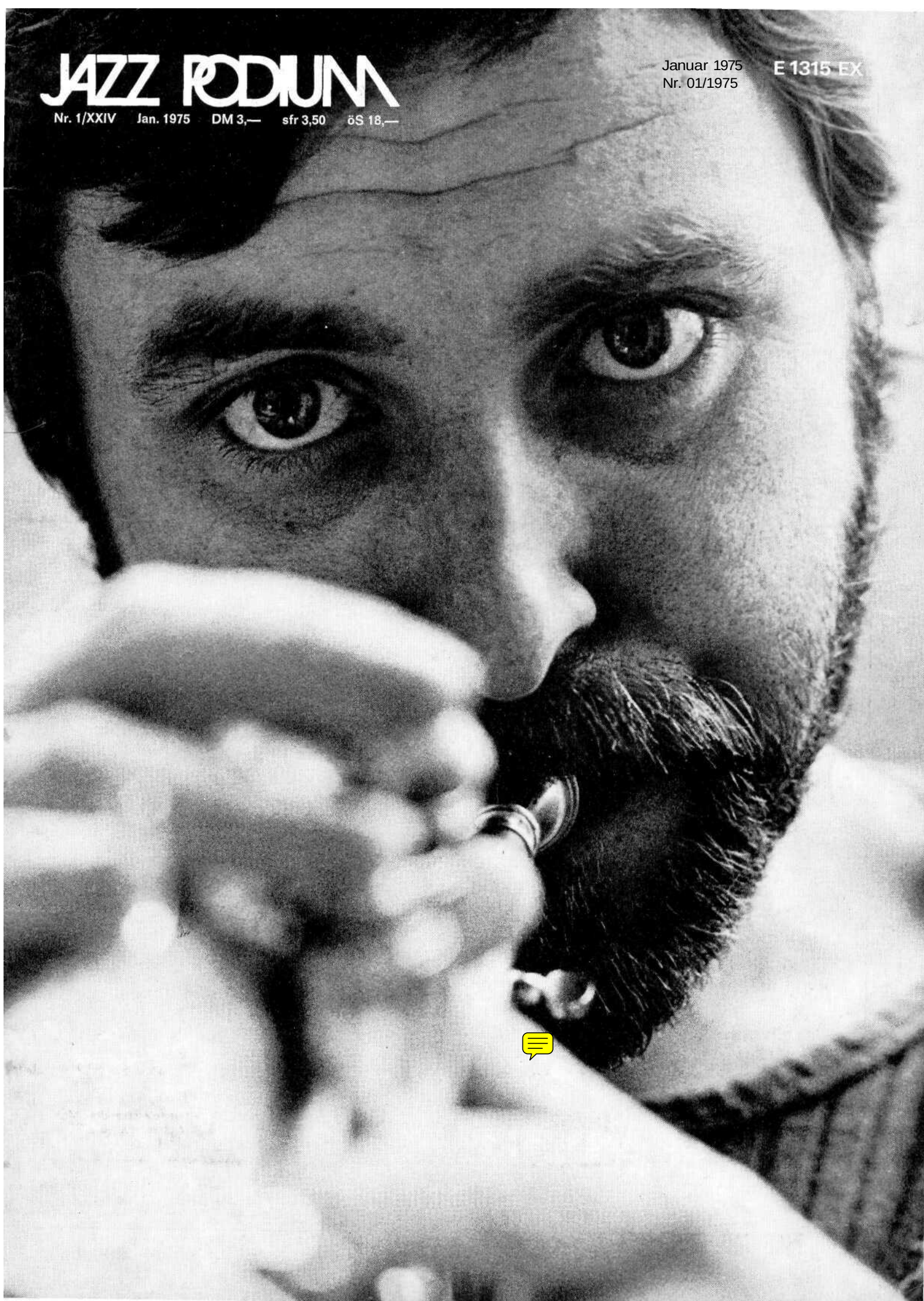
1975

JAZZ PODIUM

Nr. 1/XXIV Jan. 1975 DM 3,— sfr 3,50 öS 18,—

Januar 1975
Nr. 01/1975

E 1315 EX



JAZZNEWS

Kulturpreis für Förderung tier Jazzmusik

Die Stadt Regensburg verlieh im November Richard Wiedemann den Kulturförderpreis 1974 in Anerkennung seiner Verdienste um eine Förderung der zeitgenössischen Musik — speziell des Jazz. Schon in den 50er Jahren hat sich Wiedemann als Vorsitzender der Regensburger Ortsgruppe der Jeunesses Musicales besonders für die Aufführung von Werken Neuer Musik und auch für den Jazz eingesetzt, was damals in Regensburg noch Seltenheitswert hatte. Der Preis wurde Wiedemann aber vor allem zuerkannt, weil er im Juni dieses Jahres eine Big Band ins Leben rief, die als pädagogische Einrichtung zur Heranziehung des Nachwuchses gedacht ist. Nach dem neuesten Stand der Dinge bringt Wiedemann dieses Orchester in die Regensburger Musikschule, wo er eine eigene Jazzabteilung aufbaut, die sich, wie er hofft, im Laufe der Zeit zu einer Art Jazzschule mausern wird. Das Ziel seiner Arbeit war es immer, in der Stadt Regensburg eine breitere Basis für den Jazz zu schaffen, und so ist es erfreulich, daß Wiedemann von offizieller Seite Anerkennung und Unterstützung zuteil wurde. Der Preis, der mit 2500,— DM dotiert ist, wurde in feierlichem Rahmen im Audimax der Universität Regensburg verliehen, zudem konnte Wiedemann seine Big Band im Rahmen des „Regensburger Herbstes“, einer Veranstaltungswoche der Stadt Regensburg, vorstellen.

Enja Records in München kündigt für die nächsten zwei Monate folgende Veröffentlichungen an: Bobby Jones mit George Mraz und Freddie Waits: „Hill Country Suite“, Dollar Brand und Johnny Dyani: „Good News From Africa“, das Mal Waldron Quintett mit Steve Lacy, Manfred Schoof, Isla Eckinger und Allen Blairman beim Ost-West Festival in Nürnberg und das Yosuke Yamashita Trio beim 3. New Jazz Festival Moers.

Die **3. Dortmunder Jazz-Nacht** wird in diesem Jahr am 3. Mai in der Westfalenhalle in Dortmund stattfinden. Bisher wurden dafür Mr. Acker Bilk und Kenny Ball verpflichtet. Weitere 6 Gruppen sollen auftreten.

Mr. Acker Bilk wird vom 1.—10. Mai mit seiner Band auf eine Deutschlandtournee gehen, die von Knüpp + Winter, 46 Dortmund-Hombruch, Harkortstr. 80, Tel. 71 27 42 oder 65 21 52, organisiert wird.

Milt Buckner wird vom 27. Januar bis zum 2. Februar mit Big Nick Nicolas, Saxophon, Roy Gaines, Gitarre, und Panama Francis, Schlagzeug, auf Deutschlandtournee sein. Black & Blue zeichnet für diese Gastspielreise verantwortlich.

Clifton Chenier hat wieder ein neues Arhoolie Album aufgenommen, das unter dem Titel „Outwest“ vorliegt. Der aus Louisiana stammende Blues-Akkordeonist wurde dabei u. a. von Elvin Bishop und Steve Miller begleitet.

Graham Collier will im Mai wieder einmal Gastspiele in der Schweiz geben. Zuvor würde er gerne auch einige Termine in Deutschland wahrnehmen. Die Kontaktanschrift des englischen Bassisten und Bandleaders ist: Graham Collier Music, 51 Nevern Square, London SW5 9 PF, Tel. 01 - 3 73 86 34.

The Crusaders haben wieder für Blue Thumb Records eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Southern comfort“ vorliegt. Die Crusaders waren Ende des letzten Jahres auf einer Japan-Tournee, wo sie in Osaka zusammen mit den Pointer Sisters auftraten.

Champion Jack Dupree hat im Oktober mit sieben Musikern aus führenden deutschen Rock Bands für Happy Bird eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „The Hamburg Session“ erschien. Der Bluespianist und Sänger wird auch mit der Hamburg Session Gruppe im Januar auf eine kleinere Tournee gehen. Folgende Termine sind geplant: 24. 1. Kiel, Audimax, 26.1., 11.30 Uhr, Hamburg, Deutsches Schauspielhaus und 20 Uhr Braunschweig, FBZ Bürgerpark.

Stan Geiz trat Ende November zusammen mit Gerry Mulligan und Chet Baker bei einem Konzert in der New Yorker Carnegie Hall auf, das unter dem Motto „The Jazz Superstars“ stand und von einer New Yorker Radiostation veranstaltet wurde.

George Gruntz kommentierte über die Berliner Jazztage 1974: „Wieder war unser Festival äußerst erfolgreich: sowohl künstlerisch als auch was den Besuch angeht. Von den neun Konzerten, waren die meisten schon Wochen zuvor ausverkauft. Als Tendenzen machen sich bemerkbar: alle europäischen Gruppen waren außerordentlich erfolgreich, der Pop Jazz ist bestimmt nicht mehr diskutabel (Herbie Hancock war — und es bricht mir das Herz, das zu sagen — ein Fiasko), der Free Jazz bringt es noch immer (das japanische Yamashita Trio), alle neue,

ausgefeilte Musik konnte sehr gute Reaktionen verzeichnen, der alte Jazz wird in großem Maße respektiert, im Gegensatz dazu hatte der etablierte es manchmal sehr schwer, Anklang zu finden (Lee Konitz, Kai Winding, Sonny Rollins, Stan Getz), sowohl beim Publikum als auch bei der Presse.“

Lionel Hampton trat am 2. Dezember mit seinem Orchester im Riverboat-Restaurant in New York bei einem Konzert auf, das die Non-Profit-Organisation „Jazz Interactions“ veranstaltete. Hampton war in sehr guter Form und von seiner langen Krankheit war nichts mehr zu spüren. Anschließend ging der Meister des Vibraphons mit seinem Orchester auf eine Kreuzfahrt durch die Karibik. In der ersten Märzhälfte will Hampton mit Teddy Wilson, George Duvivier und Buddy Rich 12 Konzerte an der amerikanischen Westküste geben und dabei auch ein Live-Album aufnehmen.

Hugo Heredia, aus Argentinien stammender Flötist und Saxophonist, der derzeit in Mailand lebt, hat mit dem Züricher Jazz Live Trio, dem brasilianischen Perkussionisten Mandrake und dem italienischen Gitarristen Sergio Farina für Ariston eine Platte produziert, die jetzt vorliegt. Heredia ist stark von der argentinischen Folklore beeindruckt, verfolgt aber eine ganz andere Konzeption als sein Landsmann Gato Barbieri. Heredia hat bisher neben Studioarbeit mit der Gruppe des Gitarristen Franco Cerri gespielt, ferner aushilfsweise mit der Schweizer Gruppe Magog.

Charles Jefferson ist der neue Trompeter der Gruppe Mombasa des Posaunisten Lou Blackburn. Jefferson stammt aus Seattle, hat zwei Jahre an der Berklee School of Music in Boston bei Herb Pomery, John LaPorta und Charlie Mariano studiert, spielte im Tourneorchester Rolf Kühns bei „Jesus Christ Super Star“ und stellte sich in letzter Zeit in mehreren Jazzclubs in Westdeutschland vor.

Stan Kenton gastiert Anfang dieses Jahres in England. In London wird er in der Royal Festival Hall und in Ronnie Scott's auftreten.

Joe Newman und Pee Wee Erwin übernahmen u. a. die Rolle von Louis Armstrong in einem Konzert der New York Jazz Repertory Company, das als ein Tribut an Satchmo gedacht war und Musik aus dessen New Orleanser Zeit bei King Oliver sowie der Hot Five und Hot Seven lebendig machen sollte. Dick Hyman schrieb die Arrangements.

Nucleus plant im April eine Tournee durch die BRD. Interessenten wenden sich an die Vertretung von Ian Carr's Nucleus Gruppe, Michel Nicollet, Rue de la Perrine, La Voliere, F-30700 Uzes, France, Tel. 22 13 14.

Dudu Pukwana hat mit seiner Gruppe Spear jetzt eine zweite Platte für das Caroline Label der Virgin Records aufgenommen.

Bill Russo, ehemaliger Stan Kenton Arrangeur, schreibt in London Filmmusiken, von denen er Teile u.a. mit einem bis zu 20 Musiker starken britischen Orchester und mit Dizzy Gillespie als Solisten aufnahm.

Archie Shepp spielte den Part John Coltranes in der Memorial World Music Serie, einer Reihe von 10 Konzerten, die auf dem Campus des Dartmouth College in Hannover, New Haven, durchgeführt wurde.

Das **Soontan Music Trio** wird nach dem Erfolg seiner Konzertreise durch Deutschland im Herbst vergangenen Jahres, die über Würzburg, Bamberg, Heidelberg nach Tirol führte, im Februar und März wieder in der BRD zu hören sein. Das Spontan Music Trio aus Wien setzt sich zusammen aus Dr. Martin Wichtl, Holzblasinstrumente, GUS Seemann, Elektro-Piano, und Helmut Kurz-Goldenstein, Percussion. Einige Termine im Februar und in der ersten Märzhälfte sind noch frei und können über den Club Jazzland. Axel Melhardt, A-1070 Wien, Westbahnstr. 27/89, Tel. 63 25 75, belegt werden.

Lars Stiigvad wird mit seinem Jazzorkester im Juni wieder einmal in Deutschland gastieren. Dies wird seit 1970 die achte Tournee sein, die der dänische Saxophonist, der seit 1958 eigene Hot und Swing Gruppen leitet, in der BRD unternimmt. Die Band ist mit Rags, Blues und Stomps auch auf der Platte „2:19“ zu hören, die sie zusammen mit dem Sänger Liller für CSA machte. Lars Stiigvads Orkester hat die Kontaktanschrift Lybaekgade 12, DK 2300 Kopenhagen S, Tel. Su 1880, Dänemark.

Keith Tippet hat mit seiner Frau, der Sängerin Julie Tippet-Driscoll, eine Gruppe unter dem Namen Ovary Lodge aufgestellt, die im Februar oder März auch in der BRD gastieren möchte. Ovary Lodge wird vertreten von Michel Nicollet, Rue de La Perrine, La Voliere, F-30700 Uzes, France, Tel. 221314.

Joe Viera, künstlerischer Leiter und Helmut Viertl, Organisator der von beiden 1970 gegründeten Internationalen

Jazzwoche erhielten die Silberne Ehrennadel der Stadt Bunghausen. Joe Viera unterrichtet auch weiterhin in Duisburg an der Gesamthochschule (Jazzlabor) und an der Staatl. Hochschule für Musik Hannover (Studio für Jazz). In Hannover kam zu dem Dozententeam Joe Viera, Ed Kroger, Sigi Busch, Heinrich Hock jetzt noch der Pianist Otto Wolters hinzu. Der für das Wintersemester vorgesehene Beginn eines Hauptfachstudiums Jazz an der Musikhochschule Hannover wurde aus finanziellen Gründen verschoben.

Terry Waldo, 30-jähriger Pianist aus Ohio, wird sich vom 10. Januar bis 2. Februar in Deutschland vorstellen. Waldo, der als Dozent an der Ohio State University arbeitet und auch im Rundfunk und Fernsehen Musiksendungen gestaltete, wurde durch eine persönliche Begegnung mit Eubie Blake auf den Ragtime Stil aufmerksam, dem seither seine besondere Liebe gehört. Waldo konnte bereits 5 LPs unter eigenem Namen veröffentlichen und gilt heute in den USA nicht nur als hervorragender Ragtime-Interpret, sondern auch als ausgezeichnete Komponist. Neben eigenen Stücken wird er sich aber in Deutschland auch mit der Musik der großen Ragtime-Komponisten wie Scott Joplin, Tom Turpin und Jelly Roll Morton sowie mit urwüchsigem Gesang vorstellen. Die Tourneeleitung liegt in den Händen von Dieter Nentwig, 605 Offenburg, Austr. 43, Tel. 06 11 / 81 4647.

Bill Watrous wird sich am 7. Januar innerhalb einer Konzertreihe der New York Art Directors vorstellen. Im Dezember wurden eingeladen: Lee Konitz, Joe Farrell und Roy Eldridge. Als weitere Musiker sind dazu immer noch verpflichtet: Phil Peyton's All Stars mit George De Leon, Tenorsaxophon, Joanne Brackeen, Klavier, und Lyn Christie, Baß.

Mike Westbrook führte kürzlich mit einem 18 Mann starken Orchester seine neue, große Komposition „Citadel/Room 315“ in der Manchester Universität auf.

Bob Wilber will sich Ende des Jahres von der World's Greatest Jazzband trennen, der er 6 Jahre lang angehörte. Er wird dann mit der Sopran Summit Group auftreten.

Attila Zoller spielte kürzlich bei einem Floor Concert im RCA Studio in New York zusammen mit dem Pianisten Dan Haerle, dem Bassisten Jack Gregg und dem Schlagzeuger Joe Chambers.

WAS SIE WISSEN SOLLTEN:

Das Jazz Podium ist eine nichtsubventionierte Zeitschrift. Die Redaktion arbeitet mit all ihren Mitarbeitern seit es das JP gibt, also seit über 22 Jahren, unentgeltlich.

Das JP hat sich daher von Anfang an seine Unabhängigkeit bewahrt. Die Plattenindustrie hat mit wenigen Ausnahmen von der Werbewirksamkeit des JP für ihr Jazzplatten-Repertoire nicht den erwarteten Gebrauch gemacht, also die Existenz des JP weitgehend ignoriert, obwohl ihr das JP durch redaktionelle Informationen zweifellos beachtliche Vorteile brachte.

Trotz aller Schwierigkeiten hat sich der Staff des JP um eine Preisgestaltung bemüht, die im rechten Verhältnis zu seinem Informationswert steht, wobei freilich die inflationistischen Tendenzen unseres Wirtschaftslebens die Kalkulation beeinflussen mußten.

Um die Zeitschrift zu erhalten, die gewiß für das Jazzgeschehen in unserem Lande eine wichtige Aufgabe zu erfüllen hat, sind bei den bestehenden wirtschaftlichen Gegebenheiten immer wieder Maßnahmen erforderlich, die das weitere Erscheinen des JP ermöglichen. Wir bitten unsere Leser, Verständnis für zwangsläufige Veränderungen zu haben, die sich möglicherweise auch auf die äußere Form der Zeitschrift auswirken werden, um den Verkaufspreis nicht so anheben zu müssen, wie es die ständigen allgemeinen Preissteigerungen eigentlich erforderlich machen.

Die unentgeltliche Arbeit der Redaktion macht deutlich, daß sie nicht aus materiellen, kommerziellen Gründen weiterhin am Erscheinen des JP interessiert ist, sondern einzig und allein dabei von der Überlegung ausgeht, daß die Zeitschrift für den Jazz, seine Anhängerschaft und vor allem für die Musiker von Nutzen ist. Zusammenarbeit ist gerade auf diesem Minderheitsgebiet wichtig. Um wirklich umfassend informieren zu können, wenden wir uns an Jazzmusiker, Clubs, Veranstalter, Funk-Jazzredaktionen mit der Bitte, uns über alle Jazz-Aktivitäten in Kenntnis zu setzen.

Schreiben Sie an Jazz Podium: Redaktion, 7 Stuttgart 1, Vogelsangstr. 32. Redaktionsschluß ist der 10. jeden Monats.

Zur Situation des Jazz in den USA

Michael Naura interviewt Dan Morgenstern

II. Teil

Naura: Was würden Sie über die heutige Situation des Jazz sagen?

Morgenstern: Einmal, daß sie viel besser ist, als man noch vor zehn Jahren angenommen hätte. Ich glaube, es ist eine Generation von Musikern und Hörern herangewachsen, die den reichen Traditionen des Jazz sehr informiert und aufgeschlossen gegenübersteht und wenig geneigt ist, sich in irgendein kleines, abgegrenztes Sondereckchen zurückzuziehen. Natürlich kann nicht ein einzelner Künstler alle Aspekte der Jazztradition in seiner Musik verwirklichen. Das Repertory-Konzept, das zumindest unter diesem Namen eine neue Einrichtung ist und darin besteht, daß innerhalb einer Konzertsaison Musiker der verschiedensten Richtungen, von den frühen 20er- bis zu den späten 60er-Jahren, zusammen auftreten, ist meiner Ansicht nach eine wundervolle Sache. Da Jazz eine lebendige Kunstform ist, wird es natürlich immer wieder Neuerungen geben, daneben muß aber auch das breite Fundament erhalten bleiben, das ja bei der klassischen Musik selbstverständlich ist. In diesem Bereich gibt es doch eine Hörerschaft, die alles, von der Barockmusik zur Moderne, zu schätzen weiß. Heute besteht; erfreulicherweise ein allgemeiner Respekt vor den Leistungen in allen Stilrichtungen. Nehmen wir einen jungen Musiker wie Jon Faddis, der seinen eigenen Stil noch nicht gefunden hat, aber alles, was Dizzy Gillespie je spielte, in- und auswendig kennt. Noch vor zehn Jahren hätte man einem jungen Trompeter wie ihm vorgeworfen, daß er nicht wie Don Cherry oder wenigstens Freddie Hubbard spielt. Heute aber findet man seine Kenntnisse als Voraussetzung für einen eigenen späteren Stil sehr gut. Das zeigt einen Wechsel in der allgemeinen Einstellung an — einen Wechsel zum Besseren. Wir brauchen Leute, die den Jazz in seiner ganzen Vielfalt am Leben erhalten. Denn Jazz besteht eben nicht aus einer Reihe einander ablösender Stile, von denen jeder den vorhergehenden auslöscht. Jede noch so alte Jazzform kann auch heute noch dem Hörer Vergnügen und Befriedigung verschaffen. Ein Pianist, der einen guten Rag spielt, ist genau so wichtig wie jemand, der Free Jazz spielt — vorausgesetzt natürlich, daß

er wirklich gut ist. Das heißt nicht, daß ich einer Zeit der Plagiatoren entgegen sehe, in der Musiker sich nur zu Interpreten des Vergangenen machen, das nicht. Ich finde, daß die Zukunftsaussichten für den Jazz sehr vielversprechend sind.

N.: Angenommen, ein Laie möchte von Ihnen wissen, was Jazz ist!

M.: Ich würde ihm wahrscheinlich sagen, daß Jazz eine Musik ist, die den Ausübenden die Gelegenheit gibt, sich auf sehr persönliche und spontane Art auszudrücken, eine Musikform, die mehr als jede andere unserer Zeit eine unmittelbare, direkte Selbstmitteilung erlaubt. Eine Musikform außerdem, die einen oft veranlaßt, sich rhythmisch zu bewegen.

N.: Viele Experten sehen die Wurzel des Jazz in Afrika. Stimmen Sie dem zu?

M.: Nein. Natürlich sind einige seiner wichtigsten Wurzeln in Afrika gewachsen, doch der Jazz ist zweifellos in Amerika entstanden. Ich glaube nicht, daß er irgendwo anders als hier zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte des Landes und seiner schwarzen Bewohner hätte entstehen können. Er ist die Musik afrikanischer und europäischer Menschen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt nach Amerika verpflanzt wurden. Ein ausschließlich amerikanisches Phänomen. Ich glaube, man darf keinen dieser Faktoren von der Musik abziehen, ohne daß sie ihren Charakter als Jazzmusik verliert. Rein afrikanische Musik ist kein Jazz, so rhythmisch differenziert und interessant sie auch sein mag. Ebenso wenig ist europäische Konzert- oder Tanzmusik Jazz. Jazz ist eine amerikanische Musik.

N.: Man erwähnt oft die Kompliziertheit afrikanischer Rhythmen. Würden Sie sagen, daß diese entscheidend für den Jazz sind?

M.: Ich glaube schon, daß es ohne afrikanische Rhythmen heute keinen Jazz gäbe. Nur, wie gesagt: in Afrika selber gibt es keinen Jazz. Afrikanische Musik hat auch keinen Swing, jedenfalls nicht in dem Sinne wie ihn Jazz hat. Was diese Musik so faszinierend für mich macht, ist die Beziehung zwischen Rhythmus, Harmonie und Melodie, alles Elemente, die auch in anderen Musikformen bestehen, sich aber im Jazz auf eine ganz einzig-

artige Weise miteinander verbinden. Wir erleben heute eine Politisierung der Jazzmusiker, die den afrikanischen Ursprung, das „Schwarze“ am Jazz besonders hervorheben. Dies ist wichtig für die schwarzen Bewohner dieses Landes, um ihren Ursprung, ihre Identität zu erkennen, von der sie lange Zeit einfach abgeschnitten waren oder die sie unter dem Druck der herrschenden Meinung gering einschätzten. Generationen hindurch kehrten farbige Jugendliche allem Afrikanischen den Rücken, weil ihre Eltern ihnen einredeten, sie müßten den weißen Amerikanern so ähnlich wie möglich werden — wenn sie auch immer ihre eigene Subkultur bewahrten. Erst vor kurzem entdeckten die schwarzen Amerikaner, daß Afrika etwas ist, auf das sie sich beziehen, auf das sie stolz sein können. Trotzdem liegt meiner Ansicht nach die Zukunft der Afro-Amerikaner nicht in Afrika, sondern in Amerika. Was die meisten auch selber wissen, wie ich meine. Die augenblickliche Haltung vieler schwarzer Jazzmusiker ist nur als vorübergehend anzusehen.

N.: Archie Shepp meinte in einem Interview, daß kein Weißer Blues spielen könne. Weiße könnten zwar große Stilisten, aber keine wahren Jazzmusiker sein. Wie stellen Sie sich hierzu?

M.: Ich würde Archie Shepp gerne einem Blindfold-Test unterziehen, um zu sehen, ob er weiße Musiker wirklich in jedem Fall von schwarzen unterscheiden kann. Im großen und ganzen stimme ich ihm aber zu. Trotzdem kenne ich schwarze Musiker, darunter Jazzmusiker, deren Bluesspiel keinen Pfifferling wert ist. Umgekehrt habe ich Weiße den Blues sehr gut spielen hören. Jack Teagarden spielte und sang ihn so gut wie irgendein schwarzer Musiker, und ich halte ihn nicht für eine einzigartige Ausnahme. Es hängt wohl mehr davon ab, aus welcher Gegend die Musiker stammen. Ich gebe zu, daß es mehr große schwarze Jazzmusiker gibt als weiße. Bei den wirklich Großen aber hängt das Talent nicht von der Hautfarbe ab. Ich halte Lee Konitz für einen sehr wichtigen und authentischen Jazzmusiker und — bei allem gebührenden Respekt vor Archie Shepp, der sich sehr gut zu artikulieren weiß — für einen viel größeren Jazzmusiker als ihn selbst.

N.: Glauben Sie, daß farbige Amerikaner mehr Verständnis für Avantgarde-Jazz haben?

M.: Nein.

N.: Betrachten die Farbigen, die Malcolm X als „irregeleitet“ bezeichnet hat, Cecil Taylors Musik als ihre Musik? Kennen Sie ihn überhaupt?

M.: Meistens nicht. Cecil Taylors Publikum setzt sich wohl vor allem aus Universitäts- und Collegestudenten zusammen und ist eher weiß als schwarz. Die Masse des schwarzen Publikums ist an dieser Art Musik uninteressiert. Was sie von Musik erwartet, ist ein bestimmtes „feeling“, das Taylors Musik ganz entschieden nicht hat. Es ist sehr gut möglich, daß seine Musik die Haltung eines bestimmten Kreises schwarzer Amerikaner über ihr Schicksal, ihre Stellung in der Gesellschaft und ihre Hoffnungen widerspiegelt. Die Masse der Schwarzen aber . . . nun, es ist natürlich gefährlich, derart zu verallgemeinern. Denn wie jede andere Gruppe von Leuten, setzt auch sie sich aus vielen verschiedenen Individuen zusammen. Nach den Platten und Konzerten aber zu urteilen, die diese Masse bevorzugt, läßt sich sagen, daß sie Musik will, die bejahender, fröhlicher und wohl auch traditionsgebundener ist als die von Cecil Taylor. Stellen Sie sich Taylor einmal im Apollo-Theater vor! Das Publikum würde sich fragen, was er dort sucht, und protestieren oder gehen. Ganz anders dagegen die Reaktion auf Gladys Knight and the Pips. Donald Byrd ist jetzt der Durchbruch gelungen. Mir persönlich gefällt seine Musik nicht, ich halte sie für sehr oberflächlich. Aber sie kommt bei den Leuten an, weil sie melodisch ist und einen Beat hat. Übrigens kommt es mir vor, als hätte Archie Shepp mit seinen letzten drei oder vier Platten selber versucht, einen Kompromiß mit dieser Art schwarzer Popmusik zu schließen.

N.: Da wir über Publikumsreaktionen sprechen, fällt mir ein, daß Herbie Hancock von seiner Platte „Headhunters“, die den Funky-Stil mit Rock-Rhythmen verbindet, über eine Million verkauft hat. Hancock meinte dazu, daß er endlich kein musikalischer Snob mehr sein wolle, etwas, was auch andere Musiker schon äußerten. Nur kommen mir die Ergebnisse dieser neuen Haltung etwas langweilig und billig vor. Donald Byrds Musik zum Beispiel scheint mir als Tanzmusik für eine Party ganz nett zu sein, aber mehr auch nicht. Oder halten Sie das für europäische Arroganz der Tanzmusik gegenüber?

M.: Ich halte gute Jazzmusik nicht für unvereinbar mit guter Tanzmusik. Denken Sie nur an die lateinamerikanische Musik, zu der man großartig tanzen kann und ja auch soll. Jazz war während vieler Stufen seiner Entwicklung ausschließlich als Tanzmusik gedacht. Aber ich stimme völlig mit Ihnen überein, daß Donald Byrds Musik oberflächlich ist. Es gibt zur Zeit reine schwarze Popmusik, die mehr Qualität hat, als was er macht. Hancocks Bemerkung finde ich ganz amüsant, weil sie nämlich genau das ist, was jeder Jazzmusiker sagt, wenn er ein bestimmtes Maß an Popularität erreicht hat: er wolle kein musikalischer Snob mehr sein, der nur für ein elitäres Publikum spiele. Eigentlich ist das nur eine nachträgliche Rechtfertigung dafür, daß man den großen Erfolg haben möchte. Was Hancock jetzt macht, ist gut, wenn es wirklich das ist, was er machen will. Ich habe ihn immer als einen sehr guten Pianisten respektiert, nur ist jetzt von seinem Klavierspiel nicht mehr viel zu hören. Trotzdem macht es Spaß, die Platte anzuhören. Was Miles Davis macht, kommt mir musikalisch interessanter vor, wenn ich es auch nicht sonderlich mag. Ich glaube, daß vieles von dem, was Byrd auf einer Ebene und Hancock auf einer anderen tut, von Miles her kommt. Dessen größter Ehrgeiz ist es, von einem schwarzen Massenpublikum akzeptiert zu werden — zu seiner Verbitterung schätzt ihn aber eine vorwiegend weiße Hörerschaft. Das ist das Ironische an der Stellung mancher Jazzmusiker, daß auch der Künstler mit dem schwärzesten Bewußtsein feststellen muß, daß sich sein Publikum mindestens zur Hälfte aus Weißen zusammensetzt. Ich stelle mir das sehr frustrierend vor.

N.: Glauben Sie nicht, daß Miles Davis oder Herbie Hancock jemals im Apollotheater in Harlem spielen könnten?

M.: Hancock vielleicht. Aber das Apollo ist ja nur noch ein Schatten von dem, was es einmal war. Sein Budget ist so schmal, daß es sich gar keine Experimente leisten kann. Entweder müssen die Gagen niedrig oder die engagierten Künstler sehr zugkräftig sein. Bei Aretha Franklin können die Manager sicher sein, daß ihnen die Hörer das Haus einrennen, ebenso bei Ray Charles. Ein gutes Gospel-Programm ist billig und findet ebenfalls sein Publikum. Leider steht Jazz schon lange nicht mehr auf dem Programm des Apollo. Dabei ist es schon das letzte seiner Art, das überleben konnte, früher gab es ähnliche Theater in den

schwarzen Vierteln jeder größeren amerikanischen Stadt. Wenn Sie sich schwarze Radioprogramme anhören, werden Sie feststellen, daß dort heute mehr Jazz als vor einigen Jahren gebracht wird, allerdings nur die Art, über die wir gerade sprachen: der neue Byrd, Hancock und Platten von der CTI.

N.: Albert Ayler nicht?

M.: O nein, auf keinen Fall.

N.: Wer sendet dann aber Ayler?

M.: Der WKCR, der Radiosender der Columbia University, der sehr um den Jazz bemüht ist. Die jungen Leute dort lassen Jazzmusiker kommen und nehmen sie live für Platten oder Rundfunksendungen auf. Das Programm ist praktisch das einzige, das in NewYork Gelegenheit gibt, solche Musik im Rundfunk zu hören. Dabei glaube ich, daß das Jazzpublikum größer ist als die Radioteute ahnen. Leider ist in diesem Lande alles derart mit Geld und Kommerzialität verbunden, daß man auch mit den besten Absichten nicht weit kommt.

N.: Wie steht es mit dem Jazz im Fernsehen?

M.: Ab und zu gibt es 'mal eine Sendung über inzwischen historische Gestalten wie Benny Goodman. Vielleicht wird es 'mal eine über Dizzy Gillespie geben. Als Duke Ellington starb, wurde man für eine kurze Weile aktiv. Das amerikanische Fernsehen ist ganz eindeutig auf den Geschmack der Massen abgestimmt und bietet deshalb einer Musikform, die nur eine Minderheit anspricht, überhaupt keine Chancen. Eine kleine Hoffnung für den Jazz liegt im Bildungsfernsehen, das einige sehr gute Programme sendet, aber das viel zu selten. Erfreulicherweise hat jedoch das Interesse der Massen an den Künsten — und das schließt den Jazz mit ein — in den letzten sieben bis acht Jahren sehr zugenommen. Auch staatliche Stellen, auf Bundesebene wie in den einzelnen Staaten, übersehen die Künste nicht mehr. Das ist neu im amerikanischen Alltag. Denn bis Präsident Lyndon B. Johnson die National Foundation for the Arts gründete, befolgte die amerikanische Regierung immer eine Hände-weg-Politik, was die Künste betrifft, die dadurch auf private Unterstützung angewiesen waren. Nun ist aber die Wahrscheinlichkeit, daß heute oder in Zukunft ähnlich riesige Vermögen angehäuft werden wie früher von den die Künste patronisierenden Familien Morgan, Rockefeller und Ford sehr, sehr gering. Kennedy war der erste, der das Interesse an den Künsten in der breiten Öffentlichkeit weckte. Nach dessen

Ermordung erkannte das Johnson und gründete die Stiftung, die zuerst bescheidene Ausmaße hatte, inzwischen aber gewachsen ist und jetzt auch den Jazz mit einschließt. Ich selber bin als Berater an der Stiftung beteiligt und möchte darauf hinweisen, daß es der durch die „Voice-of-America“-Sendungen weltweit bekannt gewordene Willis Conover war, der sich um die Unterstützung des Jazz sehr verdient gemacht hat. Willis hat es fertiggebracht, daß dem Jazz und jazzverwandten Gebieten im letzten Jahr fast eine Viertelmillion Dollar, in diesem Haushaltsjahr sogar fast eine halbe Million, an Subventionen zufließen. Für das nächste Jahr erwarten wir sogar noch mehr. Die Haltung der Regierung wirkte sich auch auf die einzelnen Staaten aus. New York ist dabei am aktivsten und macht jährlich mehrere Millionen Dollar für die Künste flüssig. Jazz Interactions hat Geld bekommen, um damit kostenlose Konzerte zu geben, ebenso einzelne Komponisten. Das Bild ist also sehr ermutigend. Selbst die angesehene Guggenheim-Stiftung vergibt seit fünf bis sechs Jahren an Jazzmusiker einen Geldpreis, den Ornette Coleman z. B. schon zweimal erhielt. Auch Industrieunternehmen finanzieren hin und wieder Jazzaktivitäten. So unterstützt die Brauerei Schlitz seit Jahren das Newport Jazz Festival. Besonders Alkoholhersteller scheinen dem Jazz freundlich gesonnen, vielleicht weil sie annehmen, daß Leute, die Jazz hören, auch trinken. Die Anerkennung des Jazz als legitimer Kunstform an Colleges ist erfreulich, hat aber auch zu einigem Unsinn geführt. Jazz wird dort einmal als Musikform, zum anderen unter soziologischen Aspekten gesehen, und die Lehrkräfte sind oft einfach ungeeignet, dieses Thema zu bewältigen. Oft hören ihre Jazzkenntnisse bei Stan Kenton auf, oder sie können sich nur zu Musikern äußern, die ihnen persönlich gefallen. Das entfachte Interesse wird sich aber zweifellos mit der Zeit auch auf die Heranbildung geeigneter Leute auswirken. Und die brauchen wir; an den High Schools noch mehr als an den Colleges. Denn obgleich Jazz als spezifisch amerikanischer Beitrag zu den Künsten betrachtet wird, gibt es noch viele amerikanische Schulkinder, die bis zu ihrem Schulabschluß nicht einmal mit dem Wort Jazz bekannt gemacht worden sind.

N.: Was sind Jazz Clinics?

M.: Das sind häufig sehr gute, von Instrumentenherstellern finanzierte Seminare mit so guten Solisten wie

Clark Terry und Sonny Stitt, die davon mindestens fünfzig im Jahr durchführen.

N.: Tut die amerikanische Musiker-gewerkschaft etwas für den Jazz?

M.: Nicht so viel wie sie sollte, obgleich sie vermögend ist. Nur in New York, wo die Gewerkschaftler ziemlich aufgeklärt sind, finanziert sie im Sommer kostenlose Freiluft-Jazzkonzerte.

N.: Es kommt mir sehr amerikanisch vor, daß man sich in den USA oft in Restaurants und Clubs nebenbei von Jazzmusikern unterhalten läßt, während man über einem Steak sitzt. Erhalten die Künstler dafür wenigstens gute Gagen?

M.: Das hängt davon ab, wie teuer und elegant das Restaurant ist. Die Gewerkschaft hat aber durchgesetzt, daß kein Begleitmusiker bei fünf Auftritten pro Woche dafür weniger als etwa 175 Dollar erhält.

N.: Glauben Sie, daß es den europäischen Jazzmusikern gelungen ist, sich von ihren amerikanischen Vorbildern freizumachen?

M.: Es besteht kein Zweifel daran, daß es seit mindestens einem Jahrzehnt Musiker in Europa gibt, die ebenso kreativ und originell wie ihre amerikanischen Kollegen sind, wenn sie vielleicht auch selten an die wirklichen Größen hier heranreichen. Albert Mangelsdorff war schon immer ein sehr guter Musiker, und was er seit kurzem macht, qualifiziert ihn wahrscheinlich als den interessantesten lebenden Posaunisten weit und breit. Außer J. J. Johnson vielleicht könnte ich ihm niemanden hier an die Seite stellen.

N.: Wie würde man europäische Musiker in den USA aufnehmen?

M.: Das Publikum käme wohl kaum in großen Scharen, wenn diese Musiker in Clubs spielten. Deshalb sind Festivals die einzige Gelegenheit für ausländische Jazzer, beim Publikum hier bekannt zu werden. Der Pole Michal Urbaniak, der jetzt in New York lebt, hat eine Plattenfirma hinter sich, die ihn fördert. Das macht es natürlich leichter für ihn.

N.: Mir kommt das New Yorker Publikum teilweise etwas naiv vor. Tiny Grimes zum Beispiel kam in einem der diesjährigen Festival-Konzerte gut an. In Berlin hätte man ihn ausgepfiffen.

M.: Ich habe Tiny nicht gehört. Vielleicht war er nervös, oder die Lautsprecher funktionierten nicht, denn er ist nicht schlecht. Ich nehme an, daß das Publikum vorwiegend aus jungen Leuten bestand, und die haben großen Respekt und viel Wohlwollen für ältere Künstler. Sie respektieren schon

allein die Tatsache, daß sich jemand so lange halten konnte. Außerdem ist Tiny Grimes schwarz ... Aber davon abgesehen, ist das amerikanische Publikum nicht nur bei Jazzkonzerten einfach höflicher als das europäische. Besonders die Zuhörer in Berlin und Paris schienen mir fast brutal zu sein. Auspfiffe kommen hier wirklich nur vor, wenn jemand ganz, ganz schlecht ist. Selbst im Apollo mit seinem anerkannt kritischen Publikum hört man vielleicht ein paar Witze oder gutmütige Zwischenrufe, wenn jemand mies ist, aber diese geradezu beängstigenden Explosionen im Publikum wie in Europa sind hier unbekannt.

N.: In welcher Richtung wird sich der Jazz der nächsten Zukunft entwickeln?

M.: Ich habe den Eindruck, daß im Free Jazz — ich nenne ihn lieber Free Jazz als Avantgarde — in den letzten Jahren wieder mehr Struktur hörbar wurde. Er hat wie alle früheren Bewegungen seinen Beitrag geleistet, der teilweise bereits in den Mainstream integriert worden ist. Man stellt fest, daß auch Musiker, von denen man das vor einigen Jahren nie für möglich gehalten hätte, einige Elemente des Free Jazz übernommen haben. Der Flirt mit dem Rock ist meiner Ansicht nach beendet. Das Mahavishnu Orchestra hat da einen Schlußpunkt gesetzt. Dafür können wir jetzt einen Flirt mit der schwarzen Pop- und Soul-musik beobachten, wie bei Archie Shepp und Donald Byrd. In dieser Richtung werden wir wohl noch mehr hören. Aber einen Mainstream gibt es wie eh und je — und mit ihm können wir auch in Zukunft rechnen. Über die nächsten Entwicklungen im Jazz kann ich wirklich nichts sagen. Er scheint mir nach allen Seiten hin offen.

N.: Meine letzte Frage an Sie: Welche drei Schallplatten würden Sie mit auf eine einsame Insel nehmen?

M.: Wahrscheinlich eine Duke-Ellington-Platte aus den vierziger Jahren. „In a Mellow Tone“ oder so etwas, eine von Louis Armstrong, ich weiß so schnell nicht, welche. Ja, vielleicht die, für die ich den Hüllentext geschrieben habe, „Rare Items“, und eine von Charlie Parker. Aber die Beschränkung auf drei Platten ist wirklich furchtbar, weil ich noch viele andere Musiker gern mitnehmen würde.

N.: Und keine klassische europäische Musik?

M.: Nein, wohl nicht, wenn es wirklich nicht mehr als drei Platten sein dürfen, obgleich ich einige Stücke von Mozart sehr vermissen würde.

(Mit freundlicher Genehmigung des NDR)

Heute wird wieder einmal die Jugend mit vorgefaßten Meinungen darüber vollgepumpt, was Musik ist, wie sie zu klingen hat. Informationsquelle ist die Konserve der Industrie, weder Rundfunk noch Fernsehen oder die Presse geben kreative Anregungen. Es sind die Musiker, die in dieser Beziehung etwas zu sagen haben. Wer sich ständig mit Musik beschäftigt, weil Musik sein Leben ist, weiß, welche Informationswerte in ihr stecken können. Doch muß man sich zunächst selbst entdecken, um sich bewußt zu werden, was der Gehalt der Musik ist, die man macht. Erst dann wird der Musiker über seine Musik Informationen vermitteln können, die sich aus Selbsterkenntnis und dem heute jedem zugänglichen Allgemeinwissen ergeben. Das hat mit Ideologie nichts zu tun. Es ist erschreckend, wieviel Musiker gerade auch hierzulande aus ihrer speziellen soziologischen oder politischen Situation heraus eine Musik aufzubauen suchen. Es sind Opportunisten, die sich der Gesellschaftsordnung unterwerfen, auch wenn sie erfahren haben, daß da vieles nicht stimmt. Freilich muß derjenige, der auf Unstimmigkeiten hinweist, dem etwas entgegensetzen, was seiner Erfahrung, seiner Erkenntnis nach stimmt. Malcolm X hat einmal gesagt, daß man ein Glas mit trübem Wasser nicht mit Worten als solches erkennen lassen kann, sondern daß es dazu eines Glases mit reinem Wasser bedarf, um in der Gegenüberstellung Trübes wirklich sichtbar werden zu lassen. So hebt sich Machtgier dort deutlich spürbar ab, wo gezeigt wird, daß Menschen ganz ohne Machtgelüste leben können, daß also eine Welt ohne diesen Trieb durchaus funktionsfähig, ja erstrebenswert ist. Derartige Informationen können, ja sollten über die Musik weitergegeben werden.

Das ist es, was wir tun: wir teilen etwas mit, oder fügen Bestehendem etwas hinzu, was fehlt. Etwas, was unsere Eltern und Großeltern nicht wußten, was wir aber heute erkannt haben. So sucht man zunächst aus den Erfahrungen, aus dem Wissen heraus, das man sich angeeignet hat, etwas zu verändern, neu zu ordnen. Dann läßt man aus dieser Erkenntnis heraus sichtbar werden, was erstrebenswert ist, schafft also Bewegung. Es sind ja nicht Kopf und Glieder, an denen wir ständig weiterwachsen, sondern es ist das Bewußtsein, das sich immer erweitert. Das zeigt sich gerade in der Musik. Ein gutes Team kann sich nur dann bilden, wenn jeder einzelne sich zu jener Freiheit emporschwingt, mit

Gunter Hampel

Über die Werte der Musik

der er nicht die anderen egoistisch einengt, sondern durch die er die Partner anregt, etwas entstehen zu lassen, was sich sonst eben nicht ergeben könnte. Das ist unsere Art des Zusammenspiels: wir bringen etwas gemeinsam zustande. Wir sind uns einig über die jeweiligen Rhythmen und Melodien, über den Raum, in dem wir uns bewegen wollen, aber wie dann alles weiterläuft, das hängt von der kreativen Veranlagung und den kompositorischen Fähigkeiten des einzelnen ab. Man setzt sich im musikalischen Bereich mit der ganzen Existenz ein, trägt körperlich und geistig zu dem bei, was Gestalt gewinnen soll. Man könnte es mit einem Fußballspiel vergleichen, bei dem in einem Team die einzelnen Spieler in den Raum geschickt werden, in dem sie agieren: den Ball annehmen, ihn wieder zurückgeben → jeder an seinem Platz, an den er seinen Fähigkeiten entsprechend gestellt wird, weil er sich dafür anbietet, weil er dafür prädestiniert ist. Der Spielmacher muß eben die Gabe haben, die Stärke des einzelnen zu erkennen, um ihn entsprechend einzusetzen. Das erfordert Reife, die auf Selbsterkenntnis basiert, andernfalls läuft man Gefahr, Unmögliches zu verlangen. So kommt man auch in der Musik nur zu guten Resultaten, wenn man Talente, die sich offenbaren, richtig erkennt und ihnen dort Entfaltungsmöglichkeiten gibt, wo ihre Stärke liegt.

Wir haben uns in unserer Gruppe nicht zusammengefunden, um gemeinsam Geld, sondern um gemeinsam Musik zu machen. Was ich konzipiere, erstreckt sich vielleicht über ein oder zwei Minuten, was dann daraus in unserer Zusammenarbeit entsteht, ist möglicherweise 20 Minuten lang. In jeder Melodie steckt Bewegung, und daraus ergeben sich weitere Bewegungen. Das ist wie beim Tanz: hat man sich einmal in Drehung versetzt, erfolgen daraus viele Drehungen. Aber

man muß sich zunächst von allen Verkrampfungen lösen. Wenn wir zu einem Konzert oder Clubgastspiel kommen, so sind wir im ersten Moment noch von all dem vollgesogen, was wir auf dem Weg dorthin erlebten. Es steckt uns vielleicht noch die Fahrt im Auto oder im Bus in den Knochen, das Essen liegt uns noch im Magen, irgendein dummes Ärgernis hängt uns noch nach. Die sich daraus ergebenden Spannungen sollen nun nicht über die Musik auf die Zuhörer übertragen werden. Also spielen wir nicht diese Stimmungen in freiem, emotionellen Einsatz aus, sondern beginnen mit Repertoirestücken, durch die wir als Team zu einer Harmonie gelangen, das Außermusikalische abzuschütteln. Die Konzeption ist nur ein Hilfsmittel, und erst das wird Musik, was wir daraus erwachsen lassen oder erwecken. Nicht die Noten sind wichtig, sondern was hinter ihnen steckt. Wenn ich also zum Beispiel auf der Flöte ein Bach-Solostück übe, um meine Technik zu verbessern, dann kann mich die Musik in das Zeitalter versetzen, da Bach die Noten schrieb, denn es verbirgt sich tatsächlich darin. Bach hat nämlich die an sich neutralen Noten so aneinandergefügt, so miteinander verquickt, wie man es eben nur in jenen Tagen tun konnte, weil sich allein auf diese Art ein für jene Zeit typisches Lebensgefühl einfangen und damit auch wiedergeben ließ. So geht es mir nun bereits mit meiner eigenen Musik: Wenn ich ein Stück spiele, das viele Jahre alt ist, überkommt mich plötzlich wieder ein Hauch jener Zeit.

Es bestehen natürlich ursächliche Zusammenhänge zwischen der jeweiligen Lebensführung oder Lebenshaltung und der Musik. Ein banales Beispiel: Schon die Sitzgewohnheiten geben markierende Zeichen. Der Brauch, auf dem Boden zu hocken, führt zu einer völlig anderen Körperbewegung als das abgewinkelte Sitzen auf Stühlen. Und die strenge Form der Barockstühle zu Bachs Zeiten bedingte eine entsprechende Körperhaltung, die heute, bei der Vielfalt an Sitzmöglichkeiten viel lockerer geworden ist. Das entspricht genau der jeweiligen Lebenshaltung, die sich auch auf die Musik auswirken muß. Es hängt mit dem Einfluß der Indianer und der Afrikaner zusammen, daß man in Amerika so vielen Menschen begegnet, die sich viel ungezwungener geben, als die meisten Europäer es tun. Es kommt auch das Moment der Tradition mit hinzu, das in das heutige Leben in Europa doch merklich hineinspielt. Wenn ich hier eine der vielen alten

Kirchen sehe, so verbindet sich das für mich sofort mit der alten Musik, die also dadurch lebendig bleibt. Und wenn wir heute Instrumente wie Flöte, Klarinette oder Klavier spielen, so hängt an ihnen noch die ganze alte Geschichte. Auf dem Konservatorium wird man ebenfalls mit dem Alten konfrontiert, man lernt die Musik der Vergangenheit kennen und spielen und wird damit auch geistig zurückversetzt in die alten Zeiten. Es ist klar, daß das die Konzentration auf das Heute beeinträchtigt. Uns geht es daher vor allem darum, den Menschen die Ohren so zu öffnen, wie es in der Gegenwart notwendig erscheint, um zu bestehen. In jeder Musik stecken Kräfte, noch unergründete Substanzen, die Energie freimachen. Amerikanische Musiker wie Albert Ayler haben immer wieder von der Musik als Heilkraft des Universums gesprochen. Das sind nicht leere Worte, sondern Erkenntnisse, Erfahrungen. Ich habe selbst erlebt, welche heilende Wirkung Musikhören haben kann. Es gibt mir das Bewußtsein der Energie. Viele unserer Zuhörer haben das bestätigt und offen bekannt, daß wir ihnen etwas gegeben haben, wodurch sie sich aufgerichtet fühlten.

Nun muß man nicht grundsätzlich das Alte ablehnen, wenn man Neues bringen möchte. Ich habe früher auch Dixieland gespielt, und als wir nun vor einiger Zeit in New York eine Einladung zu einem Konzert erhielten, bei dem neben Perry Robinson, Dave Amram und mir auch alte Musiker wie J. C. Higginbotham mitwirkten, da haben wir herrlich traditionellen Jazz miteinander gespielt und waren alle unheimlich glücklich. Wir haben uns aber dabei nicht etwa eingeengt gefühlt, sondern haben auch freie Stücke gebracht, bei denen wiederum Higginbotham genau so mitgemacht hat wie beim alten Stoff. Sein Kommentar dazu war: „Na, wenn ihr das free nennt, dann habe ich mein Leben lang free gespielt!“ Unter vorurteilslosen Musikern, gleich welcher Herkunft und Standorte, sind Austauschkontakte und Anregungen durchaus möglich. Sie führen zu der Erkenntnis, daß man die genau gleiche Aussage haben kann, selbst wenn man stilistisch einer ganz anderen Epoche zugehört. In den USA begegnet man da einer viel größeren Toleranz als hier bei uns, denn dort finden sich Musiker der verschiedensten Kulturen zusammen; und selbst wenn die einen die Musik der ändern nicht aktiv mitmachen können, sind sie unheimlich aufgeschlossen all dem gegenüber, was da jeweils gebo-

ten wird. Und versteht jemand eine Musik nicht, weil er noch zu wenig oder gar keine Gelegenheit hatte, aus seinem eigenen, egozentrischen Kreis herauszukommen, etwas anderes als das ihm Gewohnte wahrzunehmen, so wird man auch dessen Meinung respektieren. Und man wird im Gespräch mit ihm wieder selbst Klarheit darüber erhalten, was man nun eigentlich wirklich tut, wird sich seines Weges schärfer bewußt und kann auf dieser Basis weiterbauen. Deshalb ist der Kontakt zu den Menschen so wichtig, und wir pflegen ihn auch entsprechend. Überall sind wir ja mit Leuten zusammen, sprechen mit ihnen auf den Straßen, auf unseren Reisen, beim Essen — überall. Da holen wir unsere Erfahrungen, haben unsere Erlebnisse, die wir weitervermitteln. Auf diese Weise können wir uns ein genaues Bild darüber machen, wie weit speziell junge Menschen vom Elternhaus, durch die Erziehung, vom Staat oder durch die Massenmedien geformt werden. Und in allen Städten kann man erleben, wie schon die 12- bis 1-jährigen eingenormt, auch auf bestimmte Musikarten programmiert werden. Die Jungen kennen zwar alle Namen derer genau, die man ständig auf sie ansetzt, aber kaum einen von den wirklich kreativen Musikern. Wir haben deshalb auch überall die gleichen Probleme mit Plattenproduktionen. Es wird zwar bestätigt, daß wir eine gute Musik machen, doch ist sie zu unkommerziell, als daß der Plattenvertrieb Interesse daran hat. Nun lassen sich unsere Platten natürlich nicht so verkaufen wie gängige Schlager, sie sind auch keine Hits, aber es gibt doch viele Leute, die unsere Musik sehr mögen und die deshalb Platten davon haben möchten. Man hat den Namen Galaxie Dream Band oft mißverstanden, indem man glaubt, daß damit eine unwirkliche Musik verbunden ist. Tatsächlich ist aber das, was wir spielen, ganz real, es entspricht dem Leben wie es heute ist.

Viele Menschen merken nicht, daß das, was sie Realität nennen, in Wahrheit Träume sind. Und wo sie sich auch immer aufhalten, sehen sie Widerspiegelungen dieser ihrer Traumwelt. Sie vermögen in dir nicht zu erkennen, wer du wirklich bist, sondern nehmen dich so, wie sie sich dich vorstellen, nachdem sie von irgendwoher mal was von dir gehört haben. Musik ist aber nicht Widerspiegelung des Egos, der speziellen Meinung des jeweiligen Künstlers, sondern sie ist, wenn sie künstlerischen Anspruch hat, weit umfassender, ist Ausdruck einer ganzen

Zeitepoche. Die kommerzielle Rockmusik drängt in die Ecke eines Raumes, wo sie dich festhält, gleichgültig wer du bist und in welcher Stimmung du dich befindest. Wir wollen mit unserer Musik den ganzen Raum öffnen, in dem dann die verschiedensten Menschen ihre eigene Wirklichkeit erkennen können. Wir wollen uns nicht so festlegen, daß wir dadurch Epigonen heranziehen, die stur nachmachen, was wir vorführen, weil ihnen das Schema gefällt. In unserer Musik sollen die Menschen die verschiedensten Aspekte hineinlegen können, jeder soll für sich die Anregungen daraus empfangen, auf denen er selbst sein Weltbild aufbauen kann. In den Kritiken, die wir über einen unserer Festivalauftritte in der Presse lasen, kam das zum Ausdruck: sie fielen völlig verschieden aus, weil jeder Kritiker in seinen Bericht das hineinprojizierte, was er von seinem Standpunkt in der Musik widergespiegelt sah.

Wir beschränken unsere Auftritte auch nicht auf den Konzertsaal, wo wir alle jene nicht erreichen, die nie dorthin kommen, sondern spielen oft auf Straßen, Marktplätzen, in Betrieben und Schulen, in Wirtschaften oder Gefängnissen. Wir wenden uns also nicht nur an die Jugend, sondern an alle Altersgruppen. Gerade von älteren Leuten hörten wir immer wieder, wie viel Freude sie an unserer Musik haben, und wir bemerkten, wie sie sich dafür interessierten, was wir mit Instrumenten machen, die sie von der ihnen bisher geläufigen Musik her kennen, wie Flöten und Klarinetten. Dabei spielt auch eine Rolle, daß in meiner neuen Gruppe nicht nur amerikanische, sondern auch deutsche Musiker mitwirken, d. h. in Deutschland fühlen sich viele von vornherein mit unserer Musik enger verbunden, wenn sie wissen, daß Landsleute dabei sind, daß das Neuartige also nicht nur von draußen kommt, sondern auch hier wächst und nicht als fremdartig angesprochen werden kann.

Deshalb liegt uns auch daran, unsere Musik stets durchschaubar zu machen und das Verstehenlernen zu erleichtern. Man soll jede einzelne Stimme verfolgen können, sie in ihrer Eigenart erkennen und das ständige Geben und Nehmen spüren. Es steht also nicht etwa wie bei Miles Davis oder Pharoah Sanders ein Solist im Vordergrund, sondern das Kollektivspiel. Wenn wir eine Begleitfunktion übernehmen, dann geschieht das freiwillig, um einem von uns, der sich gerade frei entfalten soll, Stütze zu sein. Wenn ich z. B. am Klavier Riffs spiele, so



GUNTER HAMPEL

Foto: Klaus Mümper

hat das den Grund, den Bläsern Raum zu Improvisationen zu geben, und umgekehrt können wiederum die Bläser mit Riffs einem anderen Kollegen eine Basis für sein Solo schaffen. Ein festes Programm, wie es viele Rockgruppen bieten, dreht sich im Kreis, und die Zuhörer bekommen eine Musik vorgesetzt, die sie schon tausendmal gehört haben. Damit wird nur der Gewohnheit Vorschub geleistet, und das wirklich musikalische Erlebnis bleibt aus. Wir wollen nicht abstumpfen, sondern durch Neues anregen, nicht zum Mitzappeln, sondern zum Mithören animieren.

Wenn wir mit unserer Musik informieren wollen, so sehe ich das nicht missionarisch. Es geht uns nämlich nicht darum, in eine bestimmte Richtung zu lenken, sondern vielmehr darum, je-

dem seine Freiheit zu lassen, das zu erkennen, was um ihn herum vor sich geht. Und wenn ich Talente finde, die ja alle befähigt sind, etwas auszusagen, so arbeite ich so lange mit ihnen, bis sich das offenbart und sie sich ganz frei entfalten.

In New York war es mir vergönnt, meine Musik auch in größerer Besetzung zu präsentieren, was sich hier bei uns in Deutschland schlecht realisieren läßt, weil man die Musiker aus allen Teilen Europas herbeizitiert, was sehr viel Geld kostet. In New York gibt es auf engstem Raum ein Riesenreservoir an guten Musikern und für meine Plattenaufnahmen konnte ich bis zu 14, 15 Musiker verpflichten, bei live Auftritten oft sogar 20. Zu uns passen natürlich nicht die, die nur laut sind und sich präsentie-

ren wollen, aber abgesehen davon ist es generell sehr schwer, viele Musiker die mit allen möglichen Instrumenten kommen und ein eigenes Profil haben, auf einen Nenner zu bringen. Immerhin kommt es drüben eigentlich ständig zu anregenden Mischungen, was hier in Europa doch selten geschieht. Und da möchte ich ansetzen. Es geht mir nicht um die üblichen Einsteiger und um wilde Jam Sessions. Wenn ich es mir zum Beruf gemacht habe, Musik zu machen, so soll sie gut sein, also muß auch geprobt werden. Wenn wir daher mit Musikern zusammentreffen, die zu uns passen, so müssen sie in die Gruppe integriert werden. Das kann nur durch intensive, gemeinsame Probenarbeit geschehen. Ein Musiker, der uns Impulse gibt, kann das ganze musikalische Geschehen mit beeinflussen. Wir bieten niemals die gleiche Musik, auch wenn wir von den gleichen Songs ausgehen, die als Einstimmungsmotive zu verstehen sind. Was sich aber daraus entwickelt, ist jedesmal neu. Keine Improvisation gleicht der anderen. Nach einer gewissen Zeit der Angleichung müssen die, die mit uns spielen, sich selbst offenbaren, um eine Farbe in unsere Musik zu bringen. Je mehr Charaktere mitwirken, desto lebendiger wird das Gesamtbild. Keiner soll sich verleugnen, jeder muß der bleiben, der er ist, so wie Perry Robinson und Jeanne Lee eben Perry und Jeanne sind und bleiben. Sonst wäre es überhaupt nicht möglich, aufeinander zu reagieren. Das erfordert viel Arbeit und Konzentration, aber das musikalische Resultat lohnt sich.

Daß sich verschiedene Kulturbereiche begegnen, geschieht eigentlich auch nur in New York. Da kommen indische Tablaspieler, Trommler aus Afrika, Musiker aus Armenien, Südamerika, Europa, Schwarze und Weiße in diesen Schmelztiegel New York, finden sich zusammen, spielen gemeinsam und reisen wieder weiter. Ich selbst habe es erlebt, sah mich — ich weiß nicht wie — plötzlich als Mittelpunkt, um den sich die verschiedensten Musiker sammelten und wir haben zusammen auch Musik gemacht. Aber da wird nicht einfach irgendetwas zusammengemischt, sondern aus dem, was jeder einzelne aus seinem Kulturbereich mitbringt, erwächst von selbst eine eigenständige Musik. Da hört man nicht mehr heraus, ob nun Free Jazz Musiker oder Inder oder Afrikaner mit oder gegeneinander spielen, alles findet sich zu einer Einheit zusammen, ohne daß irgendeiner sein Gesicht dabei verliert. So entsteht Musik.

(Fortsetzung im nächsten Heft)

New Jazz Meeting Baden- Baden

Triftige Gründe, auch im Jahr 1974 beim Südwestfunk Baden-Baden einen Jazzworkshop abzuhalten, gibt es genug. Fingern doch wieder einmal die Kommerzklauen der Unterhaltungsmakler allenthalben am Jazz herum, verpaßt doch so mancher Jazzmusiker seiner Musik eine Ladung billiger, aber psychologisch effektvoller Rattenfängerakzente oder bedient sich — Zeichen politischer Resignation — eines modischen pseudometaphysischen Jargons, Ausdruck jener Fraktion, die aus dem legitimen, aber nur partikulären Stilelement des Meditativen nun (einen szenenweiten Kult veranstaltet, sich in den unkontrollierten Seelenmief des Elfenbeinturms verzogen hat. All das machte sich beim New-Jazzmeeting 74 nicht breit, das Treffen blieb seiner guten Tradition treu — Verdienst des Hüters, Joachim Ernst Berendt, Verdienst ebenso der eingeladenen Musiker. Jazztreffen Baden-Baden heißt also immer noch, daß

Musiker ohne die Vorschriften der Profitingenieure ihre Ideen in einem dialektischen Arbeitsprozeß von Organisation und Spontaneität realisieren können.

Zu nennen ist da ein neues Workshopkonzept. Da der New Jazz noch nicht starke Persönlichkeiten vom Schlage eines Ornette Coleman, Don Cherry oder Albert Mangelsdorff hervorgebracht hat, wurde diesmal eine komplette Combo in den Mittelpunkt gestellt, nämlich die Gruppe „Jazztrack“ mit Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Engstfeld, Tenor- und Sopran-sax, Siggie Busch am Baß, Michel Heer am E-Piano und auch am akustischen Klavier und dem Schlagzeuger Heinrich Hock. Das Konzept des „Jazz-track“, die assoziative Verkettung von Cool-Jazzpartikeln und modalem Miles Davis, von Free und rockoiden Phasen, dieses Konzept war in etwa für den Workshop verbindlich. Dabei muß ausdrücklich gesagt werden, daß bei aller Veränderung der Musizierpraxis der Bonus des Free-Jazz zwar reduziert, aber nicht gelöscht ist.

Cool, Modaljazz, Free, Rock — soll, muß man da nicht von Eklektizismus sprechen? Ja, aber mit einer Umfunktionierung der klassischen Definition, daß das Zusammentragen verschiedener Stilelemente nur scheinbar etwas Neues erbringt und im Grund ohne Eigenständigkeit, nur mit „Entleihung“ auskommt. Beim — wenn man so sagen darf — neuen Eklektizismus, des Jazz ist das anders, weil die Dimension der Vergangenheit nur eine ist, weil gesammelte Stoffe nicht einfach zur Schau gestellt werden, sondern aus dem Prozeß der Synthetisierung neue Ideen aufkeimen.

Das klingt nach Labor und würde ohne ständige Diskussion, ohne den Freiraum der Experimentierküche trister Job bedeuten. Neuer, offener Eklektizismus, neues Arbeitsprinzip — mit Vorbehalt ein roter Faden bei der Studiopirsch in Baden-Baden. Da war der Trompeter Manfred Schoof mit seiner Komposition „Nine of kind“, einer Art Concerto grosso mit Interaktionen, Wechselwirkungen zwischen dem „Jazztrack“ und den darum gruppierten Gästen. Geschlossener Schoofs „Hommage à P. T.“, ein einfühlsames Stück für den vor einem Jahr tödlich verunglückten Bassisten Peter Trunk.

So „rechter“ Rock hatte weniger Chancen — ein kaltes, graues deutsches Rockstück starb schlicht im Schneiderraum — während sublimiert Rockoides einen Platz im Fundus hat. Beispiel hierfür Siggie Buschs „Age of miracles“ — Zeitalter der Wunder — ein Stück mit suggestiven E-Piano und

Baßsounds, mit raffiniert zerriebenen winzigen Akkordfeldern, ganz Minimal Art und übrigens Terry Riley gewidmet.

Nachwuchs machte sich bemerkbar. Der 18jährige dänische Schlagzeuger Kaspar Winding, Neigung zum Unge-stümen, das oft Rock sagt und Hot meint, der junge Mann ist noch entwicklungsfähig. Hin und wieder aufhören ließ Knut Riisnaes, ein Tenor-saxophonist aus Norwegen, und recht bemerkenswert sind oft die weichen Gary Burton-Linien des jungen amerikanischen Vibraphonisten Tom van der Geld, der temporeiche Baß von Chris Laurence aus England und schließlich die Keyboards von Siggie Kessler (Association P. C.), der mit viel Jazzfeeling die abenteuerlich verschlungenen präparierten Sounds macht: Klirren, Trockenklang ohne Hall, verfremdeter Diskant, wie sie in der modernen E-Musik schon lange üblich sind.

Workshop, das war auch immer die kausale Dualität von Groß- und Kleinform, von impulsivem Temoerament und ruhendem Pol. Kleinform: „Uscho“, ein sehr subtiles Duo der Trompeter Beckerhoff und Schoof. Und dann vor allem das „Solo 5“ des überragenden schwedischen Posaunisten Eje Thelin. ein kleines Meisterstück voll von fragiler Posaunenherrlichkeit, Improvisationen in knappen, intensiven Zyklen, Aphorismen mit kontrapunktischen Markierungen als Ansatz von Mehrstimmigkeit. Wo Thelin dabei ist, musikalisch wie menschlich ein Verwandter von Albert Mangelsdorff, gibt es unverwechselbare Prägungen, Virtuosität und höchste Reife.

Großformen, Hals- und Beinbrecherisches — da war der alterfahrene schwedische Saxophonist Bernt Rosengren mit seinem „Latin Waltz“ für die ganze Big Band, vehemente Perkussion, sprühendes Blech, Saxophone mit voller Lunge, Südamerika im verhexten ¾-Takt. Last not least — Hannibal ante portas. Aber er ir-t ja nicht erst vor den Toren, er ist schon mitten drin im Jazz, der schwarze Trompeter Marvin Peterson, genannt „Hannibal“. Er hat das Bluesfeeling ins Studio geschleust, das Furioso auch, das man von einem McCoy Tyner kennt, „Blues for the people“, „The little Titan“ und sein orgiastisches Big Band-Opus „Hannibal in the Black Forest“, in dem er mit scharfen Feuerstößen, heißen Obertönen, Pfeifen, Lippenbubbeln die ganze Versammlung in eklektizistischer Lust zum Swingen, Jumpen, Rocken, zu Free und — na ja zum Jazzen hinriß.

Klaus Robert Bachmann

Attraktive Ausweitung des SWF-Jazzprogramm- Angebots

Die neue, ab 1.1.1975 in Kraft getretene Programmstruktur des SWF-Hörfunks bringt für den Bereich der Jazzsendungen eine Ausweitung, die ohne Übertreibung als außergewöhnlich, ja sensationell bezeichnet werden kann: die Zahl der Jazzprogramme steigt von 6 (bzw. 7) auf 12 regelmäßige Sendungen pro Woche, und die wöchentliche Sendezeit von bisher durchschnittlich 5 Stunden 30 Minuten (einbezogen hierbei die jeden 2. Freitag ausgestrahlte „Jazz Boutique“ und die im Rahmen des Vormittagsprogramms „Von Acht bis Zwölf“ jeden Samstag gesendeten „Swing-Reminiszenzen“ sowie die auch weiterhin fest in das SWF-Programm integrierte SDR-Sendung „Jazz aktuell“ von Dieter Zimmerle) wird auf genau 7 Stunden 40 Minuten verlängert. Das entspricht, was die Anzahl der Sendungen betrifft, einer Verdoppelung(!), was die zeitliche Ausdehnung anbelangt, einer Erweiterung um rund 40 Prozent. Erweitert wurde auch der Kreis ständiger Mitarbeiter, die unter der Leitung und Verantwortung von Joachim E. Berendt innerhalb des SWF-Jazzprogramms ihre eigenen Sendungen machen und auch präsentieren, wie zum Beispiel Werner Burkhardt, Hans W. Ewert, Achim Hebgen, Karl Lippe-

gaus, Manfred Miller, Uli Olshausen, Klaus Weilershaus, Dieter Zimmerle und andere. Damit wird, wie bei kaum einem anderen Sender, ein Konzept realisiert, dem die Überlegungen Berendts zugrunde liegen, durch die Verschiedenartigkeit kompetenter Autoren dem Hörer ein Maximum an Meinungsvielfalt und fundierter Information zu präsentieren. Jazzprogramme also nicht nur für Konsumation und Lustgewinn, sondern auch als musikalische und vielleicht soziologische Bildungsaufgaben.

Wichtigste Neuerung ist die geradezu vorbildlich wirkende Einführung einer ständigen „Jazz-Leiste“ Montag bis Samstag in der begehrten und publikumswirksamen Sendezeit von 19.30 bis 20.00 Uhr, womit „der Jazz endlich aus dem ‚Mitternachts-Ghetto‘ befreit wurde, in das er beim Südwestfunk für einige Jahre verbannt war“. Die Jazz-Leiste beginnt am Montag mit der „Jazzplatte der Woche“ (Berendt/Hebgen). Dann folgen dienstags „Old-time“ (Zimmerle/Miller), mittwochs „Swingtime“ (Ewert/Burkhardt), donnerstags „Jazztime“ (Berendt/Wellershaus) und freitags die „Jazzrocktime“ (Hebgen) im Wechsel mit „Folktime“ (Olshausen). Am Samstag gibt es die Wunschsending „Jazz wanted“ (Berendt/Hebgen) nunmehr jede Woche (bisher einmal im Monat), die im Abstand von einem Monat dann jeweils in der neuprogrammierten Sonntag-nachmittag-Sendung von 15.00 bis 15.30 Uhr wiederholt wird. Auch die „Swingtime“ (Jazzleiste Mittwoch) wird nach vier Wochen an anderer Stelle noch einmal zu hören sein (jeweils samstags von 10.00 bis 10.30 Uhr.).

Geblichen sind die drei Abendsendun-

gen am Dienstag, Mittwoch und Donnerstag mit Themen, „die naturgemäß zu späterer Stunde behandelt werden müssen“. Wie bisher steht dienstags von 23.10—24.00 Uhr im Zuge der Kooperation mit dem Süddeutschen Rundfunk Dieter Zimmerles „Jazz aktuell“ mit Musiker-Portraits, aktuellen Konzertmitschnitten und Dokumentationen von den vielseitigen Aktivitäten der Radio Jazz Group Stuttgart auf dem Programm. Am Mittwoch von 22.00—23.00 Uhr — und samstags 16.30—17.30 Uhr — gibt es im Wechsel „Neues auf Platten“ „Jazz made in Germany“ (Berendt), die „SWF Jazz Session“ (Hebgen) mit Aufnahmen von Konzerten, die vom SWF in seinem Sendegebiet veranstaltet wurden bzw. Mitschnitte anderer wichtiger Veranstaltungen, wie zum Beispiel den Berliner Jazztagen, und eine freibleibende Themensendung in den Monaten mit einem 5. Mittwoch (Berendt/Hebgen). Donnerstags 23.10—24.00 Uhr wird als weitere Zusammenarbeit mit Stuttgart (Übernahme durch den SDR) „eine Art Jazz-Nachtprogramm geboten“, in dem von Joachim E. Berendt und Achim Hebgen (am 5. Donnerstag durch einen Gast) „wichtige und aktuelle Themen“ abgehandelt werden. „Hier findet (in zweiwöchigem Turnus) auch wieder Manfred Millers beliebte ‚Bluestime‘ — mit ihrer Soziologie des Blues — ihren Platz“. Alle Programme werden auch weiterhin ausschließlich im 2. Hörfunkprogramm gesendet.

Der aufsehenerregende Beschluß der SWF-Programmkommission, dem Jazz nicht nur mehr Platz, sondern auch günstigere Sendezeiten einzuräumen, kommt allerdings nicht von ungefähr. Er stützt sich einerseits auf Berendts intensive und konsequente, nun schon seit 30 Jahren existierende Jazzarbeit am Südwestfunk Baden-Baden und andererseits auf das daraus resultierende durchwegs positive Echo einer überdurchschnittlich großen, weit über das eigentliche Sendegebiet des SWF hinausreichenden Gemeinde treuer und zumeist langjähriger Hörer aller Altersstufen, wie es in zahlreichen Hörerbriefen und bei Publikumsbefragungen (Infratest) immer wieder zum Ausdruck kam. Der SWF war übrigens der erste europäische Sender, der bereits in der zweiten Hälfte der 50er Jahre Jazzsendungen nachmittags und am frühen Abend brachte. Mit der 1949 begründeten „Jazztime Baden-Baden“ schuf er —

Rundfunkanstalt
nur einen neuen Typus von Radio-Live-Konzerten, wie sie ähnlich heute vielerorts veranstaltet werden, er wendete diese neue Konzertart auch regelmäßig an und entwickelte sie weiter bis zur heute so erfolgreichen „SWF

JOACHIM E. BERENDT und MCCOY TYNER

Foto: Hans Kumpf



Jazz Session". Weltweite Resonanz findet auch das alljährlich im Dezember organisierte „New Jazz Meeting“ (früher Baden-Badener Free Jazz-Treffen), bei dem Musiker aus den verschiedensten Ländern zusammenkommen, um „ohne Rücksicht auf die üblichen Kompromisse und kommerziellen Anforderungen neue Stücke, neue Ideen und Arrangements, neue Klangkombinationen und Strukturen zu erarbeiten und vorzustellen“. Bei den „Donaueschinger Musiktagen“ (für zeitgenössische Tonkunst), einer der wichtigsten Informationsstätten Neuer Musik, gibt es nun schon seit 20 Jahren Jazzkonzerte. Auch wenn es nicht immer möglich war, gemäß den Bestrebungen auf dem Gebiet der E-Musik-Avantgarde auch für die Jazzkonzerte die jeweils führenden Repräsentanten neuester Jazzentwicklungen vorzustellen — 1959 gelang es zum Beispiel nicht, das damals die Jazzwelt in Aufregung versetzende Ornette Coleman Quartet nach Donaueschingen zu holen und auch Cecil Taylor hat hier noch nie gespielt — bilden diese Konzerte doch eine der noch viel zu wenig existierenden Möglichkeiten, wenigstens einem kleinen Teil des auf die jeweilige Richtung fixierten Publikums die Musiksprache der anderen Seite näher zu bringen.

Auch wenn die beachtliche Resonanz von Hörergruppen auf Jazzsendungen grundsätzlich eine erfreuliche Sache ist, darf dieser Umstand jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß der (neue) Jazz, wie viele andere Äußerungen und Ergebnisse gegenwartsbezogenen Gestaltungswillens und Kunstschaffens nach wie vor eine Angelegenheit von Minderheiten ist und für absehbare Zeit auch bleiben wird. Bei den Massenmedien, vor allem bei Fernsehen und Radio, ist aber heute ein Trend zu beobachten, der von einer der wesentlichen Aufgaben dieser Medien, nämlich Kultur und Bildung der Gegenwart zu vermitteln, immer mehr weg zu einer Programmkonzeption führt, die sich zunehmend nach Einschaltquoten und dem durch Meinungsumfragen erforschten, auf leichte und anspruchslöse Unterhaltung ausgerichteten Massengeschmack orientiert. Sendungen, die anspruchsvolle Hörerschichten bisher gezielt ansprachen, verschwinden mehr und mehr aus dem Bereich der Hauptsendezeiten oder überhaupt aus den Programmen oder erfahren limitierende, auf breitere Streuung ausgerichtete Auflagen, die dann zwangsläufig eine Nivellierung zur Folge haben. Es bleibt zu befürchten, daß dieser Trend auch vor Jazzsendungen nicht Halt machen wird, und Programme, soweit sie in der Hauptsendezeit liegen, vermehrt

mit derartigen Auflagen „bedacht“ werden. Der „Kunst“ der jeweiligen Jazzredakteure bleibt es dann überlassen, im Hinblick auf die populäre Sendezeit und im Spannungsfeld zwischen eventuellen Limiten und dem eigenen Anspruch, Sendungen zu machen, die trotzdem eines gewissen Profils nicht entbehren.

Johannes Anders

Gary Burton mit Ralph Towner und Eberhard Weber

Das Eröffnungskonzert seiner Deutschlandtournee absolvierte der amerikanische Vibraphonist Gary Burton im überfüllten Saal des Amerika-Hauses in München. Neben dem Quintett Gary Burtons waren noch zwei Gastmusiker als zusätzliche Leckerbissen mit von der Partie: der deutsche Bassist Eberhard Weber und der amerikanische Gitarrist Ralph Towner. Den ersten Teil des Konzertes bestritt das Gary Burton Quintett zusammen mit Eberhard Weber. Burton, der seit jeher eine glückliche Hand bei der Auswahl seiner Gitarristen bewies (für Jerry Hahn und Larry Coryell z. B. war die Burton-Combo das Sprungbrett zu einer erfolgreichen Musikerkarriere), wartete auch diesmal wieder mit einem vielversprechenden neuen Talent auf: Pat Metheny mit zwölfsaitiger Elektrogitarre. Mit Metheny, Mick Goodrick (dem zweiten Gitarristen), Steve Swallow, Baß, Bob Moses, Schlagzeug, und dem Bassisten Eberhard Weber präsentierte Gary Burton die beste und kompakteste Band, die er seit dem Weggang Larry Coryells auf die Bühne brachte. Sechs durchweg gute Musiker, die auch bei ihren solistischen Alleingängen allerhand zu bieten hatten. Besonders bemerkenswert dabei die Kooperation Weber — Swallow, die man ohne Übertreibung zu den Besten ihres Faches zählen muß. Wenn Weber aber spätestens nach seinem erfolgreichen Auftritt bei den Berliner Jazztagen '74 und seinem „The Colors Of Chloe“-Album die nötige Anerkennung erfahren hat, steht Steve Swallow immer noch als Randfigur und Außenseiter auf der internationalen Jazzszene, obgleich er zu den besten Elektro-Bassisten überhaupt

zählt. Konzentration, Feeling und die technisch mustergültige Beherrschung seiner elektrischen Baßgitarre konnten bei jedem Solo aufs Neue überzeugen. Gary Burton, der auf seinen Platten manchmal hart an der Grenze zum Kommerz- und Easy-Listening-Jazz arbeitet, zeigte sich hier von seiner besten Seite: das Sextett bot durchweg spannenden und überzeugenden Jazz. Musik, welche gleichermaßen ruhig, zart und introvertiert war, auf der anderen Seite aber in explosiven Jazz-Rock, voller Drive und Virtuosität mündete. Stücke von Chick Corea, Mike Gibbs, Carla Bley und Auszüge aus dem Eberhard Weber Opus „The Colors Of Chloe“ im typischen Gary Burton-Stil.

Der zweite Teil des Konzertes begann mit dem Soloauftritt Ralph Towners. Nervös und fast so, als hätte er Lampenfieber, saß Ralph Towner auf der Bühne, spielte abwechselnd auf einer 12- oder 6-saitigen Gitarre, und stellte dabei erneut unter Beweis, daß ihm auf der akustischen Gitarre fast niemand im Jazz das Wasser reichen kann. Virtuoso und technisch perfekt, bot er Musik, die in keine Kategorie einzuordnen ist. Was er auf der Gitarre spielt, ist ganz einfach die Musik Ralph Towners, Musik, die Stimmung schafft und auf jeden Zuhörer wahrscheinlich unterschiedlich wirkt. Diese Musik steht quasi abseits der gebräuchlichen Normen (außer eben in technischer Hinsicht) und sollte keinesfalls verbal zerpfückt, sondern erlebt werden. Die daran anschließenden Duette Gary Burtons mit Ralph Towner offerierten Ausgewogenheit, Konzentration und waren geprägt vom ständigen Geben und Nehmen dieser beiden Virtuosen. Duette, die den Gary Burton/Chick Corea Duos auf der „Crystal Silence“-Platte in nichts nachstanden.

Zum Abschluß dann noch einmal die gesamte Gary Burton Combo, einschließlich Eberhard Weber in einer Session mit Ralph Towner. Wiederum diese gelöste Stimmung und ästhetische Kreativität. Musik voll Feuer und Brillanz, die in der letzten Zugabe dem begeisterten Publikum ihren Höhepunkt bot. Musik, die im Ganzen gesehen nicht dazu konzipiert ist Gehirnwindungen zu durchjagen oder zum Stampfen der Füße einzuladen, sondern die mit Emotionen und Stimmungsbildern hantiert — Musik zum Genießen wie sie eben nur Gary Burton zaubern kann. Daß er damit auf dem richtigen Weg ist, haben die langanhaltenden Ovationen bewiesen — mir persönlich hat dieser eine Konzertabend jedenfalls mehr gegeben, als sämtliche Konzerte der letztjährigen Berliner Jazztage zusammen.

Manfred Schmidt

Blues — Ausdruck des Lebens

Interview mit Johnny Griffin

Hans Kumpf: „Was bedeutet der Blues in Ihrem Leben und in Ihrer Musik?“

Johnny Griffin: „Der Blues ist die Botschaft und die Geschichte meines Lebens — so wie auch der Jazz. Für mich ist es das gleiche, weil auch im Jazz das Feeling beherrschend ist, und er auf dem Blues basiert. Beides, Jazz und Blues, ist für mich, wie das Leben auf mich einwirkt, meine Reaktionen auf Aktionen, meine Existenz und meine Erfahrungen. Der Blues ist der Ausdruck davon.“

„Und das Blues-Spielen?“

„Ja, das Blues-Spielen ist mein Ausdrucksmittel. Der Blues an sich bedeutet für mich Ausdruck des Lebens der Leute. Für mich ist er eine Art zu leben, er ist meine Art zu leben. Denn er ist die Art und Weise, wie man sich freut. Er ist die Art und Weise, wie man die täglichen Sorgen und Leiden anpackt. Er ist die Art und Weise, wie man Dinge erlebt. Es geht hierbei nicht um die Frage, ob man einsam oder traurig ist. Nein, du kannst auch den Blues haben, wenn du happy bist. Tatsächlich hat der Begriff ‚Blues‘ eine sehr weitgefaßte Bedeutung.“

„Ich selbst glaube, daß der Blues heute wohl die einzige tonale Musik ist, die man ehrlich spielen kann und die keine Lüge ist.“

„Nein, ich würde nicht sagen, daß dies die einzige tonale Musik ist, die man spielen kann; denn man kann Hillbilly-Musik spielen — die ist tonal —, und Folk Music ist tonal, und vieles von der klassischen Musik ist tonal.“

„Aber kann man tonale klassische Musik heutzutage noch wirklich aufrichtig spielen?“

„Ich würde sagen, ja. Ich höre sehr gerne klassische Musik, da bin ich ganz ehrlich. Das ist eine andere Sache, das ist eine andere Auffassung von Kunst, eben eine andere Ausdrucksweise. Ich wollte, daß Jazz heute so akzeptiert werden würde wie klassische Musik, also aufrichtig angenommen wird.“

„Der Philosoph und Soziologe Theodor W. Adorno erklärte sinngemäß, daß man nach den Greueltaten von Auschwitz nicht mehr guten Gewissens einen reinen Ton spielen könne.“

„Nun, für mich ist das lediglich eine einzige Meinung, denn wenn die Dinge in einem Teil des Planeten schwierig sind, heißt das nicht, daß dies auf den ganzen Planeten übergreift. Sogar am gleichen Ort können gleichzeitig sehr schlechte und sehr gute Leute sein! Zum Beispiel Chicago: ich kenne sehr schlechte Leute dort und sehr gute. Ich bin einmal gefragt worden: ‚Sind Sie glücklich?‘. Nein, ich kann nicht glücklich sein, denn ich weiß, daß Menschen leiden. But I feel good. Ich glaube, daß ich, wenn ich spiele, etwas von mir geben kann, und daß es die gesamte Atmosphäre dieses Planeten besser macht, wenn ich das good feeling, welches ich habe, ausdrücken kann. Damit kann ich dem Negativen entgegenwirken. Es ist in erster Linie nicht wichtig, ob dieser Planet gut oder schlecht ist, denn für mich ist das Leben nur ein Erfahrungsprozeß. Ich meine, daß jeder zur Schule geht: das ganze Leben ist ein education program.“

„Als ich in Antwerpen Ihren Band-

Clinic-Kurs besuchte, brachten Sie uns Theorie wie Skalen bei. Welchen Stellenwert besitzt im Blues das Feeling, welchen Stellenwert besitzt im Blues die musikalische Theorie?“

„Theorie ist eigentlich eine technische oder theoretische Sache, die mit dem Verstand gemacht wird. Dinge, die wir aufschreiben und über die wir diskutieren können, Begriffe wie Dur und moll. Aber über das Feeling im Blues kann überhaupt nicht diskutiert werden, weil es sehr persönlich ist. Ich meine, wie ich vorhin sagte: er ist eine Art zu leben, er ist eine individuelle Art der Ausführung, oder besser gesagt: ein ganz individuelles Geschehen. Ich glaube, daß es viele Leute auf unserem Planeten gibt, die tatsächlich nie den Blues haben. Denn du kannst dich mies fühlen, ohne den Blues zu haben, und du kannst dich gut fühlen und den Blues haben. Tatsächlich ist der Begriff Blues — wie auch der Begriff Jazz — nicht eindeutig zu erklären. Es ist für mich sehr schwierig zu erklären, daß es dies oder jenes ist, denn es bedeutet für jeden etwas anderes. Es gibt so viel Musik, die man heute Jazz nennt. Für mich ist das nicht immer Jazz. Aber es ist Musik. Glauben Sie nicht, daß es sowieso besser ist, wenn wir von Musik als solcher denken und reden, als wenn wir sagen: das ist Jazz, und das ist Rock, und das ist Pop? Aber natürlich ist es im Zeitalter der Massenmedien für die Menschen notwendig, Grenzen zu ziehen, so daß andere Leute sich in etwa vorstellen können, was geschieht oder über was man redet. Zu sagen, daß dies Jazz ist und dies nicht, oder — ich weiß nicht. Für mich ist Jazz Improvisation, spontaner Ausdruck davon, wie man fühlt, jetzt, und nicht gestern abend oder als man eine Platte aufgenommen hat, sondern jetzt. Charlie Parker sagte: ‚Jetzt ist die Zeit, jetzt, genau jetzt!‘ Nicht die Zukunft, sondern jetzt. Du achtest schon aufs Geschäft, aber du drückst deine Erfahrungen genau jetzt aus, mit deinem Instrument oder mit deinen Stimmbändern oder wie auch immer.“

„Einige Leute, z. B. LeRoi Jones, sagen, daß Weiße den Blues nicht fühlen können. Was denken Sie darüber? Sie spielen ja auch mit europäischen Musikern.“

„LeRoi Jones mag ja ein sehr guter Schriftsteller sein, aber seine musikalische Qualifikation kenne ich nicht. Ich weiß nicht, wie er solche Feststellungen treffen kann. Vielleicht, weil er Schriftsteller ist und politische und sympathisierende Anhänger unter den Musikern hat. Ich habe ihn noch nicht persönlich kennengelernt. Aber naja,

ist er Musiker?"

„Nein.“

„Okay!“

„Glauben Sie, daß Weiße den Blues so fühlen können wie die Schwarzen?"

„Ich weiß, daß Weiße den Blues fühlen können. Aber es gibt etwas, von dem ich weiß, daß es für Weiße sehr schwierig zu fühlen ist, was den Blues durchzieht: das ist der Rhythmus, der rhythmische Aspekt in der Musik, in der Jazzmusik und im Blues. Denn der Rhythmus ist in seiner Struktur afrikanisch; das afrikanische 6/8-Feeling, das völlig anders ist als die europäische klassische Art von Musik, die sehr gleichmäßig ist mit den Zählzeiten eins — zwei — drei — vier. Es gibt da natürlich auch andere Rhythmen, aber was ich sagen will, ist, daß sie im Grunde genommen sehr starr ist. Es ist ein Unterschied im Feeling, ob ein klassischer Musiker eine Phrase spielt, oder ob ein Jazzmusiker die gleiche Phrase spielt. Für Weiße war es vor einigen Jahren schwierig, dieses Feeling zu haben; aber ich glaube nicht, daß es jetzt noch so schwierig ist wie früher, denn diese Musik ist sehr auf dem Vormarsch. Man denke an die Popmusik und an die Background-Musik bei Film und Werbespots, wo die Jazzgrundlage überall da ist, wenigstens rhythmisch. Aber dieser Rhythmus ist für Europäer so unheimlich anders — es ist wie Jazztanzen, das ganz auf den Rhythmus bezogen ist, was die Bewegung usw. anbetrifft. Ich möchte sagen, daß es vor 20 Jahren wirklich seltsam gewesen wäre, weiße Musiker in dieser Weise spielen zu hören, außer wenn es Amerikaner waren und sie mit afro-amerikanischen Leuten zusammen waren. So hatten sie die Möglichkeit, sich mit dieser Lebensart auseinanderzusetzen. Das ist die Art, die Straße lang zu gehen, die Art, seine Slangausdrücke zu wählen — es ist etwas von Afrika. Im Jazz ist sogar im 4er-Takt ein 3er-Feeling. Es ist nicht eine starre metronomische, unmenschliche Disziplin, wie das in der klassischen Musik der Fall ist. Es ist eine Art von Gleiten, die von der Triole herkommt, wenn man sich mit den Triolen relaxt; ja, es sind die Triolen.“

„Sie sagten, die Rhythmik sei das entscheidende Moment. Sind es nicht auch die sozialen Verhältnisse?"

„Ja, bestimmt. Aber das ist so, wie alles andere auch. Wenn du die Traurigkeit nie gefühlt hast — wie kannst du dann Trauer ausdrücken? Wenn du nie Freude gefühlt hast — wie kannst du sie ausdrücken? Es ist dein Lebensstil. Wenn du in deinem Leben 'mal ausgeflippt bist, etwas riskiert hast, vieles gesehen hast und viele



JOHNNY GRIFFIN

Foto: Hans Kumpf

Erfahrungen gewonnen hast, Hochs und Tiefs, oder was auch immer. Und wenn du die Fähigkeit hast, diese Dinge auszudrücken, kommst du ganz sicher besser heraus als einer, der nie Schwierigkeiten erlebt hat, keine Probleme hatte, vielleicht nur Langeweile, vielleicht reich war oder so. Dann weißt du nicht, was du mit dir anfangen sollst. Aber was kannst du ausdrücken? — Langeweile? Aber wenn du ein Leben voller Kampf und Not geführt hast und die technische Fähigkeit hast, das auszudrücken — das ist für mich Jazz. Es ist der persönliche Ausdruck, spontan, jetzt, genau jetzt.“

„Was denken Sie heute über den Free Jazz? 1967 sagten Sie in einem Jazz-Podium-Interview, Sie fänden die Melodien von Ornette Coleman gut. Und Sie sagten, es klänge wie Küken auf einer Hühnerfarm, wenn er im Ensemble spiele.“

„Das stimmt. Ich denke heute noch genauso. Ich höre sehr oft Free Jazz. Ich weiß nicht, aber ich glaube, die Bezeichnung ist schlecht. Ich glaube, sie ist eine Bezeichnung für die Jazz-Kritiker, für Leute, die in Zeitschriften und so schreiben. Aber sie müssen etwas haben, über das sie schreiben. Also sagten sie ‚Free Jazz‘ und machen Unterscheidungen. Aber ich glaube, daß aller Jazz free ist. Alle großen Jazzmusiker, die ich kenne, waren immer free. Es gab keine Grenze für das, was sie tun konnten. Klar, man muß Disziplin haben, bevor man Freiheit haben kann. Denn wie würdest du wissen, ob du free bist, wenn du nie diszipliniert warst? Ich habe die Er-

fahrung gemacht, daß es den Musikern, die sagten, sie seien Free-Jazz-Musiker, an musikalischen Fähigkeiten fehlt, daß die nie swingen konnten, was für mich die Basis des Jazz ist. Wie Duke Ellington sagte: ‚It don't mean a thing, if it ain't got that swing.‘ Der Free Jazz zieht das nicht in Betracht. So weiß ich nicht einmal, wie sie zu dieser Bezeichnung Free Jazz gekommen sind. Nicht, daß Ornette Coleman oder andere Musiker den Begriff Free Jazz verwenden. Wie ich sagte, das stammt von den Kritikern. Musiker prägten nie derartige Begriffe — vielleicht tat es nur Dizzy beim Bebop.“

„Aber Coleman brachte ja selbst ein Album heraus mit dem Titel ‚Free Jazz.‘“

„Es konnte auch die Plattenfirma gewesen sein, die es ‚Free Jazz‘ genannt hat.“

„Nicht Ornette Coleman selbst?"

„Ich weiß es nicht ... Wissen Sie, oft machen die Plattenfirmen diese Titel. Und Musikkritiker in Zeitschriften. Genauso, wie ich mich nie ‚Little Giant‘ genannt habe. Ich weiß nicht, wer mich ‚Little Giant‘ genannt hat. Oder ‚The Fastest Gun Alive‘ — lächerlich! Wirklich. Aber die Leute müssen etwas haben, über das sie schreiben können. So, wie Sie mich jetzt interviewen. Dies hier wird richtig herauskommen. Aber sehen Sie, so läuft das eben. Und die Musiker haben über diese Dinge überhaupt keine Kontrolle.“
(Übertragung aus dem Englischen: Brigitte Leithold)

KENNENSIEDIE?

Pulse ist eine Gruppe, die sich auf Bebop und auf die modale, mehr rhythmische Spielweise der 60er und 70er Jahre konzentriert hat. Sie besteht aus Klaus-Werner Pusch, Trompete und Flügelhorn, Rainer Pusch, Sopran- und Tenorsaxophon, Hannes Treusch, Piano, Joop Christopher, Baß, und Thomas Zahn, Schlagzeug. Anschrift: Klaus-Werner Pusch, 6903 Dilsberg, Bannholzweg 12, Tel. 0 62 23 / 32 96.

Maple Leaf besteht seit zwei Jahren, spielt in der Hard-Bop-Richtung, eigene Stücke, Horace Silver-, Monk- und Rollins-Themen, ist musikalisch nach allen Seiten offen. Besetzung: Dieter Nett, Tenorsaxophon, Reinhard Giebel, Piano, Orgel, Vocal, Paul Bruland, Baß, Reinhold Pieper, Schlagzeug, Gesang. Zu buchen über Bernd Mommertz, 5300 Bonn, Heerstr. 9, Tel. 02 22 / 63 63 37.

Sansara Orchestra nennt sich ein Mannheimer Free- und Electric-Jazz-Quintett, das sich 1972 aus der ehemaligen „Mohn & Gedächtnis“-Gruppe bildete. Es spielen Hartmut Brettschneider, Gitarre, Harald Brettschneider, E-Baß, Jochen Blum, E-Geige, Bratsche, Baß, Gitarre, Rolf Schmittgall, Keyboards, und Dieter Riedl, Schlagzeug, Percussion. Es werden nur eigene Kompositionen (Free & Electric-Jazz mit Asia- und Rock-Impulsen) vorgebracht. Kontaktadresse: Sansara Musicworkshop c/o H. Brettschneider, 68 Mannheim 81, Relaisstr. 72, Tel. 06 21 / 89 49 40.

Möslang-Guhl aus St. Gallen ist ein Duo, das freie Musik macht. Es besteht aus Norbert Möslang, Saxophone, Klavier, Cello und

verschiedene selbstgemachte Instrumente, und Andi Guhl, Baß, Baßklarinette, Percussion und Eigenbau-Instrumente. Das Duo ist zu erreichen über: Norbert Möslang, Lindenstr. 142, CH-9016 St. Gallen, Tel. 514467 oder 24 00 68.

OM, die Schweizer Electric-Jazz-Free-Music-Gruppe mit Urs Leimgruber, Christy Doran, Bobby Burri und Fredy Studer wird demnächst ihre erste Platte vorlegen. Die eine Seite davon wurde beim Jazz Festival Montreux 1974 mitgeschnitten, die zweite Seite prä-sentiert Aufnahmen, die im Studio gemacht wurden. OM hat jetzt eine neue Kontaktadresse für Deutschland: Gabriele Klein-schmitt, Mettenberger Str. 1, 72 Tuttingen-Möhringen, Tel. 0 74 62 / 5 30.

Schallmomente — unter diesem Titel arbeitet eine Gruppe neuer Musik in Theorie und Praxis. Sie besteht aus Eric Christian Henriksen, der von 1968 bis 1970 Leiter des Ars Nova Ensembles war, und sich als Pianist im Trio betätigt, Herwig Pöschl, Schlagzeug, der die Gruppe Schallmomente auch 1970 gegründet hat, und der Gitarrist Werner Raditschnig. Schallmomente war schon in Konzerten, Workshops, Seminaren, Funk, Fernsehen, Theater, Schulen, Kindergärten, Clubs, Diskotheken, Galerien, Museen, Kommunikationszentren und auch auf Straßen zu hören — mit Werken zeitgenössischer Komponisten, kollektiven Gruppenkompositionen und Improvisationen. Zur Realisation bestimmter Werke zieht Schallmomente weitere Musiker heran. Das Ensemble hat nun ein eigenes Environment

für Jazz Clubs entwickelt, das es mit folgenden Worten erklärt: „Die Motivationsimpulse zum Konzept erwachsen dem hochentwickelten Kommunikationsmangel zwischen deviösem Musikantentum und dubiosen Hörerschichten. Das Konzept hat direkt mit spacing-Problemen optischer, akustischer, ja sämtlicher synästhetischer Phänomene zu tun und entwickelt durch das Fließen, das In- und Auseinandergehen dieser Elemente, Lösungen intensivistischer Natur. Wir sind davon überzeugt, daß dieses Erlebnis dem spezifisch ernsthaften Spielcharakter des Jazz Environment einen neuen Weg weisen kann. Wir hoffen auf eine baldige Möglichkeit zur Realisation dieses Projektes.“ Interessenten melden sich bei: Schallmomente, P.O. Box 12, A-5010 Salzburg, Österreich.

Tabasco ist der Name eines Freiburger Septetts, das seinen Weg im Stil der modernen Big Bands gefunden hat. Auf dieser Basis treffen sich die Musiker, die zum Teil von den verschiedensten Stilrichtungen kommen. Dadurch ergibt sich ein äußerst differenzierter Sound auf der Grundlage dynamischer Rhythmik. Es spielen mit: Wolfgang Steinicke, Gitarre, Albrecht Haaf, Elektro-Piano, Detlef Seifert, Baß, Giovanni de Gregorio, Schlagzeug, Michael Schweizer, Tenorsaxophon, Sigfried Waskow, Tenorsaxophon, Jürgen Pullmann, Sopran- und Altsaxophon. Die Gruppe ist an Auftritten im süddeutschen Raum interessiert. Die Kontaktadresse ist: J. Pullmann, 7803 Gundelfingen, Gewerbestr. 29.

Bridge — diesen Namen hat sich

ein Quartett zugelegt, das sich aus Werner Scholl, Baß, Gerhard Wennemuth, Schlagzeug, Percussion, Hans Kämper, Posaune, akustische Gitarre, und Ove Volquartz, Saxophone, Klarinette und Flöte, zusammensetzt. Kontaktadressen von Bridge sind: Hans Kämpfer, 2875 Ganderkesee, Bahnhofstr. 2, Tel. 0 42 22 / 25 52, oder Ove Volquartz, 34 Göttingen, Reinholdstr. 8, Tel. 0551 7739 31.

Train ist eine Formation aus Münster, die überwiegend eigene Themen spielt, und deren Konzeption Elemente des Soul-, Rock- und Free Jazz enthält. Manfred Schoof, der diese Gruppe kürzlich hörte, sagte: „Ich möchte sie als interessante Amateurgruppe empfehlen.“ Die Mitglieder von Train sind Friedemann Graef, Tenor-, Altsaxophon und Flöte, Claus-Dieter Bleack, Posaune, Peter Ortmann, Klavier, Johannes Echterhoff, Baß, und Wolfgang Ekholt, Schlagzeug, Percussion. Trains Kontaktadresse ist: Peter Ortmann, 44 Münster, Gasselstiege 631, Tel. 02 51 / 21 39 38.

Fredi Albert!, der sich beim Newcomer-Konzert des 14. Deutschen Jazz-Festivals als Solo-Cellist vorstellte, tritt jetzt auch in Triobesetzung unter dem Namen Fredi Albert! Soundmaschine auf. Neben Alberti spielen noch Jo Kaufmann, Fagott, Synthesizer, indische Schalmei, und Ingo Werner, Elektro-Piano, Clavinette, Fagott und selbstgebaute Instrumente. Die Drei machen eine Musik, die sich etwa in den Bahnen von Cosmic Sounds, Cool Jazz, Free Jazz und lyrischem Rock bewegt. Die Kontaktadresse der Soundmaschine ist: Fredi Alberti, 609 Rüsselsheim, Thomas-Mann-Str. 15, Tel. 06142/61333.

Es gibt Live-Mitschnitte, die Jazz-Geschichte gemacht haben. Dieser gehört dazu:

The Great Concert Of Eric Dolphy

Prestige P-34002 Booker Little tp, Eric Dolphy äs, b-cl, fl, Mal Waldron p, Richard Davis b, Ed Blackwell dr, rec. 16. 7. 1961:
Fire Waltz — Bee Vamp — The Prophet — Aggression — Like Someone In Love — Number Eight — Booker's Waltz

Kassette mit 3 LPs 29,— DM

Der Bielefelder Jazz-Katalog ist erschienen. Erstmals mit Titel und Interpreten-Register! Ca. 270 Seiten — Preis incl. Porto + Verpackung **7,80 DM**

jazz by post
elektro-egger
8 München 60



Gleichmannstraße 10
Tel. 089/883058

THE MUSIC OF GUNTER HAMPEL

and his GALAXIE dreamband
on BIRTH-RECORDS Musiker-Initiative

Nr.	Titel	Preis	
0001	The 8th of July	22,—	ANTHONY BRAXTON
0002	Dances	2,—>	WILLEM BREUKER
0003	Ballet Symphony - Symphony	22,—	MARTIN SUES
0005	People Symphony	22,—	STEVE McCALL
0006	Espace	22,—	JACK GREGG
0007	Spirits	22,—	GUNTER HAMPEL
0008	Family	22,—	THOMAS KEYSERLING
0009	Angel	22,—	JEANNE LEE
0010	Waltz for 3 Universes in a Corridor	22,—	SUNNY MURRAY
0011	Broadway	22,—	FREDERIC RABOLD
0012	I love being with you	22,—	ENRICO RAVA
0013	Unity Dance	22,—	PERRY ROBINSON
0016	Out From Under	22,—	u. a.
0017	Journey to the Song within	22,—	
D021/22	Celebrations (Doppelalbum)	33,—	
BNO-1	Song Book	15,—	

Jede 30-cm-stereo-Schallplatte 22,— DM inclusive Verpackung unnd Porto gegen Voreinsendung auf Postscheckkonto: Hampel, 239233 Hannover, oder sende Scheck an 34 Göttingen, Philipp-Reis-Straße 10, Telefon (0551) 31871 (gleichzeitig Kontaktadresse für Konzerte!) Bestellnummer angeben!

JAZZ PEDIUM

Nr. 2/XXIV Febr. 1975 DM 3,— sfr 3,50 öS 21,—

E 1315 EX

Februar 1975
Nr. 02/1975



UNSERE MUSIK WAR FÜR DIE SCHWARZEN IMMER RELEVANT

Michael Naura interviewt Archie Shepp

„Archie Shepp, wir kennen Sie nicht nur als einen der führenden Exponenten der schwarzen Musik in den USA, sondern auch als Dichter und College-Lehrer. Würden Sie uns etwas über diese Tätigkeiten erzählen?“

„Zur Zeit unterrichte ich an der Universität von Massachusetts in Elmhurst.“

„Welche Fächer?“

„Ich halte Vorlesungen über die Geschichte der schwarzen Musik unter dem Titel ‚Revolutionäre Anlagen in der afro-amerikanischen Musik‘ und leite eine Klasse für musikalische Ausführung, die von etwa sechs Studenten besucht wird.“

„Sind Ihre Studenten selbst Musiker?“

„Diejenigen, die Musikgeschichte belegt haben, müssen nicht unbedingt selber ein Instrument spielen.“

„Bitte, erzählen Sie uns doch mehr über diese Vorlesungsreihe!“

„Ich versuche zeitlose Aspekte der schwarzen Geschichte aufzudecken und eine Kontinuität innerhalb der afrikanischen Diaspora zu dokumentieren. Ich habe festgestellt, daß es grundlegende Beziehungen gibt zwischen der klassischen afrikanischen Erlebniswelt und der, die sich im karibischen, südamerikanischen und US-amerikanischen Raum aus afrikanischen Wurzeln entwickelt hat. Die Kultur der schwarzen Amerikaner läßt sich nicht so sehr auf europäische Einflüsse als vielmehr auf die Erfahrung schwarzer Menschen, gleich welchen Ursprungs, zurückführen.“

„Haben Sie musikalische Belege für Ihre Thesen, Tonbänder zum Beispiel, die Sie im Unterricht verwenden?“

„Ja, allerdings in geringerem Umfang als mir lieb ist. Das Material in den ethnologischen Archiven ist leider sehr spärlich. Viele Untersuchungen auf diesem Gebiet wurden zum Beispiel

von musikinteressierten französischen Klerikern durchgeführt, so daß ein großer Teil der Fachliteratur fremdsprachig ist. In den USA ist es sehr schwierig, die an der klassischen westlichen Musik orientierte Fakultät zu überreden, irgend etwas in schwarze Kultur zu investieren.“

„Haben Sie auch Tourneen durch Afrika gemacht?“

„1970 hatte ich das große Glück, mit Don Byas und Cal Massey einige Zeit in Algerien zuzubringen. Wir besuchten im Auftrag der algerischen Regierung den Wüstenstamm der Tuaregs, der an der Grenze von Niger lebt, und drehten einen Film über ihn. Das war mein längster Aufenthalt in Afrika und er hat mir vieles klargemacht und mich sehr angeregt. Ich würde gerne ein zweites Mal dort hinfahren.“

„Haben Sie auch vor Afrikanern gespielt? Diese Frage ist mir sehr wichtig, denn ich weiß, daß Musiker wie Oliver Nelson zum Beispiel von ihren Auftritten dort eher enttäuscht waren.“

„Der ursprüngliche Anlaß der Einladung nach Algerien war das panafrikanische Festival in Algier. Kaum hatte ich afrikanischen Boden unter den Füßen, hatte ich ganz spontan den Wunsch, mit afrikanischen Musikern zu spielen. Und so wenig wie ich Eulen nach Athen tragen würde, wäre es mir eingefallen, meinen Zuhörern dort westliche Musik zu präsentieren. Denn meiner Ansicht nach ist die schwarze Kultur so reich, daß ich als schwarzer Amerikaner und Künstler nichts anderes wünschte, als daraus zu lernen. Ich bat daher die Festivalleitung, mich mit Künstlern der Tuaregs, die sich zu der Zeit ebenfalls in Algier aufhielten, zusammenzubringen. Ich spürte ein starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit und war mir der

teilweisen Identität unseres Erbes sehr bewußt. Mir war fast, als hätten wir schon immer zusammen gespielt. Aber das liegt -ja überhaupt in der Natur der Jazzmusik — ich finde übrigens, daß die Bezeichnung Jazz etwas unglücklich ist, und gebrauche sie nur in Ermangelung einer besseren. Wie ich sagte, es liegt in der Natur dieser Musik, daß sie überall und von jedem spielbar ist, solange nur ihr Wesen erfaßt wird. Darin liegt ein großer Teil der Bedeutung eines Mannes wie John Coltrane: die tiefe Verwurzelung seiner Musik im Afrikanischen, die mir immer sehr bewußt war.“

„Sie erwähnten das spontane Gefühl der Zusammengehörigkeit, das Sie beim Spielen mit den Tuaregs empfanden. Könnten Sie sich vorstellen, daß es Ihnen mit, nun, sagen wir einmal Dave Brubeck, ähnlich gehen könnte?“

„Nun ... ja... in Grenzen, denke ich. Diese Frage ist sehr schwierig zu beantworten. Brubeck ist in erster Linie ein Stilist, sein Klavierstil hat ihm offensichtlich großen Erfolg eingebracht. Ich könnte mir vorstellen, daß ich mit Brubeck ohne große Schwierigkeiten spielen könnte. Charlie Parker hatte ja auch keine Schwierigkeiten beim Spiel mit Al Haig. Es geht nicht so sehr darum, welchen Gewinn man aus einer musikalischen Begegnung zieht, sondern was man in sie einbringt. Wenn man Platten von Bird oder von irgendeinem der anderen alten Meister hört, so besticht einen doch am meisten, daß sie, ganz gleich mit wem oder was sie spielten, ihre Musik zum Swingen bringen konnten.“

„Man kennt Ihren Ausspruch, daß Django Reinhardt der einzige weiße Musiker gewesen sei, der den Jazz erweitert und bereichert habe. Könnten Sie das etwas weiter ausführen? Und dann gleich eine zweite Frage:

haben Sie europäische Jazzmusiker spielen hören? Albert Mangelsdorff zum Beispiel, Deutschlands führenden Posaunisten?"

„Ich habe bei einigen Gelegenheiten mit europäischen Musikern zusammen gespielt. Der sehr gute Bassist Niels-Henning Ørsted-Pedersen aus Kopenhagen arbeitete 1962 mit mir. Doch ist meine Kenntnis der europäischen Jazzmusiker sehr beschränkt. Das liegt einfach daran, daß ich allein in New York in den letzten fünfzehn Jahren so viele wunderbare Musiker gehört und kennengelernt habe, die einfach unter dem Existenzminimum leben müssen. Und natürlich möchte ich erst einmal etwas für diese Musiker tun.

Das heißt nicht, daß mir Albert Mangelsdorff oder Jean-Luc Ponty gleichgültig wären, aber ich kann mich nicht weiter mit ihnen beschäftigen, weil es schon in New York so furchtbar viele Probleme gibt, die wir lösen müssen. Ich meine auch, daß der Überlebenskampf der schwarzen Musiker in den USA unter einem politischen Blickwinkel gesehen werden muß. Ein Moment, das wohl bei den Jazzmusikern in Europa fehlt. Mangelsdorff, Ponty, Michel Legrand und Solal, alle diese Leute haben meiner Ansicht nach nichts oder sehr wenig, was sie untereinander verbindet, ganz anders als bei Monk, Max Roach und mir selber und den vielen, vielen Musikern, die

ich in New York kenne. Zwischen uns bestehen ganz zweifellos Beziehungen außermusikalischer Natur, mögen sie auch nicht jedem der Betroffenen bewußt werden. Auch wenn sie nicht in Worte gefaßt werden oder sich in politischen Handlungen niederschlagen, sind sie doch unbestreitbar da. Es gibt eine Art Bewußtsein der schwarzen Musiker, das meiner Ansicht nach in den letzten Jahren dazu geführt hat, daß sich Zusammenschlüsse wie die 'Collective Black Artists' oder das 'Chicago Art Ensemble' entwickeln konnten, die auch eine politische Bedeutung haben. Ich glaube, die schwarzen Musiker sind sich darüber klargeworden, daß sie — auch wenn sie offiziell zu den Kulturrepräsentanten Amerikas zählen — sich letzten Endes denselben Problemen, Vorurteilen und Diskriminierungen gegenüber sehen wie ein schwarzer Klempner, Elektriker oder Fabrikarbeiter, ein Faktor, der natürlich bei den europäischen Jazzmusikern überhaupt nicht besteht. Überhaupt ist der Kampf ein Moment, das sich aus der schwarzen Musik nicht wegdenken läßt. Und seine Abwesenheit im europäischen Zusammenhang ist meiner Ansicht nach mit dafür verantwortlich, daß die meisten weißen Musiker, seien es nun Amerikaner oder Europäer, niemals ein genügend tiefreichendes Gefühl für etwas sehr Wesentliches im Jazz entwickelt haben, und damit meine ich den Rhythmus, das Zeitgefühl in der Musik."

„Ein sehr interessanter Zusammenhang. Denken Sie bei Rhythmus vielleicht auch an den öfterwähnten Vierteltakt?"

„Ja, auf jeden Fall. James Brown macht sich den Vierteltakt zunutze, doch so, daß man sich dessen nie ganz bewußt wird. Wie Coltrane sagt: 'Es macht nichts, solange es nur swingt.' In einem sozusagen afrikanischen Sinne kann man feststellen, daß jeder Rhythmus — ob Fünftel, Dreiviertel, Sechstel — seine eigengesetzliche Kraft, sein eigenes Leben hat. Doch im Vierteltakt, finde ich, ruht ein größeres rhythmisches Potential als in jedem anderen Takt, er ermöglicht fast alle rhythmischen Kombinationen. Man kann mit ihm sozusagen abstrakt und sehr vielschichtig umgehen und dabei doch gleichzeitig einen durchgehenden Beat einhalten. Vielleicht ist das das Geheimnis des Swing."

„Wie würden Sie diesen vielgenannten, doch wenig faßbaren Begriff 'Swing' definieren?"

„Ja, ein rhythmisches Kontinuum, das vom Gefühl und vom Geist herkommt."

„Sprechen wir doch einmal über die Arbeitsbedingungen Ihrer Kollegen.

ARCHIE SHEPP

Foto: Ralph Quinke



Glauben Sie, daß die politischen Führer der farbigen Amerikaner das mit den schwarzen Musikern gegebene Potential erkannt haben? Spielen Sie und Ihre Freunde als Musiker eine politische Rolle in der Bürgerrechtsbewegung der farbigen Amerikaner?"

„Oh ja, ganz bestimmt. Ich glaube, daß unsere Musik für die Schwarzen immer relevant war, auch wenn wir nicht den kommerziellen Rückhalt anderer Musiksparten haben. Ich gehe hier davon aus, daß Sie ausschließlich den sogenannten Jazz meinen. Niemand könnte wohl anzweifeln, daß Ray Charles oder Aretha Franklin oder James Brown eine wichtige Rolle für das ästhetische Verständnis der farbigen Amerikaner spielen. Wenn Sie aber einen anderen Aspekt der schwarzen Musik in den USA meinen, wenn Sie an Charlie Parker und die, die nach ihm kamen, denken ... ja, Ihre Frage ist schwieriger zu beantworten, als ich auf Anhieb dachte. Bird war relevant und ist es immer noch, aber nicht nur für die Farbigen, sondern für alle Musiker der heutigen Welt.“

„Würden Sie das ein wenig weiter ausführen?"

„Charlie Parkers Schaffen ist noch nicht genügend erkannt und bewertet worden. Und zwar aus dem schon einmal erwähnten Grund: Er hatte nie die mächtige Musikindustrie hinter sich, die dafür verantwortlich war, daß sich die Musik der Beatles oder anderer Beatgruppen wie eine Sturzflut über das Publikum ergoß. Ich bin davon überzeugt, daß irgendeine Rock-Gruppe mit Birds Komposition 'Anthropology' zum Beispiel einen ganz großen Hit landen könnte und daß diese Musik den Jugendlichen von heute ganz neu erscheinen würde. Die Musik ist heute ja so nostalgisch und in gewissem Sinne reaktionär, daß sie die Entwicklungslinien verbaut und verdunkelt, die Charlie Parker und später John Coltrane, Albert Ayler und Cecil Taylor angelegt haben. Die Frage ist doch, will die Musikindustrie dem Publikum den Wert eines Individuums nahebringen, geht es ihr um das Schöpferische in der Musik oder will sie ein Produkt verkaufen wie diese Flasche Bier hier oder Seife oder was auch immer. Es dürfte in der Vermittlung nicht darum gehen, was erfolgreich, sondern was bedeutungsvoll ist.

In Charlie Parkers Fall war es leider nie gewinnbringend genug, seine Musik auszuwerten oder auch nur zu verstehen. Ich las kürzlich einen Text von Norman Granz für eine Plattenhülle, in dem er schreibt, daß er Charlie Parker immer ermuntert hätte, weg von dem alten Rhythm and Blues zu kommen und einige der hübschen

Songs, wie die von Cole Porter zu spielen. Ich dachte dabei sofort an die ASCAP, die amerikanische Gesellschaft zur Auswertung musikalischer Rechte. Verstehen Sie? Denn wenn Bird traditionellen Rhythm and Blues spielt, dann fällt das in den Bereich der Folk Music. Wenn er aber 'Dancing in the Dark' und dergleichen spielt, dann bringt das Irving Berlin oder Cole Porter etwas ein. Es bringt Tantiemen — und wem? Weißen Komponisten! Daher war es nie profitbringend für schwarze Musiker, ihre eigene alte Musik zu spielen. Wenn Bird Rhythm and Blues spielen wollte, so mußte er darum kämpfen, denn das brachte den weißen Musikunternehmern nichts ein. Dabei fällt mir gerade ein, in Amsterdam sagte mir ein Holländer: 'Oh, James Browns Musik ist so monoton. Er singt ständig dasselbe.' Ich sagte ihm darauf, daß dies in der Natur jeder im Afrikanischen wurzelnden Musik läge. Diese Monotonie ist nach afrikanischem Verständnis nichts Negatives. Das erklärt auch, weshalb James Brown so beliebt in Afrika ist. Er hatte dort einen ganz ungeheuren Erfolg, meiner Ansicht nach, weil er noch so durchdrungen von den traditionellen Rhythmen ist. Ich glaube, daß die Farbigen in den verschiedenen US-Bundesstaaten, wie Georgia, Mississippi, Florida und Texas, ihren eigenen unverwechselbaren Rhythmus entwickelt haben, der wahrscheinlich ein Überbleibsel aus ihren afrikanischen Stammesgemeinschaften ist.

Denn der Blues in Florida hat einen anderen Beat als der Blues in Texas. Und der Blues in Georgia unterscheidet sich von dem in Tennessee. Es ist fast so, als hätten sich die afrikanischen Stämme in ihrer Unterschiedlichkeit in den USA erhalten. Und James Brown ist ein Mann, in dem die Vergangenheit seiner Rasse noch lebendig ist. In ihm lebt vielleicht ein Rhythmus fort, der von allen anderen vergessen wurde.“

„Haben Sie John Mayall einmal den Blues spielen hören?"

„Ich kenne John Mayall nicht.“

„Mayall ist ein englischer Gitarrist. Ich wüßte gerne, ob Sie der Meinung sind, daß Blues ausschließlich eine Ausdrucksform der Schwarzen ist.“

„Oh ja, ohne Zweifel. So wie nach herrschender Ansicht klassische Musik eine Angelegenheit des westlichen Europas ist. Jedenfalls habe ich noch niemanden gehört, der darin die Westeuropäer übertroffen hätte. Und die Amerikaner haben es schließlich lange genug versucht, denken Sie nur an Aaron Copland. Aber sie konnten nie an Debussy heranreichen oder an Rachmaninow, Strawinski, Stockhau-

sen, Boulez, Beethoven, Bach. Man hat ja auch in Amerika nie die eigene Volksmusik verleugnet, den Blues eben, die Spirituals.“

„Jazz oder das, was wir darunter verstehen, ist immer von Weißen gemagt worden, die daraus für sich ein Geschäft gemacht haben. Weshalb haben die Farbigen nie die Sache in die Hand genommen? Weshalb ist zum Beispiel George Wein so erfolgreich mit seinen Jazz Festivals, die er in ganz Amerika organisiert?"

„Sie könnten mich genauso gut fragen, wie es Thieu in Südvietnam gelingt, sich an der Macht zu halten, obgleich es Leute wie Ho Tchi Minh gibt. Es liegt in der Natur jeder Staatsform, daß sie ihren Einfluß auch über die Ansichten des Einzelnen erstrecken möchte. In den USA, wie überall, besteht ein ständiger Kampf, nicht nur zwischen den verschiedenen Wirtschaftsformen, wie Kapitalismus gegen Sozialismus oder was auch immer, daneben läuft ein unaufhörlicher Indoktrinierungsprozeß. Einen guten Teil dieser Indoktrinierung übernehmen Rundfunk, Fernsehen und andere Massenmedien. Der viel brutalere Vorgang aber spielt sich unter der sichtbaren Oberfläche ab. Seine Mittel sind Verarmung, Drogen, Unterdrückung, Alkohol. Sehen Sie sich die Sterblichkeitsrate der schwarzen Künstler an. Sie ist erschreckend hoch. Und diese Tatsache kann keine Ermutigung für unsere Jugendlichen sein. Sie sehen nicht in erster Linie, was schwarze Künstler erreicht haben, sondern daß viele von ihnen jung sterben, daß sie von Rauschgift und Alkohol ausgehöhlt werden. Das ist es, was ihnen ins Auge springt. Welchen Anreiz gibt es denn für sie, ihre Traditionen zu bewahren? Auch in Afrika selber vergessen die Jugendlichen die Traditionen ihrer Eltern und Vorfahren, wenn sie vom Land in die Städte ziehen. Und wenn wir beginnen, Charlie Parker und Willie 'The Lion' Smith und Fats Waller zu vergessen, dann schneiden wir uns damit einen wichtigen Bereich unserer eigenen Traditionen einfach ab.“

„Was läßt sich heute tun, um dieser Gefahr zu begegnen?"

„Ich glaube, daß viele schwarze Musiker sich darüber klar — und deshalb politisch aktiv — geworden sind. Sie versuchen, im Kollektiv etwas zu erreichen und sich gegen die Ausbeutung durch weiße Geschäftsleute zu wehren. Das, denke ich, ist die Antwort. Vielleicht befinden wir uns in einem klassischen marxistischen Kampf.“

Fortsetzung folgt im nächsten Heft

(Mit freundlicher Genehmigung des NDR)

GUNTER HAMPEL

MUSIK ALS BERUF

Daß Musik ein Beruf sein kann, wurde mir erst in dem Zwiespalt mit dem Elternhaus bewußt. Mein Vater war ein sehr guter Klavierspieler, aber er hat Musik nicht professionell betrieben. Mir hat es indessen unheimlich gut gefallen, wie er improvisiert hat. Allerdings hat er sich nicht auf dem Jazzgebiet betätigt, sondern nahm sich Volkslieder und Walzer vor, um sie auf seine Art zu variieren. Dadurch wurde ich angeregt, auch nach dem Gehör Klavier zu spielen. Als ich dann mit 5 Jahren Klavierunterricht bekam, fragte mich mein Lehrer aus Jux, was ich denn schon spielen könne. Kurzentschlossen führte ich ihm daraufhin ein Liedchen vor, das ich mir selbst beigebracht hatte, worauf er zu mir sagte: „Na, du bist ja ein richtiger Komponist!“ Dann schrieb er das, was ich da gespielt hatte, nicht nur auf, sondern stellte gleich zwei andere Stimmen dazu. So wurde aus meinem Lied ein richtiger Kanon, den wir zu zweit spielen konnten. Ich finde, genau so sollte man den Kindern das Musizieren beibringen, indem man sie nämlich nicht zu irgendetwas zwingt, sondern zunächst herausfindet, was sie interessiert, wie weit sie sich schon mit Musik beschäftigt haben, um dann darauf aufbauen zu können. Nur so kann man dann auch Talente richtig fördern. Jedenfalls hat mir — zum Unterschied von vielen anderen — der Musikunterricht großen Spaß gemacht. Mein Lehrer hat mich auch nicht mit Notenschreiben geplagt, sondern meine Fantasie angeregt und mit mir so gearbeitet, wie es meiner Begabung förderlich war. Ich habe zudem Akkordeon gespielt, habe Blockflötenunterricht gehabt, wie das die Kinder heute ja auch haben, bin dann aber schon ziemlich früh zur Klarinette übergegangen.

In Göttingen gab es damals in den 50er Jahren ein sehr reges Musikleben. Es hatten sich da ungefähr 10 Bands gebildet, die in den verschiedensten Stilarten des Jazz spielten. Ich hatte seinerzeit schon engen Kontakt zum Jazz, denn als die ersten GIs bei Kriegsende herüberkamen, hatten sie u. a. Jazzplatten dabei. Die mei-

sten standen auf Armstrong und haben uns Kindern schon beigebracht, was für eine Musik Armstrong macht. Ich erinnere mich auch an einen, der Gitarre spielte und Blues dazu sang. Mir hat es mächtig imponiert, weil ich ja auch Musik machte und Unterricht bekam, aber so etwas eben noch nie gehört hatte. Es war die Freiheit, wie man sie doch so deutlich in den Jazzimprovisationen spürt, die mich stark beeindruckte. Der Jazz enthält eben all das, was gerade Kinder brauchen, um ihr Temperament frei werden zu lassen. Natürlich habe ich das damals nicht gewußt, allenfalls instinktiv erfaßt; erst viel später wurde mir das klar, als entsprechende Fragen aufgeworfen wurden, und ich mir über all die Zusammenhänge Gedanken machen mußte, um sie beantworten zu können.

Als ich so 15 Jahre alt war, gründete ich mit meinen Freunden in Göttingen auch so eine Band, die bei Bällen spielte, in Dörfern auftrat und bei allen möglichen Gelegenheiten für die Leute Musik machte. Und mit 17 Jahren lernte ich nach Klavier, Flöte, Klarinette, Sopransaxophon auch noch Vibraphon spielen und fand damit zur modernen Jazzmusik. Ich habe mich also von den alten Stilen weiter vorgepirscht, bis mir keine Spielweise mehr fremd war. Später studierte ich dazu hin Schlagzeug und Komposition, habe es aber auf dem Konservatorium nicht lange ausgehalten, weil man dort immer angewiesen bekommt, was nun Musik sei und was nicht. Und Jazzmusik gehörte für die Mehrzahl der Lehrer nicht in den Bereich ernstzunehmender Musik, und daher konnten sie auf diesem Gebiet auch keine Kenntnisse vermitteln. So blieb nur die praktische Erfahrung, die sich immer als besser erweist als der theoretische Unterricht. Ich stelle das auch jetzt wieder bei all jenen Musikern fest, die ihre volle Konservatoriumsausbildung hinter sich haben und nun zu mir kommen, um sich auf dem Jazzgebiet zu vervollkommen. Sie müssen eine Menge von dem Erlernten über Bord werfen, um wirklich frei improvisieren zu können. Und ich erlebe das gleiche,

wenn ich eingeladen werde, Kurse über Improvisation an den Konservatorien in Freiburg oder in Würzburg abzuhalten, also etwas zu bringen oder zu ergänzen, was in unserer Musikerziehung völlig vergessen wurde, obwohl bei Bach und anderen Komponisten auch schon Improvisationspunkte, Orgelpunkte vorgeschrieben waren, also improvisiert wurde.

Als meine Eltern bei mir ein offenkundiges musikalisches Talent feststellten und vor die Entscheidung gestellt wurden, ob der Junge nun Musiker werden sollte, da verband sich damit gleichzeitig eben jene Frage, ob Musiker überhaupt ein richtiger Beruf sei. Der Entschluß fiel dann so aus, daß ich weiterhin die Schule zu besuchen und das Abitur zu machen hatte und schließlich ein Architekturstudium aufnahm. Ich wollte das alles gar nicht, war aber noch nicht stark genug, um einen anderen Weg zu gehen. Immerhin wollte ich wissen, was musikalisch wirklich in mir steckte, und habe geübt und geübt. Als ich bei der Bundeswehr war, habe ich mir die Vibraphon-Schule von Lionel Hampton gekauft und alle Freizeit, die ich hatte, dazu verwandt, mich damit zu beschäftigen. Ich hatte mir das Übungsheft in die Stiefel gesteckt, und wo ich immer konnte, habe ich mit zwei selbstgebastelten Klöppeln alles auf den Knien durchgespielt und in der Fantasie die Musik dazu gehört. Ich habe also alle Zeit mit dem erfüllt, was mir wichtig war, denn jeder Musiker, der wirklich weiterkommen will, wird alle Möglichkeiten zur Schulung wahrnehmen. Ich hatte dann auch das Glück, eine ganze Reihe jener Musiker persönlich zu treffen, von denen ich lernen konnte. Jetzt ist es vielfach schon so, daß viele Musiker wiederum von mir lernen: sie studieren meine Platten, übernehmen das, was sie brauchen und versuchen es wieder umzusetzen. Was wir bekommen haben, geben wir also in gewisser Weise auch wieder zurück.

Alle meine Erfahrungen, auch die auf religiösem Gebiet, wurden mir in ihrer wirklichen Bedeutung nur dadurch richtig klar, weil ich diese Musik mache. Ich habe auch nicht gewußt,



GUNTER RAMPEL.

Foto: Uwe H. Seyl

wie wichtig Meditationen sind. Wenn man 6 Stunden am Tag übt, dann ist man mit sich und seiner Welt allein und erhält die Klarheit, die man an seine Kollegen weitergeben kann, indem man sie anregt, auch so zu üben. Auch in der Improvisation stecken Substanzen, die aus eigener Erfahrung erwachsen sind. Ich habe mit Penderecki, Henze und anderen Komponisten auf diesem Gebiet gearbeitet. So ist z. B. Henze ein Genie, das auch improvisieren kann, und er beschreibt in seiner Musik Dinge, die in uns vorgehen. Ich habe in Rom eine Platte mit ihm aufgenommen, bei der er uns Musiker nicht etwa festnagelte, also uns nicht vorschrieb, was wir zu spielen hatten, sondern für die er uns nur ein paar Töne angab, auf denen wir aufbauen konnten. Den Zeit- und musikalischen Bewegungsablauf hat er ganz uns überlassen. Er zog meine zu jener Zeit vorliegende Soloplatte „The 8th of July“ als einzige Unterlage, die

er von mir hatte, heran und versuchte auf dieser Basis etwas zu schaffen, was ihm als eine Weiterentwicklung dieser Musik vorschwebte. Das Unglaubliche war dann, daß das, was er uns eigentlich Neues geben wollte, von uns in der Zeit seit der Entstehung dieser Platte bereits selbst vollzogen worden war. Er hatte also richtig gespürt, wohin wir gehen könnten, und wir waren tatsächlich folgerichtig dahingelangt, und zwar völlig unabhängig von ihm. So kam es zu der merkwürdigen Situation, daß wir nun von Noten abspielten, was bereits in uns war. Henze war bisher der einzige, der uns in diesem Sinne verstanden hat und erkannte, was in unserer Musik an wertvollen Bestandteilen enthalten ist. Man kann mit solchen Musikern natürlich ebenso gut arbeiten wie z. B. mit Jazzsolisten vom Rang eines Sunny Murray. Musiker, die es wirklich ernst meinen und etwas können, sind stets gute Partner. Der Gitar-

rist Boulou Ferre z. B., ein Zigeuner, Neffe von Django Reinhardt, hat zwar gewußt, was ich mache, aber hat selbst noch nie so etwas gespielt. Bei unserer Zusammenarbeit habe ich aus ihm musikalische Reaktionen herausgeholt, die er sonst allein nie bringen würde. So beeinflussen wir uns eben gegenseitig, arbeiten mit allen Möglichkeiten, die wir aus den verschiedensten Bereichen — Erlebnissen, Musikkulturen oder woher auch immer — erfahren haben. Wir haben uns etwas zu sagen, uns etwas mitzuteilen, und wenn man aufeinander hört und darauf reagiert, so kann daraus Neues entstehen.

Daß ich eine ganze Reihe von Instrumentenspielen, kommt daher, weil mir so viele Ausdrucksarten gegeben sind, die ich auch auf ganz verschiedene Weise weitergeben möchte. Das Wichtigste für den jungen Musiker ist es, zu spüren, daß er sich mit dem von ihm gewählten Instrument auch wirk-

lieh ausdrücken kann, daß er seine Freude daran hat, auch wenn er es technisch noch nicht so gut beherrscht und es mit dem Improvisieren auch noch nicht so klappt. Wenn er den inneren Kontakt zum Jazz in sich entdeckt, so sollte er sich auch richtig damit befassen, lernen und üben. Das Beste ist immer, einmal die ganze Geschichte der Jazzmusik durchzuspielen. Ich sage das aus Erfahrung, denn nicht nur ich, auch Musiker wie Perry Robinson, Anthony Braxton oder Marion Brown haben diesen Weg genommen. Am Anfang steht das Erlernen des Instrumentes, am besten mit Privatlehrern. Wichtige Hilfsmittel sind Harmonielehre und Notenkenntnisse, denn sie schaffen erst die Voraussetzungen, um mit anderen überhaupt zusammenspielen zu können. Leute, die nichts können als nur in ihr Instrument hineinblasen, sind dazu verdammt, nur immer mit ihresgleichen zu spielen, sie begrenzen damit ihren eigenen Informationsbereich. Ein Musiker muß Disziplin haben, wenn nicht, muß er's lernen. Ein kreativer Musiker hat niemanden hinter sich, er steht für sich selbst und muß mit der nötigen Selbstdisziplin aus eigenem Antrieb weiterzukommen suchen, sich seinen Weg bahnen. Dazu gehört ständige Verbesserung der Technik, denn wer die nicht beherrscht, bleibt unfrei und bremst gleichzeitig das Spiel der technisch versierteren Kollegen. Man findet überall Lehrer, und wenn der Unterricht auch Geld kostet, so wird man, wenn man es wirklich ernst meint, alles tun, um es sich zu verdienen, oder man wird sich um ein Stipendium bemühen. Außerdem aber sollte man der Fantasie Raum geben, also zu improvisieren suchen. Da kann ich nur raten, sich darüber mit Jazzmusikern zu unterhalten, sie zu fragen, was sie als Übung vorschlagen können. Ich z. B. habe immer mein Songbook zur Hand, aus dem ich mir ein paar Stücke vornehme, um damit gleich wieder ins Improvisieren zu kommen. Das ist auch eine gute Abreaktion, wenn man z. B. im Auto unterwegs ist und sich danach wieder auf die Musik konzentrieren muß. Ich habe auch Bach oder Telemann für die Flöte bei mir, denn Bach hat soviel über die Flöte gewußt, was ich sonst selbst gar nicht in Erfahrung bringen kann, also verwende ich doch das, was ein anderer so umfassend erarbeitet hat, für meine Musik. Deswegen halte ich es auch für notwendig, daß all die, die heute Gitarre spielen, sich auch mit der klassischen Gitarrenliteratur beschäftigen, weil es dort so viel gibt, was sie noch nicht kennen und wissen, aber sicher gut brauchen können. Man kann so

vieles lernen, z. B. von der Zigeunermusik eine ganz besondere Fingertechnik. Ich bin in dieser Beziehung auch gut unterrichtet, denn in meiner Band haben einige der besten Gitarristen gespielt. So z. B. John McLaughlin, den ich aus London holte, als ich in Belgien lebte, oder auch Boulou Ferre. Ich habe also erlebt, womit Gitarristen beschäftigt sind, wo ihre Grenzen liegen und freue mich, so gute Gitarristen kennengelernt zu haben, die alle hart arbeiteten und sich ständig weiter informieren, um mehr zu geben, also nur eine Kopie. Die Jazz-Situation in der Bundesrepublik ist heute auch deshalb sehr erschwert, weil man hier die Musiker nicht an einem Ort, an einem kulturellen Mittelpunkt — wie es etwa in New York, Paris oder London der Fall ist — findet, sondern weil man sie aus verschiedenen Städten zusammenholen muß. Um also gemeinsam zu proben, sind oft Auto- oder Bahnfahrten notwendig, die viel Zeit und Geld verschlingen. Auch die Musiker meiner Gruppe kommen aus verschiedenen Städten und wir müssen uns an einem bestimmten Ort, in irgendeinem Raum, im Sommer eventuell auch im Freien, zusammenfinden, um unser Programm vorzubereiten und zu üben. Bei der Tagung der UDJ in Marburg, auf der zum Ausdruck gebracht wurde, welchen Nöten und Belastungen wir als Musiker nicht nur im einzelnen, sondern insgesamt als Minderheit in der BRD ausgesetzt sind, habe ich die Anregung gegeben, daß all die Musiker, die aus den verschiedenen Städten kommen, sich auf ihre Selbstinitiative besinnen sollen, da dadurch mehr im Sinne der Musikausübung erreicht werden könne, als etwa durch Streiks. Wenn es wirklich darum geht, Musik machen zu können, dann nützt es nichts, wenn man protestiert oder streikt, man muß vielmehr Plätze aufzutun versuchen, wo man spielen kann. Es gibt in vielen Städten Theater oder Clubs, in denen nachmittags musiziert werden kann, es gibt Kinos, in denen man nachts nach den Vorstellungen Veranstaltungen durchführen kann, es gibt öffentliche Plätze, auf denen man spielen kann. Auch wenn man in dieser Hinsicht oft auf Ablehnung stoßen wird, so kann man deshalb doch nicht behaupten, daß dieser Weg grundsätzlich versperrt sei, man muß vielmehr immer von Neuem Vorstöße unternehmen, um Spielmöglichkeiten zu finden, schließlich sitzen nicht überall Jazzgegner an den entsprechenden Schlüsselstellen. Natürlich muß man es geschickt anfangen, sollte nicht resignieren, aber auch nicht sauer reagieren, sondern durch

stichhaltige Argumente immer wieder versuchen, Boden zu gewinnen, Chancen auszunutzen. Man kann sogar erreichen, hier und da Unterstützung durch die Stadt zu erhalten. Das wird nicht von heute auf morgen gehen, aber wenn man sich gewerkschaftlich zusammenschließt, kann man doch auch gemeinsam an die Aufgabe herangehen, in den Städten solche Podien aufzutun und ein Publikum heranzuziehen. Und wenn anfänglich vielleicht nur 50 Leute kommen, so wird man nach einem Jahr — auf eine solche Zeitspanne muß man sich schon einrichten — wahrscheinlich doch den erwünschten Erfolg haben. Man muß jedenfalls einmal einen Anfang machen und mit Ausdauer das Ziel verfolgen, darf nicht ungeduldig werden, sondern muß durchhalten. Schließlich sind das ja keine theoretischen Hirngespinnste, sondern es sind praktische Erfahrungen, die mich derartige Anregungen geben lassen.

Hat man einmal irgendwo eine Basis geschaffen, kann man auch andere Gruppen aus anderen Städten einladen, und wenn es zunächst auch nicht die Gagen geben wird, die eigentlich am Platz wären, so sind sie aber wenigstens so, daß man keinen Verlust hat und soviel einspielt, um weiterhin musikalisch tätig sein zu können. Auf jeden Fall gewinnt man an Ausstrahlung, an Interesse und kann mit mehr Aussicht auf Erfolg versuchen, Subventionen zu erhalten. Es gibt ja doch so manche Spielmöglichkeiten, etwa auf Verbandsbasis oder gegen Erlös aus dem Kartenverkauf. Reden helfen nicht weiter, man muß handeln. Durch Selbstinitiative, die auf echter Musikliebe basiert, kann in der BRD vieles erreicht werden, und wenn die Musiker alle zusammenstehen, werden sich die Erfolgschancen auch vergrößern. Es gibt nach wie vor viele Menschen, die ihren Lebensvorstellungen nach zum Jazz tendieren, Menschen, die dieser Musik bedürfen, weil sie für sie weit mehr bedeutet, als irgendein modischer Artikel, auf den man auch verzichten kann, weil er zu den Luxusgütern und nicht zu den Lebensnotwendigkeiten gehört. Mit diesen wirklich musikverbundenen Kreisen gilt es vor allem Kontakt aufzunehmen und zu pflegen, denn sie bilden die natürliche Basis für eine Musik wie den Jazz. Nur muß man wissen, wo man diese Menschen trifft — oft sind jene Säle, in denen sonst das übliche Musikgeschehen über die Bühne geht, gar nicht der ideale Raum für unsere

SPIELEN WAS SPASS MACHT: EMIL MANGELSDORFF

Endlich ist er aus dem Hintergrund wieder ins Rampenlicht getreten, der Frankfurter Jazzmusiker Emil Mangelsdorff, dessen musikalische Tätigkeit das Jazzgeschehen im Nachkriegs-Deutschland mitbestimmte. Als es nach 1945 galt, die in Deutschland lange Jahre unterbrochene Jazzentwicklung wieder weiterzuführen, Versäumtes aufzuholen, Anschluß an das internationale Geschehen zu finden, da war Emil Mangelsdorff einer der ersten, die in Frankfurt aktiv am Neuaufbau der Szene mitarbeiteten und dort eine sehr lebendige Zelle bildeten, aus der heraus ein kräftiger Jazz-Strang erwuchs. Und lange Zeit blieb Emil Mangelsdorff eine wichtige Stütze des jungen, durch intensive musikalische Arbeit gekennzeichneten Jazzlebens in Deutschland. Es ging ihm wie seinem 3 Jahre jüngeren Bruder Albert um ein Niveau, für das gründliche theoretische Kenntnisse und ständige Vervollkommnung der Spielpraxis Voraussetzung sind. Ohne sich besonders herauszustellen und auf äußeren Ruhm bedacht zu sein, hat er mit seinem Talent, seiner Begabung nicht Raubbau getrieben, sondern mit Energie und Ausdauer seine künstlerisch ambitionierten Ziele zu erreichen versucht. So wurde er zu einem Solisten, dessen Leistungen Bewunderung verdienen und in Fachkreisen auch stets die entsprechende Anerkennung finden werden. Gerade seine bescheidene Zurückhaltung machten ihn zu einem besonders sympathischen, liebenswerten Musiker und Kollegen, der allein durch sein Können Maßstäbe setzt und Garantie für musikalische Qualität bietet. Charakteristisch für Emil Mangelsdorff ist auch sein Verantwortungsbewußtsein: Als Musiker und Mensch. So war er seiner Frau, der Opernsängerin Simone Mangelsdorff, bis zu deren Tod ein treuer Lebensgefährte, und es war ihm eine selbstverständliche Aufgabe, während ihrer 2jährigen schweren Krankheit für sie da zu sein und seine eigenen Interessen zurückzustellen. Das war der Grund, daß Emil Mangelsdorff in dieser Zeit so gut wie gar nicht an die

Öffentlichkeit trat. Nur seinen Verpflichtungen als Mitglied des von seinem Bruder Albert geleiteten Jazzensembles des Hessischen Rundfunks kam er regelmäßig nach.

Es war nur eine Frage der Zeit, daß Emil Mangelsdorff seine so produktive Tätigkeit vor allem auf der Frankfurter Jazz-Szene wieder aufnehmen würde. Nachdem er eine Zeitlang mit Kölner Musikern gespielt und in verschiedenen westdeutschen Städten gastiert hatte, verlegte er vor kurzem seinen Wohnsitz nach Frankfurt zurück. Hier hatte er vor 20 Jahren mit Joe Klimm, seinem Bruder Albert, Jutta Hipp, den Two Beat Stompers und mit eigenem Quintett musiziert. Er war stets darum bemüht, zwischen den verschiedenen Entwicklungsformen des Jazz keine Kluft entstehen zu lassen, sondern vermittelnd zu wirken und war maßgebend an der „History of Jazz“-Tournee beteiligt, bei der in einem Konzertprogramm verschiedene Erscheinungsformen der Jazzgeschichte dokumentiert wurden. In den 60er Jahren leitete er gemeinsam mit Carlo Bohländer den Jazzkurs an der Frankfurter Jugendmusikschule. Emil Mangelsdorff gehörte auch zu den German All Stars, die 1968 auf Südamerika-Konzert-Tournee und 1971 auf große Asien-Gastspielreise gingen. Von beiden All Star Gruppen liegen jeweils Doppelalben vor, die im Münchener domicile gemacht wurden. Hatte sich Emil Mangelsdorff zu jener Zeit auch immer wieder stark auf den Swing konzentriert, so tendiert er heute doch eindeutig zum neuen Jazz der Gegenwart. Er hat jetzt ein eigenes Quartett mit dem Pianisten Rolf Lüttgens, dem Bassisten Günter Hermkes und dem Schlagzeuger Peter Baumeister, spielt zudem mit der Gruppe From, in der Gustl Mayer das Tenorsaxophon bläst, Klaus Göbele als Pianist und Organist mitwirkt und wiederum Günter Hermkes und Peter Baumeister das rhythmische Fundament bilden —, und er gehört nach wie vor zum Jazzensemble des Hessischen Rundfunks.

„Ich halte es für vernünftig“, sagt er,

„daß jeder die Musik macht, die ihm besonders liegt und die er beherrscht. Attila Zoller hat kürzlich so richtig bemerkt, daß er nur noch das spielt, was ihm Spaß macht. Aber das ist nicht etwa ausschließlich Free Jazz.“ Nun, Emil Mangelsdorff mußte hie und da sicher auch Musik spielen, die ihm keinen Spaß machte: „Das ist immer dann der Fall“, so stellt er fest, „wenn in einer Gruppe die Musiker nicht recht zusammenpassen. Aber man kann nicht behaupten, daß ich dem Publikum zuliebe Konzessionen gemacht habe, die mir alle Freude am Musizieren genommen hätten. Ich möchte eben immer gut spielen, und gute Musik hat schließlich überall eine Daseinsberechtigung. Mit meinem Quartett habe ich mir nicht vorgenommen, extrem avantgardistische Musik zu bieten, wir spielen rockbezogenen Free Jazz und auch konventionellen Jazz. Eine Musik, wie ich sie früher mit den Swinging Oil Drops gemacht habe, deren Platte ja sogar eine Neuauflage erfuhr, reizt mich heute nicht mehr, obwohl ich auch nicht ausschließen kann, daß ich wieder einmal Spaß daran finde. Derzeit möchte ich aber lieber etwas anderes machen, da ich mich auf dem Swing-Sektor wirklich ausgelebt habe. Und wir haben damals alle mit Begeisterung mitgemacht, der Volker Kriegel, der Fritz Hartschuh, der Joki Freund und der Günter Lenz. Es war so eine Art Hobby, das sich mit dem eigentlichen Beruf deckte und großen Spaß machte.“ Ob er sich wie sein Bruder Albert auch solistisch — also ohne jegliche Begleitung — öffentlich vorstellen möchte, darüber hat sich Emil Mangelsdorff auch schon Gedanken gemacht: „Ich halte das allerdings für recht problematisch und bin mir nicht sicher, ob ich es mir zutrauen kann, ganz allein eine Kommunikation mit dem Publikum herzustellen. Ehrlich gesagt habe ich da doch erhebliche Zweifel. Es wäre etwas anderes, wenn ich ein Instrument spielen würde, das mehr harmonische Möglichkeiten hat. Also Gitarre oder Klavier. Nicht daß ich Angst hätte, mir würden die Ideen ausgehen,



EMIL MANGELSDORFF

Foto: P. G. Deker

schließlich habe ich 10 Finger und es gibt immer etwas zu spielen, aber ich bin mir nicht ganz sicher, wie sich das jeweilige Publikum darauf einstellt. Allein auf der Bühne zu stehen, ist eine Nervensache. Und im Moment habe ich nicht den Wunsch, das zu realisieren. Ich bin ein sehr kontaktfreudiger Mensch, der sich z. B. im Privatleben im Kollektiv sehr wohl fühlt, und natürlich trifft das auch auf die Musik zu. Wenn sich ein Musikerkollektiv der Zuhörermenge gegenüber sieht, so ist das etwas anderes, als wenn einer allein mit einer Masse konfrontiert wird. Als Saxophonist kann man ja nur Tonfolgen produzieren, es sei denn, man gewöhnt sich — wie Albert auf der Posaune — eine Technik an, bei der man zeitweilig zweistimmig auf seinem Instrument bläst. Nur habe ich Zweifel, ob das der richtige Weg ist, denn bei aller Bewun-

derung für die Technik und die Arbeit die dahintersteckt, allein zwei Stimmen spielen zu können, klingen zwei Instrumente miteinander einfach besser. Ich weiß also nicht, ob der Effekt da im rechten Verhältnis zum Aufwand steht."

Die Publikumsreaktion ist für Emil Mangelsdorff sehr wichtig. Er hat nie etwas von einem ideologisch verbrämten Protestbewußtsein gehalten, und die Zerstörung von Werten, wie sie die Vergangenheit auf dem Gebiet der Musik oder der Kunst allgemein hervorbrachte, hat er seit jeher strikt abgelehnt. Seine Einstellung ist eindeutig: „Ich bin ein politischer Mensch und mache mir sehr viele Gedanken um all das, was damit zusammenhängt, aber gerade deshalb bin ich der Überzeugung, daß man mit einer Vernichtung von Vergangenem oder mit einer Protesteinstellung der Gesell-

schaftsform gegenüber nichts bewältigt."

Für Emil Mangelsdorff ist Kreativität, durch die sich jeder selbst verwirklichen kann, das wichtigste Moment des Jazz. Jazzmusiker verhalten sich seiner Meinung nach im allgemeinen emanzipierter als andere Musiker, speziell etwa die in den Orchestern der E-Musik, die ja keinerlei Spielraum für eigenes Gestalten haben. Sie kennen und vermissen diese Freiheit auch gar nicht, sehen ihren Aufgaben- und Entfaltungsbereich völlig anders. „Durch meine Frau hatte ich ja viel Kontakt mit Menschen aus dem Bereich der klassischen Musik. Keine Frage, daß auf diesem Gebiet sehr viel Gutes entsteht. Ich habe es mit Interesse verfolgt, viel Freude daran gehabt und meinen musikalischen Horizont zumindest als Musikhörer dadurch erweitern können. Aber etwas davon in Jazz umzusetzen, halte ich nicht für gut. Es gibt zwar viele derartige Versuche, aber es handelt sich dabei doch mehr oder wöniger nur um Randscheinungen. Der Jazz ist inzwischen zu einer so eigenständigen Kunstform geworden, daß er es nicht nötig hat, an der klassischen Musik zu partizipieren. Umgekehrt kümmern sich ja auch die Musiker der E-Musik nicht um den Jazz. Weil sie unsere Art von Musik nie selbst gemacht haben, können Sie sich auch gar nicht in sie hinein-denken, haben dazu vielleicht auch nicht die Zeit oder die Energie. Inzwischen hat sich dieser Kontrast allerdings etwas ausbalanciert, wenngleich in der allgemeinen Vorstellung noch immer in weitem Maß der Jazz im Vergleich zur klassischen Musik als minderwertig betrachtet wird, so daß man den E-Musikern auch keinen Vorwurf daraus machen darf, wenn sie noch immer glauben, die Kunst allein gepachtet zu haben. Offiziell ist dieser Standpunkt jedoch inzwischen weitgehend aufgegeben worden. Mögen aber die Vertreter der klassischen Musik auch noch höheres Ansehen genießen als die der Jazzmusik, so sind sie doch oft sehr frustriert, und ich glaube sogar in größerem Maße als das bei den Jazzmusikern der Fall ist, zurnal bei denen weniger musikalische als soziale Gründe dazu führten."

Nach Mangelsdorffs Ansicht wird es auch heute immer nur einem Teil der Jazzmusiker gelingen, von ihrer Musik leben zu können. Viele werden sich mehr oder weniger früh gezwungen sehen, auf andere musikalische Gebiete überzuwechseln, um sich und ihre Familie zu ernähren. Er hebt aber hervor, daß die öffentlichen Institutionen, die Städte, das Land inzwischen doch mehr Gelder bereitstellen, um den Jazzmusikern Spielmöglichkeiten

zu geben. Als Mitglied des Frankfurter Vereins zur Förderung des Jazz konnte er in dieser Hinsicht Erfahrungen sammeln. „Im Dezember veranstaltete die Stadt Frankfurt ein Festival“, berichtet er, „für das uns der Raum, das Stadel-Museum, zur Verfügung gestellt wurde. Die Stadt gewährte uns für diese Veranstaltung einen Zuschuß von 16000 DM. Dabei handelte es sich um kein rein lokales Ereignis, denn es spielten Musiker aus vielen anderen Städten mit. Das ist ein guter Anfang, und in anderen Städten — etwa in Düsseldorf — gibt es ähnliche Beispiele. Die UDJ hat Anregungen gegeben, in dieser Richtung tätig zu werden, und es gibt eine ganze Reihe von Musikern, die sich nicht genieren, sich bei öffentlichen Institutionen um Unterstützung zu bemühen.“

In anderen Bereichen sind diese Subventionen schon längst zur Selbstverständlichkeit geworden. So konnte ich auf einer UDJ-Tagung darauf hinweisen, daß für so fragwürdige Unternehmungen wie z. B. Operetten-Uraufführungen Unsummen nicht nur für Honorare, sondern auch für Kostüme, Bühnenbilder usw. ausgegeben werden. Überhaupt wird da ein unverständlicher Aufwand getrieben. Dagegen ist das, was wir an Subventionen erbitten, vergleichsweise harmlos und schlägt fast überhaupt nicht zu Buche.“ Es macht Emil Mangelsdorff keine Schwierigkeiten, immer wieder adäquate Musiker zu finden, mit denen er spielen kann. In Frankfurt ist das Angebot an guten Musikern doch so groß, daß man nicht lange herumsuchen muß. So gehören all die Musiker, mit denen er schon auf Tournee war, sei es in Südamerika oder in Asien, zu jenem Kreis von Kollegen, mit denen er gerne wieder spielen möchte. Er bläst jetzt hauptsächlich Altsaxophon, möchte sich aber stärker auf die Flöte konzentrieren. „Ich liebe sie sehr“, bekennt er, „höre sie auch gerne, und wenn man mit schönem Ton zu spielen versteht, dann ist es ein ganz außergewöhnliches Instrument. Aber was man auch immer spielt, das Wichtigste ist, daß man die Musik macht, die Spaß bereitet, sowohl dem Zuhörer als auch dem Musiker selbst.“ Gudrun Endress

Plattentips

EM Swinging Oil Drops CBS S 63058
Emil Mangelsdorff

Swingers Europa E 386

Wild Goose — Colin Wilkie, Shirley Hart, Albert und Emil Mangelsdorff, Joki Freund u. a. MPS 15229

The German All Stars Live At The Domicile Munich nach ihrer Erfolgstournee durch Südamerika für das Goethe-Institut CBS S 66217

The German All Stars Live At The Domicile MRS/BASF 3321279-3

GUNTER HAMPEL

Fortsetzung von Seite 9

Art des Musizierens. Wir müssen also jene Podien schaffen, auf die diese Musik gehört, wo sie ihre Entsprechung, ihrem Wesen nach die rechte Resonanz findet. Es ist doch ganz klar, daß dann, wenn eine Musik falsch präsentiert wird, es zu einem Fiasko kommt, daß sich Gruppen nicht halten können, Bands aufgelöst werden müssen.

Man darf nicht vergessen, daß wenn ich an vier Abenden im Club spiele, ich ebensoviel Leute erreiche wie im Konzertsaal, wo ich aber zweifellos nicht den engen Kontakt zum Publikum finde, wie in der intimen, familiären Clubatmosphäre. Musik war, ist und wird immer Teil unseres Lebensablaufes sein, sie hat eine ganz andere Funktion als nur die des Konsums.

Nicht zuletzt im kleinen Rahmen eines Clubgastspiels spüren das die Zuhörer, und ich erlebe es immer wieder, wie sie zu uns kommen und ihrer Freude Ausdruck geben. Ich meine daher, daß Jazzmusiker ihre Initiative positiv einsetzen sollten und nicht als Kampfmittel gegen eine weit größere, finanziell potentere Macht, die alles erdrückt, was unerwünscht ist, und damit alle Kräfte verzehrt. Wenn eine Musik, die man spielt, weil man von ihrem Wert überzeugt ist, in unserer Gesellschaft auf wenig Gegenliebe stößt, wird man es immer schwer haben. In New York sind viele Musiker, die zu keinen Konzessionen bereit sind, gezwungen, einen anderen Job auszuüben, um existieren zu können. Viele verdingen sich als Taxifahrer, womit sie all ihre Energien verschleißsen und nebenher kaum mehr Musik machen können.

Daß manche Städte in der BRD für den Kultursektor recht wenig übrig haben, zeigt sich gerade heute recht deutlich, wenn sie nämlich gerade dort mit den notwendig gewordenen Sparmaßnahmen beginnen. Um Gegendruck auszuüben, ist die Position einer Minderheit aber zu schwach. Nur durch Eigeninitiative läßt sich etwas erreichen, und wenn dann musikalisch wirklich etwas geschieht, werden wir auch die Podien schaffen können, zu denen Presse und Rundfunk ganz von allein kommen, weil es im öffentlichen Interesse liegt. Wer gute Musik macht, wird auf die Dauer auch beim Publikum gut ankommen und die entsprechende Beachtung finden.

Natürlich unterscheidet sich das Publikum in den verschiedenen Ländern

seiner Mentalität nach. So reagieren die Zuhörer in Hamburg z. B. schon anders als in Stuttgart oder München.

Das hat sicher damit zu tun, daß die Landschaft den Menschen prägt. Es ist ein Unterschied, ob ich an der Küste, in den Bergen oder im Wald zu leben gewohnt bin. Als Musiker spürt man sofort, wenn sich hier die Menschen rasch öffnen, aber vielleicht auch schnell vergessen, dort dagegen eine geraume Zeit vergeht, bis man Kontakt findet, aber möglicherweise einen nachhaltigeren Eindruck hinterläßt. Die einen sehen in unserer Musik etwas Fremdartiges, was an sie herangetragen wird, andere erkennen ganz spontan die allgemeingültige Lebensnähe. An vielen Orten herrscht ein echtes Bedürfnis für die Musik, und es gibt Menschen, die unserem Reiseweg folgen, um uns mehrmals zu hören.

Da ich die Erfahrung machen konnte, daß unsere Anhängerschaft doch größer ist, als man glaubt, würde ich mich gerne einmal an einem Ort niederlassen, an dem ich Musik auch in größerer Besetzung spielen kann, zumal sich das, was mir an Klängen vorschwebt, dafür sehr gut eignet. Allerdings würde sich unsere Musik damit weniger verändern, als sie es jetzt tut, da wir ja von Ort zu Ort reisen müssen. Denn das ist es, was unsere Musik so enorm vielschichtig macht.

Wenn wir z. B. in New York sind, spiegeln sich dort in dem, was wir spielen, all die Strömungen wider, die in dieser Stadt auf den Menschen einwirken.

Übrigens finden sich in den USA verschiedene Gruppen, die einen ähnlichen Weg zu gehen versuchen, wie wir. Sie gehen dabei natürlich je nach Herkunft, Umwelteinflüssen und dergleichen, von verschiedenen Standpunkten aus. Wie etwa Don Cherry, der indianischer Abstammung ist, oder die Chicagoer Musiker, die im schwarzen Getto wurzeln, oder wir, die wir auch als eine Art Urmenschen aus einem speziellen Kulturkreis stammen. Aus uns allen strömt eine spirituelle Kraft, die sich aber in jeder Gruppe wieder anders auswirkt. Insofern kann so wie wir z. B. keiner sonst spielen, denn das ist sowohl vom Individuum als auch von der Gemeinschaft abhängig. Die Kraftquellen aber werden nie versiegen, und die Musiker, in denen sie effektiv werden, empfangen damit immer gegenseitig Anregungen, sie bringen Neues hervor und erzeugen auch entsprechende Reaktionen. Insofern ist Resignation völlig unangebracht, vielmehr sollte die Gewißheit eines ständigen Wachstums unsere Energien noch verstärken.

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Dieter Zimmerle)

Mainzer Jazz Alternative

„Alternativ“ ist ein Jugendbildungs- und Freizeitprogramm der Stadt Mainz, das nicht nach kommerziellen Gesichtspunkten zusammengestellt wird, das sich durch seine Inhalte von den bestehenden kommerziellen Freizeitangeboten abgrenzt und das auch bei Großveranstaltungen jugendgemäße Preise gewährleisten will. So steht's im Programm des städtischen Jugendamtes — und es werden Alternativen geboten: Neben Beat, Folk, Song sowie vielem anderem auch eine „Alternative Jazz“.

Drei Konzerte standen auf dem Programm der Stadt Mainz: Rene Franc et les Bootleggers, Hot and Free mit der Barrelhouse Jazzband und dem Michael Seil Trio sowie das Trevor Richards Trio und Alton Purnell. Ein wenig einseitig zwar, doch dem Trend der nostalgischen Oldtime-Entdeckung folgend, erwartete das Jugendamt — wie sich herausstellte zu recht — ansprechende Besucherzahlen.

Im Mainzer Haus der Jugend schien Sidney Bechet, der Altmeister des swingenden Sopransaxophons und der Klarinette, wieder auferstanden zu sein. Da erklang der „Basin Street Blues“, das „Halle-Hallelujah“, der „St. Louis Blues“ und das „Si Tu Vois Ma Mere“, als ob der Alte aus New Orleans selbst zu den Instrumenten gegriffen hätte. Der ihn zu neuem Leben erweckte, ist Rene Franc, Jahrgang 1929, geboren in Algier. Er hat bei Bechet gelernt, von 1949 bis 1955 mit ihm gespielt, auf der Bühne schräg hinter seiner Vaterfigur gestanden und ab und zu auch ein Solo blasen dürfen. Dennoch ist heute, 20 Jahre später, die Anhänglichkeit fast zu groß. Mehr Eigenständigkeit und ein bißchen Distanz könnten Rene Francs musikalische Qualitäten besser erkennen lassen.

Vier Musiker spielten in Mainz in der Zeit des Rock und New Jazz swingende Bechet-, Basie- und Gershwin-Kompositionen von berückender Einfachheit. Das Zusammenspiel der Vier — Rene Franc, Sopransaxophon, Klarinette, Raymond Fol, Piano, Ricardo Galeazzi, Baß, und Poumy Armand, Schlagzeug — ist technisch so perfekt wie die Arrangements. Daß dennoch

nicht das Spiel in der Routine erstarbt und sich totläuft, verdankt es der Spielfreude und dem Spielwitz der Musiker

Dies registrierte auch das — an Begeisterungsfähigkeit gemessen — große Publikum. Es zollte den Musikanten spontanen Applaus und stachelte sie zu vitalem Spiel an. Besondere Bewunderung verdient der Pianist Raymond Fol, der — erst seit wenigen Wochen in der Gruppe — auch nach 15 Jahren Bechet-Enthaltsamkeit noch die richtigen Töne traf. Die restlichen drei Bootleggers musizieren indes schon seit fast 20 Jahren zusammen. In Mainz hat die Gruppe bewiesen, wie man einen Jazzstil bewahren kann ohne ihn zu konservieren, und daß mitreißender Hotjazz noch lange nicht ins Museum gehört.

Schubladen- und Kategoriendenken ist den Musikern der Barrelhouse Jazzband ebenso fremd wie denen des Michael Seil Trios mit dem Saxophonisten Heinz Sauer. So entstand schließlich „Hot and Free“, der Versuch, den traditionellen Jazz aus New Orleans gegenüberzustellen und gleichzeitig zu verbinden mit dem freien Spiel moderner Kollektiv-Improvisationen.

HOT MEETS FBEE: BARRELHOUSE JAZZBAND + ANGI DOMDEY und MICHAEL SELL TRIO + HEINZ SAUER



Das Experiment vor den vierhundert Zuhörern im Mainzer Kurfürstlichen Schloß durchbrach die Denk- und Hörgewohnheiten. In den traditionellen „Dippermouth Blues“ werden mit teils plötzlichen, teils allmählichen Übergängen Free-Jazz-Versatzteile eingearbeitet. Es entsteht das gewitzte „Dippermäuschen“, in dem doch der Kampf der beiden Stile letztlich die Komposition zerstört. Da erscheint mir schon besser die Bearbeitung des Ellingtonschen „Creole Love Call“, in der die beiden Gruppen gemeinsam den swingenden Klangkörper aufbauen, bis das Seil-Trio das Arrangement durchbricht, die Strukturen freilegt und die Improvisation darauf aufbaut. Hotjazz und Free Music fügen sich nahtlos und organisch zusammen. Aus dem heiteren Spiel mit Übergängen wird das faszinierende Dokument eines Experimentes, das schon längst fällig war. Die Stile stehen schließlich gleichberechtigt im Raum, der Zuhörer wird mitgerissen in der gemeinsamen, impulsiven Kommunikation der beiden Bands.

In der ersten Hälfte des Mainzer Konzertes stellten die beiden Formationen getrennt ihre Musik vor. Die Barrelhouse bestach wie immer mit makelloser Satzarbeit, swingendem Happy-sound und mitreißendem Drive. Angi Domdey hat es nicht schwer, sich in die Musik der Barrelhouse einzugliedern und in die Herzen der Zuhörer zu singen. Mit faszinierender Bluesstimme intoniert sie „Walking To Jerusalem“ oder den „St. Louis Blues“.

Mit erregend freiem Spiel und präzisiertem, kollektivem Improvisieren präsentierten das Seil Trio die „Töne 13“ sowie die „Töne 12, New Version“. Einer der Höhepunkte war schließlich das gemeinsame Spiel beider Gruppen mit vorgefertigtem Material in einer Seil-Komposition „Nächstes Jahr in Bad Orb“.

Eine Platte mit diesen Stücken ist bei der Projektgruppe „Hot and Free“ in Frankfurt, Berger Straße 357, zu bekommen.

* /

Ein breites Lachen stand in seinem rundlichen Gesicht und Schweißtröpfchen glänzten auf dem glattrasierten Schädel. Mit einer heiseren, doch etwas aufgehellten Armstrong-Stimme brabbelte Alton Purnell seine Späßchen ins Mikrofon. Der Boogie-Pianist und Entertainer aus New Orleans war zum zweiten Male im Mainzer Haus der Jugend zu Gast. „I Want You, I Need You“ sang er und umspielte mit flinken Händen melodisch, harmonisch und rhythmisch spannend das Thema. Das jugendliche Publikum schien Gleiches zu denken. Es spendete begeistert Applaus.

Der rüstige und humorvolle Dreiundsechziger ist kein perfekter Techniker wie etwa Erroll Garner oder Oscar Peterson. Da kann es schon passieren, daß Purnell bei den „Blueberry Hills“ einen Moment lang unschlüssig die Hand über die Tasten schweben läßt, weil er nicht weiß, ob er nun weiter-singen oder einen Pianobreak einschieben soll. Doch der Humor und die Überraschungsmomente in seinem Spiel lassen solche Unzulänglichkeiten schnell wieder vergessen.

Intelligent und hochmusikalisch begleiteten Trevor Richards am Schlagzeug und John Defferary mit Klarinette und Saxophon den alten Freund am Klavier. Sie hatten zuvor mit ihrem ständigen Pianisten Bob Barton den Oldtime-Abend mit swingendem Hotjazz eröffnet. Das war keine museale Bewahrung der betagten schwarzen Musik, sondern frische Aufbereitung einer eigenen Konzeption. Spielwitz und -freude ergänzten die handwerkliche Meisterschaft. Lediglich einen Baßhintergrund könnte das für den Jazz ungewöhnlich besetzte Trio vertragen.

In den Solostücken des Meisters Alton Purnell durften natürlich „Careless Love“ und „Baby Won't You Please Come Home“ ebenso wenig fehlen wie der „Entertainer“ in den Parts des Trevor Richards Trio aus London.

Klaus Mumpfer

SWF New Jazz Meeting in Mainz

Der Saal kochte, das Publikum im Mainzer Schloß klatschte und sang begeistert mit, als Marvin „Hannibal“ Peterson seinen rockenden Blues mit Soul-Stimme intonierte. Der zierliche, schwarze Trompeter zog in der Zugabe die Schau ab, wie er schon zuvor die klanglichen Farbtupfer auf jene Musik setzte, deren Sound die deutsche Gruppe „Jazztrack“ bestimmte. Der Amerikaner Tom van der Geld eröffnete den „Hannibal-Blues“ mit einem leisen, lyrischen Solo auf dem Vibraphon. Dann fielen rockend die Musiker der Big Band ein, die Joachim Ernst Berendt zum Abschlußkonzert des „SWF New Jazz Meeting“ um Jazztrack formiert hatte.

Von Afro- und Orienttrip war in diesem abschließenden Konzert des für mich wichtigsten unkommerziellen Jazztreffens auf dem europäischen Kontinent nichts zu spüren; und auch

der kompromißlose aggressive Free-Jazz klang nur in einer Komposition des Vibraphonisten Tom van der Geld, dem „Baden-Baden-Festival-Piece“, an. Im neuen Jazz der siebziger Jahre werden die Klänge transparenter, die rhythmischen Strukturen sind wieder deutlicher, und lyrische Passagen fanden sich in fast allen Kompositionen dieses Abends. Volkslieder-, Samba-, Walzer- und Marschtrummel-Elemente finden Einlaß in eine Musik, die offen und aufnahmefähig ist, wie kaum zuvor.

Beim Mainzer Abschlußkonzert bestimmte „Jazztrack“ den Sound. Die deutsche Gruppe mit dem Trompeter UM Beckerhoff, dem Saxophonisten Wolfgang Engstfeld, dem Bassisten Sigi Busch, dem Schlagzeuger Heinrich Hock und dem Pianisten Michel Herr verbindet Bebop-, Cool-, Free- und Rockelemente. Die Farbtupfer — sowohl im Auftreten wie auch in der Musik — setzte dagegen Trompeter Hannibal Peterson, der einzige schwarze Instrumentalist des Konzerts.

So offen die Musik der Big Band mit dem deutschen Trompeter Manfred Schoof, dem aus Paris gekommenen deutschen Pianisten Sigi Kessler, dem schwedischen Saxophonisten Bernt Rosengren, dessen Landsmann, dem Posaunisten Eje Thelin, dem norwegischen Saxophonisten Knut Riisnaes, dem dänischen Schlagzeuger Kaspar Winding, dem englischen Bassisten Chris Laurence und dem amerikanischen Vibraphonisten Tom van der Geld neben der Gruppe Jazztrack auch stilistisch war, so abendländisch blieb sie inhaltlich.

Beim New Jazz Meeting des vergangenen Jahres hatten der Südafrikaner Chris McGregor, der Türke Okai Temiz und Charlie Mariano exotische Klangfarben, der Holländer Jasper van't Hof europäische Folklore ins Spiel gebracht. In dieser ersten Dezemberwoche blieb hingegen die Musik deftig und hindurch homogen und geschlossen.

Dieser einheitliche Guß ohne Gleichförmigkeit muß in der neuen Konzeption des Meetings begründet sein, das in diesem Jahr nur halb soviel Musiker wie 1973 zusammenführte. „Jazztrack“ stand im Mittelpunkt, weil nach Ansicht des Meeting-Leiters Berendt dieses Quintett als einzige deutsche Gruppe jene Funktion eines Integrationsfaktors erfüllen kann, der notwendig ist, um vierzehn Musiker zum produktiven Schaffen zusammenzuführen. Dabei ging es in diesem Jahr keineswegs darum, krampfhaft bahnbrechende Neuerungen in der Jazzmusik zu kreieren. Das Streben galt vielmehr der „schönen und guten Musik“ — so

wie. der Vervollkommnung, denn im gegenwärtigen Jazz treffen so viele Einflüsse, Stile und Inhalte aufeinander, daß es ein gutes Jahrzehnt dauern wird, bis die Musik voll ausgeschöpft ist.

Der „guten und schönen Musik“ sind die Teilnehmer des SWF-Meetings bestimmt ein beachtliches Stück nähergekommen, doch der Erfolg beim Ausloten der Inhalte blieb hinter meinen Erwartungen zurück. Gewiß, es gab Abwechslung an diesem Abend. Da eröffnete Sigi Busch den „Tanz der Schlumpfe“ mit einem faszinierenden Baß-Solo. Die Big Band bewies perfektes und einfühlsames Zusammenspiel in Schoofs „Hommage für Peter Trunk“ oder Bernt Rosengrens „Latin Waltz“. Die Musiker kennen sich zumeist schon von früheren Gigs — und Joachim Ernst Berendt hat die Zusammenstellung nach einer Wunschliste von Jazztrack vorgenommen. Ein Gruppenbild für zwei Hörner stellten UM Beckerhoff und Manfred Schoof in „USCHO“ vor, Tom van der Geld präsentierte kammermusikalischen Jazz in zwei Vibraphon-Soli, und Eje Thelin durfte die Weisheiten des Posaunenspiels in einem „Solo Number Five“ von sich geben. Vor dem Lautsprecher-Monitor zu Füßen Siggis Kesslers lag zumeist ein weißer Schnauzer und lauschte dem Spiel seines Herrn. Diesem Hund namens Bill widmete der deutsche Pianist aus Paris sein rockendes Quartett-Stück „The Dog's Tune“.

Bernt Rosengren hat bei diesem Abschlußkonzert einen starken Eindruck hinterlassen — wie auch schon beim dreitägigen Meeting zuvor in Baden-Baden. Er spricht auf seinem Instrument, und er spielt so emotional wie seine Persönlichkeit geprägt ist. Der Norweger Knut Riisnaes bewies auf dem Saxophon so viel Talent, daß ihn manche mit Jan Garbarek vergleichen. Der Trompeter „Hannibal“ hat sich schon im Spiel mit McCoy Tyner, Gil Evans und Pharoah Sanders Achtung erworben. Der junge Amerikaner Tom van der Geld ist im freieren Spiel auf dem Vibraphon Gary Burton sicher bald ebenbürtig. Der englische Bassist Chris Laurence scheint im Avantgarde Jazz ebenso zu Hause zu sein wie in der Rockmusik — und über die Zuverlässigkeit sowie Vielseitigkeit von Manfred Schoof nur ein Wort zu verlieren, erscheint mir überflüssig.

Dennoch erreichte die Musik trotz technischer Perfektion und rhythmischer Vitalität nicht jene intensive Wärme, die im vergangenen Jahr Chris McGregor mitteilen konnte. Dies ist allerdings kein Kriterium für die Qualität der Musik, sondern für die Individualität des Gefühls. Die Musik im



HANNIBAL PETERSON mit MANFRED SCHOOF und ULI BECKERHOFF

Foto: Klaus Mümper

Abschlußkonzert des SWF-New Jazz Meetings hat mich zwar intellektuell fasziniert, aber nur selten emotional „angesprochen“.

Einen etwa einstündigen TV-Bericht von Antoine Rucker über das Abschlußkonzert des New Jazz Meeting 1974 sendet der Südwestfunk Mainz am 4. Februar 1975 um 21 Uhr über S 3.

Klaus Mümper

Free Jazz & Live Elektronik

Wieder einmal ein interner Workshop im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung beim Landesstudio Freiburg des Südwestfunks. Die Gäste: das Evan Parker-Trio aus England. Das Workshopziel: durch Experimente praktisch und empirisch zu ermitteln, wie zwischen Jazz und Live-Elektronik sinnvolle Synthesen hergestellt werden können, wie man den Radius von Möglichkeiten einer Musik im technischen Zeitalter überhaupt erweitern kann.

Versuche der Kopplung von Jazz und Live-Elektronik dürften später einmal als Geburtsmomente des Jazzstils der 80er Jahre in den Annalen festgehalten werden, wobei ihre Geburtswehen

nicht zu verschweigen sind. Einiges spricht jedenfalls dafür, daß man bei diesem Freiburger Workshop einen Schritt weiter gekommen sein könnte. Denn entgegen bisheriger Praxis war es der Wunsch der Jazzmusiker während der Studioarbeit, daß der Elektroniker nicht mit fixierten Programmen, sondern als freier Improvisator, sozusagen auf allen Registern der Elektronik „jazzend“, mittun solle.

Live-Elektroniker Hans-Peter Haller schmunzelte und kniff nicht. Am ehesten, auffälligsten gelang dabei Einschwingung in den Sound des Trios, der übrigens auch unter Free-Jazzleuten als unvertrauliche Angelegenheit gilt, als intellektueller, auch bissiger Kommentar der einschlägigen Szene, der Zeit. Evan Parker, Sopransax, Blasrohr, und -schlauch mit bösen, krächzenden Überblasphrasen, ebenso atonal wie Derek Bailey auf der akustischen Gitarre mit splitternden Tönen, abrupten geräuschhaften Passagen und am Speziesschlagzeug Paul Lytton, der entsprechend offenen Drive vermeidet, seine Batterie metallisch zischeln läßt, Beats nur andeutet. Emotionalität mag hierbei oft unterdrückt werden. Kälte bleibt gar nicht aus, doch führen diese Musiker mit einem Widerwillen gegen die Kultur ihre Instrumente hinter die Gebrauchsnormen zurück, in Anfänge, die nicht archaisch sind, sondern kenntnisreich und Initialzündungen für Reformersches beinhalten können.

Weniger der unfreundliche, radikal anti-melodische Parkersound war es denn auch als die Vollelektronik vor allem das Halaphon, das über Soundspiele und Verschmelzungen hinaus Aktionsfelder aufbereitete, ein Querbeet von Raum und Zeit — Multiplikationen, Speicherungen, Verzögerungen, beliebig variable Raumwanderungen — noch kein komplettes Resultat, aber eines, das gerade den Jazz nachhaltig auf neue Dimensionen aufmerksam macht.

Als Anhang einige Äußerungen von Hans-Peter Haller zu der Freiburger Vollelektronik, die am 23. November 1973 zum erstenmal die Synthese mit dem Free-Jazz wagte, und zwar mit Peter Trunk, Manfred Schoof, Cees See und Jasper van't Hof.

Haller schreibt: „Die direkte elektronische Klangumwandlung mittels Ring-Modulatoren und Filtern hat heute bereits ihren festen Platz innerhalb des Instrumentariums zeitgenössischer Musik inne. Demgegenüber finden mit den Gates = Reglern und dem Halaphon, einem elektronischen Raumklangsteuergerät, zum erstenmal Geräte Verwendung, die aufgrund der Vielfalt ihrer Steuerungsmöglichkeiten neue Wege der Klanggestaltung im Live-Konzert eröffnen. In den vergangenen Jahren hat man immer wieder versucht, ähnliche Vorstellungen mit mechanischen oder elektromechanischen Mitteln zu realisieren, ohne daß dabei die Variationsmöglichkeiten der jetzt gegebenen vollelektronischen Steuerung erreicht worden wären.

Das Gate wird vor allem als Regeleinheit zur gegenseitigen Beeinflussung einzelner Instrumentalgruppen eingesetzt. Als Beispiel seien gegeben: eine Holzbläsergruppe A links, eine Schlagzeuggruppe B mitte, und eine Streichergruppe C rechts. Die Holzbläsergruppe A kann mit Hilfe des Gates durch ihre eigene Dynamik den Verstärkungsgrad des Lautsprechers bestimmen, der den Klang der räumlich getrennt postierten Schlagzeuggruppe B abstrahlt. Das Mikrofon der Holzbläser dient in diesem Fall nur zur Erzeugung der notwendigen Steuerspannung. Spielt dazu gleichzeitig eine Streichergruppe C, so kann diese wiederum durch die Steuerspannung ihrer Dynamik in der Verstärkergruppe des Schlagzeugs B Filter auf- oder abschalten und damit die über Lautsprecher hörbare Klangfarbe verändern. Die großen Möglichkeiten gegenseitiger klanglicher Beeinflussung entfalten sich vor allem in der Improvisation und bei räumlicher Trennung der einzelnen Spieler oder Gruppen.“

Haller ist der Erfinder des Raumklangsteuergeräts Halaphon, das in den USA weitaus mehr beachtet wird als bei uns. Die New York Times schrieb

nach einer Vorführung enthusiastisch: „We have the Halaphon!“ Auch hierzu einige Anmerkungen von Haller:

„Das Halaphon erlaubt die universelle Verteilung und Bewegung einer über Lautsprecher wiedergegebenen musikalischen Information. Je nach Anzahl und Anordnung der Lautsprecher können Klangquellen in einer oder mehreren Ebenen akustisch bewegt werden. Richtung, Linkskreis, Rechtskreis, Diagonale und Zeitdauer dieser Bewegung lassen sich kontinuierlich auch während des Live-Konzerts verändern. Auch dabei ist vollautomatische Steuerung möglich. Das Gerät erlaubt Variationen von der totalen Überlappung bis zur punktförmigen Abstrahlung der einzelnen Lautsprecher, außerdem Beschleunigungen und Verlangsamungen der Klangbewegung innerhalb eines oder mehrerer Kf eisumläufe.“

Einer der interessiertesten Jazzmusiker ist nach wie vor Jasper van't Hof, der sich um neue Experimente mit Haller in Freiburg bemühen möchte. Jasper van't Hof gesprächsweise: „Die Jazzler sollten den Elektronikern viel mehr entgegenkommen und weniger Scheuklappen haben.“

Klaus Robert Bachmann

Katholische Stürmer wider den Jazz

Das Heilige Jahr fängt schön an: Während sich Rom bemüht, die Christenkinder der Welt — ob schwarz, weiß rot oder auch braun — unter dem Zeichen des Kreuzes in Liebe zusammenzuführen, bläst die „Katholische Internationale Kirchenmusikvereinigung“ (CIMS) zum Kampf gegen Jazz in der Kirche. Schon beim 6. Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Salzburg hatte im vergangenen Herbst der 86jährige Philosophieprofessor Dietrich von Hildebrand gewettert: „Jazz und Rockmusik sind in ihrer peripheren, chaotischen, primitiven Natur und tierischen Sexualität völlig unverträglich mit der Welt Christi.“ Linientreu bezeichnete Kirchenmusiker Hermann-Josef Burbach die meisten rhythmischen Lieder als „sauren Kitsch“, der den Entmündigungsprozeß der Zuhörer einleite und die Musik zur Ideologie pervertieren würde.

Daß Jazz-Rhythmik im Weltbild eines 86jährigen schwerlich Resonanz zu finden vermag, ist keine Schande. Daß jedoch einer, der sich laut Berufsbezeichnung der Lehre vom Sein, also vom Ursprung und Wesen der Dinge sowie vom Denken und Streben nach Erkenntnis und Wahrheit widmet, so verbohrte und weltfremde Zitate von sich gibt, wirkt eher komisch als erschreckend. Erschreckender ist, daß

sich die „Katholische Internationale Kirchenmusikvereinigung“ solchen absurden Ansichten anschließt. Denn es sollte inzwischen zur Binsenweisheit geworden sein, daß Jazz fast ausschließlich aus spirituellen Impulsen entsprungen ist und daß etwa die amerikanischen Neger, die zu den gläubigsten der gläubigen Christen zählen, in ihrer Naivität und Hingabe der Lehre Jesu wohl weitaus näher stehen dürften als jene Dogmatiker, die immer noch nicht gelernt haben, über den Zaun ihres intellektuellen abendländischen Schrebergarten-Paradieses zu blicken. Ebenso wie jenerzeit der Heiland die Pharisäer verdrosch und der Ehebrecherin die Hand reichte, würde er heute vermutlich die Verächter der „primitiven Natur und tierischen Sexualität“ zu Salzsäulen erstarren lassen und sich jenen widmen, die ihn mit der Inbrunst und Kraft ihrer Natur besingen.

Wenn Kirchenmusiker Burbach zudem die „Sakro-Pop-Musik“ als „sauren Kitsch“ bezeichnet (was sie in vielen Fällen zweifellos ist), so hätte er zuvor doch bedenken sollen, wieviel privilegierter süßsaurer Kitsch bis zur Stunde zwischen Tonika und Dominante von Orgel- und Chöremporen auf die Gläubigen tönt, geschaffen zur Ehre Gottes und der Gesellschaft für Urheberrechte, genannt GEMA. Man fragt zudem, woher besagte Kirchenmusikvereinigung sich das Recht nimmt, ernstgemeinte Versuche einer Erneuerung und Belebung unseres recht eingefahrenen kirchenmusikalischen Unisonos ignorant und überheblich abservieren zu wollen. Gar von einem „Entmündigungsprozeß der Zuhörer“ zu reden, mutet angesichts herrschender kirchenmusikalischer • Direktiven geradezu wie ein skurriler Anachronismus an.

Dieter Schorr

Jazz at Lincoln Center nennt sich eine Steilige Konzertserie, die am 27. Oktober mit Herbie Mann begann, am 29. November mit Ella Fitzgerald und am 14. Dezember mit Bob Greene's „World of Jelly-Roll Morton“ fortgesetzt wurde. Bei den nächsten beiden Veranstaltungen werden am 23. Februar The Two Generations Of Brubeck und am 26. April die Preservation Hall Jazz Band of New Orleans vorgestellt.

Doctor Jazz heißt ein neues Musical, das die Spuren des Jazz von New Orleans bis nach Chicago verfolgt. Es soll im Februar im Mark Hellinger Theater in New York mit den Stars Bobby Van, Freda Payne, Lillian Hayman und Joan Copeland uraufgeführt werden. Als Autoren zeichnen Paul Carter Harris und Buster Davis, für die Bühnenpräsentation Donald McKayle verantwortlich.

Don Cherry meets Terry Riley

„Don Cherry meets Terry Riley“ ist der Titel eines Workshop-Konzertes, das Joachim-Ernst Berendt für den Westdeutschen Rundfunk Köln vorbereitet. Terry Riley gilt als der bekannteste Komponist sogenannter „zyklischer“ oder „periodischer Musik“. Beide — Riley und Cherry — sind seit Jahren wechselseitig vom musikalischen Werk jeweils des anderen fasziniert. Beide haben sich für die großen exotischen Musikkulturen der Welt interessiert. Riley hat seine „zyklische Musik“ in Marokko unter dem Eindruck arabischer und nordafrikanischer Musik entwickelt und wurde auch von klassischer indischer Musik beeinflusst. Cherry hat indischen Gesang studiert und balinesische, chinesische, indianische, indische Elemente in seiner Musik verwendet. Don Cherry verwendet Terry Rileys Motive und Ideen seit der Mitte der 60er Jahre (z. B. auf seinen Schallplatten „Eternal Rhythm“ und „Humus“). Bereits damals haben Fachleute davon gesprochen, daß „wunderbare Resultate“ (so ein skandinavischer Kritiker) zu erwarten seien, wenn die beiden sich jemals in einem musikalischen Workshop treffen und gemeinsam Ideen und Kompositionen entwickeln können. Terry Riley und Don Cherry werden im Februar 1975 eine Woche lang in Köln zusammenarbeiten. Am Ende dieser Woche werden sie die Ergebnisse ihrer Kollaboration in einem Konzert im großen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks Köln präsentieren — am 23. Februar 1975. Workshop und Konzert werden von Joachim-Ernst Berendt in Zusammenarbeit mit Peter Michael Hamel produziert.

Cecil Taylor schrieb religiöses Werk

Cecil Taylor hat am 9. Januar im Whitney Museum in New York ein religiöses Werk aufgeführt, an dem er seit Dezember 1973 arbeitete und das nach einem Yoruba-Dialekt-Satz aus Ostafrika „Ila Ila Tado“ überschrieben ist, was übersetzt etwa „Stimmen in allen Klängen“ heißt. Taylor spielte zusammen mit seiner Unit, die aus Jimmy Lyons, Altsaxophon, und Andrew Cyrille, Schlagzeug, besteht. Kommentierte der Pianist: „Ich bin der Ansicht, daß der Akt des Musizierens das äußerste an Hingabe bedeutet. Er ist nicht weit davon entfernt, ein religiöses Konzept zu sein. Ich bin auch der festen Überzeugung, daß die Religion einen sehr wesentlichen Teil der Mu-

sik ausmacht und umgekehrt. Ich hoffe, daß es mir in meinem Werk gelang, die Beziehungen zwischen der schwarzen rituellen Musik und der Musik Amerikas aufzuzeigen und zu erforschen. Vieles der afrikanischen Stammesmusik besteht fast nur aus Rhythmus, aber für mich ist das Klavier nichts als eine Trommel mit 88 Tasten, und die Saiten sind dazu da, um sie anzuschlagen, damit die musikalischen Strukturen sich immer weiter aufbauen, aber in vertikalem, nicht in horizontalem Sinne. Mit anderen Worten: Für jeden Ton, der angeschlagen wird, sollte es eine ganze Anzahl von Vibrationen geben, die zu hören sein müssen.“

Seltene Jazz-Filme jetzt erhältlich

Klaus Scholz, Jazzfreund und Jazz-Filme-Sammler in Berlin, kann Interessenten folgende Jazzfilme (16 mm Lichtton) besorgen: „Jamin“ the Blues“ mit Lester Young, Illinois Jacquet, Barney Kessel, Harry Edison, 1944, „Let's Make Rhythm“, Stan Kenton Orchester 1974, „Orchestra Wives“, Spielfilm um das Glenn Miller Orchester, 1942, „Lionel Hampton Band 1950/51“ featuring Benny Bailey, Jimmy Cleveland, Jerome Richardson, Arnett Cobb und Milt Buckner, „Count Basie 6tet“ featuring Wardell Gray, Billie Holiday und Sugar Chile Robinson, 1950, „Ralph Materie Big Band featuring The Hilo's, 1955“, „Louis Armstrong-Fats Waller-Mills Brothers“, Mitte der 40er Jahre, „Rhapsody In Wood“, Farbe, Woody Herman, „Jaspers In A Jam“, Farbe, Charlie Barnet; (Super-8-Filme): „The Louis Prima Story“ mit Pee Wee Russell, „Let's Make Rhythm“ mit Stan Kenton, 1947, „Ray McKinley Band“, „Ted Heath and his Orchestra“, „Louis Armstrong In Concert“, London 1971, Kurzfilme mit dem Basie 6tet, Nat King Cole, Lionel Hampton, Louis Armstrong, Billie Holiday, den Delta Rhythm Boys, Sarah Vaughan, Cab Galloway u. a., Tommy Tucker and his Orchestra. Klaus Scholz würde gerne mit Jazzfilm-Sammlern in Kontakt treten. Seine Anschrift ist: Klaus Scholz, 1000 Berlin 33, Max-Eyth-Str. 39, Tel. 030/8 32 52 50.

Swing Journal Leser PolM 974

Das japanische Jazzmagazin Swing Journal führt Ende jeden Jahres einen Leserpoll durch, von dem wir außer den Gewinnern dieses Polls auch die Namen der im Poll angeführten euro-

päischen, exileuropäischen und die in Europa lebenden amerikanischen Musiker mit ihrer Platzzahl im Poll veröffentlichten, da sich sicherlich Musiker und Fans für diese Daten interessieren. Das Swing Journal hat nach der amerikanischen Zeitschrift down beat die höchste Auflagenziffer von allen internationalen Jazz-Zeitschriften, ist mit einem Umfang von 400 Seiten monatlich allerdings wesentlich umfangreicher als das down beat. Für die japanischen Musiker wird im Swing Journal ein gesonderter Poll, allerdings zu einem anderen Zeitpunkt, durchgeführt.

Musiker des Jahres: McCoy Tyner. Platte des Jahres: Head Hunters von Herbie Hancock. Big Band: Thad Jones-Mel Lewis; Kenny Clarke-Francy Boland 12., Ted Heath 16. Combo: McCoy Tyner. Trompete: Miles Davis, Don Cherry 5., Art Farmer 8, Posaune: Jay Jay Johnson, Albert Mangelsdorff 7., Slide Hampton 15. Sopransaxophon: Wayne Shorter, Steve Lacy 7., John Surman 17., Pony Poindexter 18., Anthony Braxton 20. Altsaxophon: „Sonny Stitt, Anthony Braxton 7., Charlie Mariano 17. Tenorsaxophon: Sonny Rollins, Dexter Gordon 8., Johnny Griffin 18. Baritonsaxophon: Gerry Mulligan, John Surman 3., Anthony Braxton 5., Sahib Shihab 9. Klarinette: Benny Goodman, Anthony Braxton 7., Rolf Kühn 8., Bobby Jones 18. Flöte: Hubert Laws, Sahib Shihab 14., Anthony Braxton 18., Chris Hinze 19. Piano: McCoy Tyner, Dollar Brand 8., Mai Waldron 11., Kenny Drew 18. Orgel: Jimmy Smith, Eddie Louiss 7., Joe Zawinul 10., Jan Hammer 11. Vibraphon: Gary Burton, Karl Berger 5., Victor Feldman 10., Gunter Hampel 14. Gitarre: Kenny Burrell, John McLaughlin 3. Baß: Ron Carter, Miroslav Vitous 7., Dave Holland 8., Niels Henning Ørsted Pedersen 16., George Jiri Mraz 19. Drums: Elvin Jones, Daniel Humair 19. Verschiedene Instrumente: Stephane Grappelli 3., Jean-Luc Ponty 5., Toots Thielemanns 13. Sänger: Frank Sinatra. Sängerin: Ella Fitzgerald, Ann Burton 6., Karin Krog 18. Vocal Group: Pointers Sisters, Swingle Singers 4. Komponist oder Arrangeur: Gil Evans, Don Cherry 18., Joe Zawinul 20.

Anima, das Duo von Paul und Limpe Fuchs, spielen ihre Musik neuerdings in Zusammenarbeit mit Albert Mangelsdorff, Barre Philipps, Gerd Kraus, John Surman und dem Udspieler Mounir Bachir. Gegenwärtig arbeiten Paul und Limpe an einem Mikrokosmos Filmprojekt fürs ZDF, in dem die Anima Musik, die man als „naive Musik“

bezeichnen kann, im Gegensatz zu den verschiedenen anderen Fernsehporträts, die bisher gesendet wurden, als reine Filmmusik zur Wirkung kommt. Die Kontaktanschrift von Anima ist: Alte Pfarrhofproduktion, 8221 Peterskirchen, c/o Paul Fuchs, Tel. 0 86 227 437.

Herman Autrey feierte kürzlich seinen 70. Geburtstag mit einer heißen Party während seines Engagements im Brew's in New York. Der frühere Fats Waller Trümpeter wurde von der Haus-Rhythmusgruppe des Clubs begleitet, die aus Jimmy Andrews, Klavier, Al Hall, Baß, und Mike Burgevin, Schlagzeug, besteht.

Eddie Boyd, Bluesänger und Pianist, konnte kürzlich seinen 60. Geburtstag in seiner Wahlheimat Helsinki feiern. Aus diesem Anlaß veranstaltete die Finnish Blues Society ein spezielles Konzert, in dem Boyd zusammen mit Stefan Grossman auftrat.

Anthony Braxton, Mike und Randy Brecker sowie Herbie Hancock's Headhunters gehören zu den Künstlern, die einen Vertrag mit Clive Davis' neuem Arista-Label unterzeichnet haben.

Thelma Carpenter, die in den 40er Jahren mit Count Basie, Coleman Hawkins und Teddy Wilson sang, trat kürzlich im Riverboat Restaurant in New York auf. Sie wurde von Stan Ruben's Band begleitet, zu der als Gastsolist der Trompeter Johnny Letman verpflichtet wurde.

Benny Carter ging Ende November als Leiter einer 10 Mann All Star Band, mit der er die Sängerin Maria Muldaur begleitete, auf eine Tournee an der amerikanischen Ostküste, die in der Avery Fisher Hall in New York begann. In der Band, die sich „Motion Men“ nannte, wirkten u. a. Harry „Sweets“ Edison, Snook Young, Frank Rosolino, Plas Johnson, Sahib Shihab und Earl Palmer mit. Carter ist auch musikalischer Leiter des Fernsehfilmes über Louis Armstrong, der „Chicago Style“ benannt wurde.

Chris Connor versuchte kürzlich ein Comeback im „Persian Room“ in New York. Aber obwohl sie sich mit so beliebten Songs wie „From this moment on“, „Good morning, heartache“ vorstellte, soll sie das von ihr früher gewohnte Format bisher noch nicht wieder erreicht und daher ihr Ziel verfehlt haben.

Wallace Davenport, Trompeter aus New Orleans, der schon in den Orchestern von Count Basie und Ray Charles spielte, aber auch mit New Orleanser Kollegen wie Louis Nelson und Alton Purnell Aufnahmen machte, wird

im März auf eine Tournee durch Deutschland gehen. Er wird dabei vom Trevor Richards Trio begleitet werden. Die Gastspielreise wird durchgeführt von Dieter Nentwig, 605 Offenbach, Austraße 43, Tel. 81 46 47.

Klaus Doidinger wird mit Passport bei der National Convention 75 in Washington spielen. Zu dieser Veranstaltung, die alljährlich stattfindet, werden 30 Bands aus aller Welt eingeladen, um 5 Tage zusammenzusein und Konzerte zu geben. Das Publikum der „Convention“ besteht ausschließlich aus Musikprofis, die in Amerika so bedeutende Campus-Szene an den Universitäten und Colleges organisieren. Passport ist die einzige deutsche Gruppe, die in diesem Jahr in Washington auftritt. Gleich nach diesem spektakulären Ereignis, bei dem u. a. noch Cannonball Adderley und Herbie Mann spielen, wird Passport auf eine 6wöchige USA-Tournee gehen. Seine neue LP „Cross Collateral“ wird deshalb in Amerika und Deutschland gleichzeitig veröffentlicht.

Die **Fourmenonly** treten ab 1975 nur noch im Trio auf, nachdem Herbert Joos ausgeschieden ist. Sie spielen in der Besetzung Wilfried Eichhorn, Sopran- und Tenorsaxophon, Baßklarinette, Flöte, Helmut Zimmer, Piano, und Rudi Teilmann, Percussion. Das Trio ist zu buchen über Helmut Zimmer, 7250 Leonberg 2, Wilhelmstr. 41, Tel. 0 71 52 / 4 93 72.

Rene Franc aus Paris gastiert erstmals mit einem Sextett in der BRD, und zwar am 22. Februar im Jugendhaus in Essen.

Rafael Garrett hat zusammen mit Zusaan Fasteau ein Duo gegründet, das „The Sea Ensemble“ heißt und seit Sommer 1974 in Amsterdam beheimatet ist. Garrett hat früher mit John Coltrane, Frank Wright, Archie Shepp, Roland Kirk und Dewey Redman Baß und Baßklarinette gespielt und fand jetzt mit der Pianistin, Sängerin und Naispielerin Zusaan Fasteau zu einer aufregenden musikalischen Einheit zusammen, die auf der ESP-Platte „We Move Together“ zu hören ist. Die Kontaktanschrift des Duos ist: Garrett/Fasteau, 3e Oosterparkstr. 71 hs, Amsterdam, Tel. 9 31 - 0 19.

Charlie Green hat mit dem Saxophonisten Manfred Seegers, dem Pianisten Ron Wilson, dem Bassisten Dieter Petereit und dem Schlagzeuger Christoph Haber ein neues Quintett unter dem Namen Tucan gegründet, das bisher vorwiegend in Holland aufgetreten ist. Zu buchen ist die Gruppe über veraBra contemporary arts, 5 Köln

60, Norbistrather Str. 3. Tel. 02 21 / 71 5851.

Friedrich Gulda gewidmet ist ein Programm, das am 5. Februar von 21.15 bis 22.00 Uhr im ZDF unter dem Titel „Sein Weg von Bach bis Anima“ gezeigt wird. Dies wird die erste grundlegende und ausführliche Fernseh-Dokumentation über Gulda sein.

Illinois Jacquet spielte im Januar in „Buddy's Place“ in New York zusammen mit Hank Jones, Klavier, Tiny Grimes, Gitarre, Percy Heath, Baß, und Panama Francis, Schlagzeug.

Jazztrack und der Gitarrist Hans Reichel wurden im Dezember mit dem Förderpreis des Westfälischen Kunstvereins für neuen Jazz ausgezeichnet. Im November hat Jazztrack seine erste Platte produziert, die in Kürze erscheinen wird.

Herbert Joos spielt derzeit in folgenden Formationen: in Blow, einem Trio, zu dem noch der Posaunist Wolfgang Czelusta und der Baßklarinettist und Sopransaxophonist Bernd Konrad gehören, sowie im New Jazz Ensemble, das aus Joos, Michael Seil, Bernd Konrad, Paul Schwarz, Klavier, Jacek Bednarek, Baß, und Thomas Cremer, Schlagzeug, besteht. Die Kontaktanschrift der beiden Gruppen ist Herbert Joos, 7 Stuttgart 1, Zeppelinstr. 150, Tel. 635625. Am 12. März wird der in Stuttgart lebende Flügelhornist ein neues Orchester beim Treffpunkt Jazz des Südfunks in der Liederhalle vorstellen. Es besteht aus: Hans Kennel und Uli Beckerhoff, Trompete, Flügelhorn, Günter Christmann und Wolfgang Czelusta, Posaune, Bernd Konrad, Baßklarinette und Sopransaxophon, Paul Schwarz, Klavier, Adelhard Roisdinger, Baß, Heinrich Hock, Schlagzeug, und Thomas Cremer, Percussion.

Steve Lacy gab zusammen mit seinen Saxophonkollegen Steve Potts, Trevor Watts und Evan Parker Mitte Dezember ein Spezial-Saxophon-Konzert in London.

The Legends of Jazz, eine Formation mit den ältesten Jazzmusikern, zu denen u. a. der 90jährige Tuddie Garland, die beiden 76jährigen Louis Nelson und Andrew Blakeney, der 64jährige Alton Purnell und der 69jährige Joe Darensbourg gehören, werden Ende April, Anfang Mai wieder für einige Konzerte in die BRD kommen, die Dieter Nentwig, Offenbach, organisiert.

John Lewis wurde von der Plattenfirma Columbia als Künstler, Produzent und Leiter der Kategorie „Jazz und Klassik“ verpflichtet.

Die Mills Brothers konnten vor kurzem ihre 50jährige Tätigkeit im Show-Business feiern. Die Gesangsgruppe trat im Riviera Hotel in Las Vegas auf, wo sie begeistert aufgenommen wurde.

Hugues Panassie, französischer Jazzkritiker und Autor, ist am 6. Dezember in Frankreich im Alter von 62 Jahren gestorben. Panassie schrieb mehrere Bücher über Jazz, von denen das erste bereits 1934 erschien, war Gründer des Hot Club de France und setzte sich in fanatischer Ausschließlichkeit für den traditionellen Jazz ein.

Marvin „Hannibal“ Peterson, der beim letztjährigen New Jazz Meeting in Baden-Baden mitwirkte, wird mit seinem Sunrise Orchestra im Juni eine Tournee durch England, Frankreich und Deutschland unternehmen. Die Kontaktanschrift für diese Band: Gabriele Kleinschmidt, 72 Tuttlingen-Möhringen, Mettenberg 1, Tel. 07462/530.

Oscar Peterson hat, wie es heißt, seine Rußlandtournee, die als „cultural exchange“-Programm gedacht war, unter Protest vorzeitig abgebrochen. Peterson soll sich beim kanadischen Botschafter in Helsinki über die schlechte Behandlung während der Tournee beklagen haben, durch die ihm das Leben sehr erschwert worden sei. Der Pianist hat Moskau einige Stunden vor dem ersten der vier bereits ausverkauften Konzerte verlassen.

Die **Piano Conclave** unternimmt im Frühjahr und im Herbst eine Konzerttournee, die sie auch in die Royal Albert Hall nach London führen wird. Die Keyboardspieler-Gruppe wird nicht nur bei den Berliner Jazztagen 1975 auftreten, für die spezielle Kompositionen geschrieben werden, sie erhielt auch Einladungen zum Caesarea Music Festival 1975 nach Israel und von den Regierungen der Staaten Nigeria und Sierra Leone zu Konzerten im Rahmen des afrikanisch-europäischen Kultur-Austausches.

Sammy Price geht mit seiner Gruppe, den Harlem Beggars, vom 1.—10. Mai auf Deutschlandtournee. Zu dieser Boogie- und Swing-Formation gehören: Doc Cheatham, Trompete, Herbie Hall, Klarinette, Vic Dickenson, Posaune, Benny Moten, Baß, und J. C. Heard, Schlagzeug! Zudem wird die Sängerin Mary Buggs mit der Band auftreten. Die Tourneeleitung liegt beim Concert Büro Schubert/Gribenski, 5 Köln 1, Bonner Str. 4, Tel. 32 27 29.

Flora Purim hat wieder eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Stories to tell“ auf Milestone,

das in Deutschland von der Bellaphon vertrieben wird, vorliegt.

Frederic Rabold hat mit seinem Jazz Inspiration Orchestra für Calig eine Platte aufgenommen. Der Stuttgarter Trompeter und Flügelhornist formierte jetzt auch die Jazz Crew Stuttgart neu. Sie besteht aus dem Jazz Inspiration Orchestra, zu dem der Baritonsaxophonist Walter Hüber, der Waldhornist Wolfgang Löhnert und der Gitarrist Martin Ederer hinzukommen.

Hans Reichel hat jetzt zusammen mit dem Bassisten Maarten van Regteren-Altena und dem Synthesizerspieler Michel Waisvisz ein Trio aufgestellt.

Buddy Rich wird am 17. März sein neues Lokal in New York eröffnen. Es heißt „Marty's Bum Steer II“, befindet sich auf der 33. Straße West und ist das frühere Gallagher's 33 Restaurant. Die eine Hälfte des Clubs wird ein Cafe-Restaurant sein. Rich soll im Dezember seinen alten Club „Buddy's Place“ auf der Second Avenue in New York verlassen haben und seither nicht mehr dorthin zurückgekehrt sein. Wie es heißt, hatte er Meinungsverschiedenheiten mit seinem Partner Mel Wolfson.

Roswell Rudd ist Mitinhaber eines neuen New Yorker Jazzclubs, der im Village an der Ecke 7th Ave. und Leroi Street liegt und „St. James Infirmary“ heißt. Meist spielt der Posaunist selbst dort mit einer Gruppe, die aus Beaver Harris, Charlie Haden oder Eddie Gomez und dem Pianisten Hod O'Brian besteht. An den Wochenenden singt auch Sheila Jordan im „St. James Infirmary“.

SOS — die Gruppe von John Surman, Mike Osborne und Alan Skidmore wird anlässlich des Moers Jazz Festival am 19. Mai wieder in Deutschland zu hören sein. Das Trio sucht für die Zeit vom 12. Mai bis Anfang Juni weitere Arbeitsmöglichkeiten in Deutschland. Die Kontaktanschrift von SOS ist Wilf Whittingham, 8 Mowbray Road, Upper Norwood, London SE 19, Tel. London 6 53 53 29.

Maxine Sullivan war die Attraktion bei einem „Salute to Swing“-Konzert, in dem Musik von Duke Ellington, Benny Goodman und Count Basie zu hören war. Die Veranstaltung fand innerhalb der Reihe von Jack Kleinsinger's „Highlights In Jazz“ im Loeb University Studenten-Zentrum in New York statt. Unter den Mitwirkenden waren auch Joe Newman, Zoot Sims, Phil Bodner, Hank Jones, Bucky Pizzarelli, George Duvivier und Bobby Rosen-garden.

Billy Taylor leitete eine Band, die anlässlich eines Konzertes in der Carnegie Hall spielte, das zu Ehren von Quincy Jones stattfand. Veranstaltet wurde es von der New York Jazz Repertory Company. Mitwirkende waren u. a. Jon Faddis, Ernie Royal, Jimmy Owens, Eddie Bert, Quentin Jackson, Garnett Brown, Frank Wess, Jimmy Heath, Chris White und Grady Tate.

Joe Temperley ist ins Duke Ellington Orchester, das unter der Leitung von Mercer Ellington weitergeführt wird, verpflichtet worden. Der englische Baritonsaxophonist nimmt die Stelle von Harry Carney ein.

Third Eye hat jetzt seine Besetzung geändert. Zu dem Pianisten Jan Huydts, dem Bassisten Ali Haurand und dem Schlagzeuger Leo de Ruiter ist der Percussionist und Congaspieler Neppi Noya hinzugekommen. John Schuurisma ist aus der Gruppe ausgeschieden.

Michal Urbaniak ist derzeit auf einer großen USA-Tournee, die ihn durch Boston, Chicago, Detroit, Washington und Atlanta führt. Mit ihm reisen Urszula Dudziak, Gesang, Wlodek Gulgowski, Piano, Anthony Jackson, Baß, und Gerald Brown, Schlagzeug. Die Gruppe hat auch eine Platte aufgenommen, auf der bei einigen Titeln noch die Gitarristen Lary Coryell und John Abercrombie zu hören sind. Im Sommer will der polnische Geiger und Saxophonist wieder in Europa gastieren. Seine Kontaktadresse ist: Fusion Musical Prod. Corp., 145 W 58 St. No. 10 D, New York, N.Y. 10019.

Mal Waldron gastierte im Januar in New York, im März will der amerikanische Pianist, der München zu seiner zweiten Heimat gemacht hat, zu einer Smonatigen Tournee nach Japan starten.

Benny Waters wird auch in diesem Jahr wieder in Deutschland gastieren. Für Mai und Juni ist eine größere Tournee mit dem Trevor Richards Trio geplant, mit dem Benny Waters auch eine Platte aufgenommen hat.

Sam Woodyard spielt derzeit mit dem Quartett des Tenorsaxophonisten Joe Holiday im „Pipins“ in Manhattan. Das Quartett wird vervollständigt durch Matthew Gee, Posaune, und Bucky Pizzarelli, Gitarre.

Attila Zoller spielte im Januar im Jazzclub „Stryker's“ in New York zusammen mit Lee Konitz. Der Altsaxophonist hatte auch noch ein Engagement im „Gregory's“ mit seinen Partnern Dick Katz, Klavier, und Wilbur Little, Baß.

George Brunis gestorben

Mit einiger Verspätung, wie es bei in neuerer Zeit nur noch wenig beachteten Musikern leider öfter der Fall ist, erreichte uns die Nachricht, daß der Posaunist George Brunis am 19. November vergangenen Jahres im Alter von 74 Jahren an einem Herzschlag im Edgewater Hospital in Chicago gestorben ist.

Brunis, der am 6. Februar 1900 in New Orleans geboren wurde, stammt aus einer Musiker-Familie, deren Name sich richtig Brunies schreibt und nur bei George durch einen Zufall das „e“ verlor. Der Vater war Geiger, die Mutter spielte Klavier, die Schwester Gitarre und die vier Brüder von George hatten ebenfalls alle ein Instrument erlernt. Als George Brunis 15 Jahre alt war, begann er auf Wunsch des Vaters die auch von ihm bevorzugte Posaune zu spielen und bewies großes Talent auf diesem Instrument. Speziell die in den alten Jazzbands übliche Tailgate-Posaunenspielpraxis hatte es ihm angetan, und er brachte es da zu besonderer Meisterschaft. Seinen ersten Job als Berufsmusiker bekam er bei Pansy Laine's Wampus Cats in New Orleans. Lange lachte man über das Mißgeschick, das ihm passierte, als er bei einer Party am Pontchartrain See mitspielte und ihm im Eifer des Gefechts der Zug seiner Posaune entglitt und in hohem Bogen ins Wasser fiel. Es war ein urkomisches Schauspiel, als er — der jüngste der Band — daraufhin in den am Ufer seichten See watete und im schlammigen Wasser nach dem so wichtigen Teil seiner Posaune suchte. Die Story sprach sich natürlich rasch herum und trug auf ihre Weise zur Popularität von George Brunis bei. Nachdem er 1919 eine Zeitlang mit einem seiner Brüder zusammen in einer Tanzkapelle im Tango Palast in New Orleans gespielt hatte, holte ihn sein Jugendfreund, der Trompeter Paul Mares 1920 nach Chicago in die Band des Schlagzeugers Ragbaby Stephens, die regelmäßig in den dortigen Campell Gardens auftrat. Als dann der Manager von Mike Fritzels Friar's Inn eine Band suchte, beschlossen Mares und Brunis, sich auf eigene Füße zu stellen, und sie bildeten eine Jazzgruppe, für die sie neben einigen Chicagoer Kollegen auch ihren New Orleanser Freund, den Klarinettenisten Leon Rapollo gewinnen konnten, der bislang mit Carlisle Evans' Jazz Band in Davenport, Iowa, gearbeitet hatte. Da sie den Kern der Band bildeten und alle drei aus New Orleans stammten, nannten Mares, Brunis und Rapollo die Band „New Orleans Rhythm Kings“. Als sie 1922 durch Vermittlung des Bandleaders Husk O'Hara in Richmond, Indiana, erstmals Plattenaufnahmen — für Gennett —

machen konnten, mußten sie zwar unter dem Namen „Friar's Society Orchestra“ firmieren, doch lösten sie sich dann schnell wieder von O'Hara und blieben bei ihrem alten Namen „New Orleans Rhythm Kings“. Unter dem wurden und blieben sie sehr bekannt, ja, die sagenhaften „NORK“ gelten als eine der wichtigsten weißen Bands der Frühgeschichte des Jazz, die auch für eine ganze Reihe beliebter Jazzstandards sorgten. Da George Brunis nicht nur ein guter Posaunist war, sondern zudem Talent zu der damals auch im Jazz beliebten Show hatte, suchte der erfolgreiche Bandleader Ted Lewis diesen Musiker in sein Orchester zu holen, in dem die Show eine wesentliche Rolle spielte. Nach zunächst noch sporadischen Auftritten in der Lewis Band verließ Brunis 1924 schließlich doch die New Orleans Rhythm Kings, bei denen er dann durch Santo Pecora ersetzt wurde, und wurde festes Mitglied des Ted Lewis Orchesters. Dort belebte er die Show u. a. dadurch, daß er den Zug seiner Posaune mit dem Fuß bediente. Es ist charakteristisch für den Publikumsgeschmack jener Zeit, daß er mit diesem Trick weit mehr Aufmerksamkeit erregte als durch seine hervorragenden solistischen Leistungen als Jazzmusiker. Brunis blieb zwar auch nach 1925, als er als festes Orchestermittglied aus der Lewis Band ausschied, noch mit diesem Orchester lose verbunden, nahm aber dazuhin viele andere Jobs an, sei es in Dixieland Bands oder sei es als Solist in eigener, kabarettistischer Show. Als es Mitte der 30er Jahre in New York zu einem Dixieland Boom kam, war George Brunis natürlich dabei. Neben dem Klarinettenisten Pee Wee Russell gehörte er zu Louis Prima's New Orleans Gang im Famous Door, spielte mit Sharkey Bonano — wie Prima ein Trompeter aus New Orleans — im neu eröffneten „Nick's“ im Greenwich Village und mit Muggsy Spanier's Ragtime Band in Chicago. Später pendelte Brunis immer wieder zwischen New York und Chicago hin und her, spielte mit verschiedenen Gruppen, leitete hie und da auch eigene Bands. In den 50er Jahren war er vorwiegend in Chicago tätig, als ihn ein 7-Jahre-Engagement im 1111 Club dort festhielt. Obwohl er ständig behauptete, die Musik endgültig an den Nagel hängen zu wollen, um ein Lebensmittelgeschäft aufzumachen — der Ausspruch wurde nachgerade sprichwörtlich für ihn —, nahm er weiterhin Jobs an, blieb also bei der Musik und war in den verschiedensten Jazzspots zu hören, bei vielen Sessions und Produktionen dabei. So hinterläßt er auch eine große Anzahl von Platten, die er mit eigenen Bands oder als Mitglied bzw. Gastsolist anderer Gruppen aufnahm. Brunis war der letz-

te noch lebende Posaunist der im Dixieland Jazz besonders herausragenden, nicht schwarzen Größen dieses Instruments, nachdem Big T. Jack Teagarden (1964), Cutty Cutshall (1968) und Lou McGarity (1971) gestorben waren. Nicht nur die langen, kraftvollen Tailgate-Glissandi, sondern vor allem seine vitalen, ausdrucksvollen Choruse, bei denen er sowohl die für den Oldtime Jazz typischen Staccato-Tonfolgen als auch die in Chicago und New York später üblichen teils weich schwingenden, teils rauh geblasenen, melodischen Improvisationen meisterhaft einzusetzen verstand, waren kennzeichnend für George Brunis. Er war ein hervorragender Jazzmusiker, der unvergessen bleiben wird, denn er hat sich um den Jazz wahrhaft verdient gemacht.

Jazzmusik für Kinder im SDR

„Swingmobil“ heißt eine neue Sendereihe, die der Südfunk im Januar gestartet hat und in der in lockerer Disc-Jockey Manier Jazz für Kinder geboten wird. Durch sorgfältige Plattenauswahl aus dem gesamten Jazzgebiet werden Programme zusammengestellt, die in Wort und Musik geeignet sind, Kinder in die Welt des Jazz einzuführen, sie zum kritischen Hören zu erziehen und sie anzuregen, sich selbst musikalisch zu betätigen. Um diese junge Hörschicht anzusprechen, erscheint das von Gudrun Endress gesteuerte Swingmobil im Anschluß an die bisherigen Kinderfunksendungen jeden Sonntag um 14.30 Uhr im 3. Programm des SDR.

Das Moers Jazz Festival findet in diesem Jahr vom 16.—19. Mai statt. Folgende Solisten und Gruppen konnten bereits verpflichtet werden: Yosuke Yamashita Trio, Pork Pie, John Surman, Albert Mangelsdorff, Brötzmann + Mangelsdorff, Globe Unity, Volker Kriegel, Virgo, Third Eye, Dollar Brand Quintett, Jazztrack, Noah Howard, Hans Reiche!, Rüdiger Carl-Irene Schweizer, Ernst-Ludwig Petrowsky und Anthony Braxton.

Darktown Jazzband: Dixieland aus Stuttgart. Die unter diesem Titel erschienene LP der Stuttgarter Dixieland Band kann von Ludwig Stimmler, 07151 Großheppach, Rosenstraße 18, bezogen werden. Der Betrag von DM 14,— ist im voraus auf dessen Konto Nr. 229953 bei der Kreissparkasse Waiblingen einzuzahlen.

Das Nicole van den Plas-Alfred Harth Duo ist jetzt zu buchen über Gabriele Kleinschmidt Promotions, 72 Tuttlingen-Möhringen, Mettenbergstr. 1. Tel. 0 74 62 / 5 30.

KENNEN SIE DIE?

Brassy Brew besteht seit 5 Jahren und hat in dieser Zeit zu einer durchaus eigenständigen Musizierweise gefunden, die man als Rock-Jazz bezeichnen kann. Kraftvoll rhythmisches Spiel wird von sensiblen Passagen abgelöst, elektronisch manipulierte Sounds — etwa erzeugt vom Elektro-Piano oder mit Hilfe von Oktavteiler, Verzerrer, Wa-Wa verfremdeten Blasinstrumenten — bilden Kontraste zu den reinen Klängen von Flöte, Violine und Vibraphon, solide, rockende, von Blues und Funk geprägte Musik verbindet sich mit freien, oft kollektiv gestalteten Teilen, die überkommene Hörschemata in Frage stellen und den Zuhörer die Musik abwechslungsreich erleben lassen. Brassy Brew trat bisher auf bei den Heidelberger Jazztagen, beim San Sebastian Festival und in vielen deutschen Jazzclubs, machte auch Filmmusik und eine Produktion für den SWF. Die Heidelberger Formation besteht aus: Joachim Romeis, Geige, Trompete, Knut Rössler, Saxello, Alt- und Tenorsaxophon, Flöte, Thomas Wind, Elektro-Piano, Clavinet, Vibraphon, Bruno Schaab, Baß, und Ringo Hirth, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift lautet: Joachim Romeis, 69 Heidelberg 1, Postfach 104561, Tel. 062 21 / 1 38 46.

Das **Contact Trio** aus Essen hat sich vorgenommen, 1975 zum Jahr der Kontakte und Kommunikation zu machen. Das ganze Jahr über wollen die drei Mitglieder Aloys Kott, Evert Bretschneider und Michael Jüllich neben den laufenden Club-Gastspielen durch Deutschland reisen, um möglichst viele Konzerte in sog. Jazz-Provinzen zu geben. Man hofft, damit mehr Kontakte zu den Leuten zu finden, die bislang vom Jazz noch nicht viel gehört haben. Die Kontaktanschrift des Contact Trios ist der ADV, 43 Essen 13, Rotthauer Str. 78, Tel. 0201/ 59 32 72.

Dambedei ist der Name einer New Jazz Gruppe, die seit 1972 besteht, aber vor einiger Zeit die Besetzung verändert hat. Jetzt gehören zu dieser Karlsruher Formation: Reiner Haebler, Altsaxophon, Holger Hübner, Flöte und Sopransaxophon, Reiner Ziegler, Klavier, Wolfram Irrgang, Baß, und Günter Loge, Schlagzeug. Entsprechend der verschiedenen Herkunft der Mitglieder von der klassischen Musik, dem Jazz und dem Pop, nehmen auch in unterschiedlicher Weise Elemente dieser Gattungen Einfluß auf die weitgehend freie Spielweise. Unter frei versteht Dambedei: Elemente verschiedener Musikgattungen und Jazz-

stilrichtungen der Gestaltung eines Stückes hinsichtlich Form und Inhalt unterzuordnen. Das Quintett bemüht sich, seinen Stücken formale Strukturen zu verleihen, ohne daß das individuelle Spiel dabei zu sehr eingeschränkt wird. Im Vordergrund steht dabei das kollektive Spiel und die Kommunikation innerhalb der Gruppe. Die Kontaktanschrift von Dambedei ist: Reiner Haebler, 75 Karlsruhe 21, Postfach 21 05 47, Tel. 07 21 / 55 15 34.

Das **Free Jazz Quintett Essen** hat jetzt umbesetzt. Neu hinzugekommen ist der Trompeter Bernd Krämer, und als festes Mitglied konnte der Vibraphonist und Schlagzeuger Herwig Mitteregger gewonnen werden. Die Gruppe sucht Auftrittsmöglichkeiten in deutschen Jazz Clubs. Die Kontaktanschrift ist: Uli Fild, 43 Essen 14, Dellmannsweg 94 d, Tel. 58 1473.

Jazsuff — unter diesem Titel hat sich kürzlich ein Quartett in Erlangen formiert, das Engagements in Jazzclubs sucht. Jazsuff setzt sich zusammen aus Traugott Jäschke, Tenorsaxophon und Flöte, Heinz Köhler, Gitarre, Bernhard Mrohs, Baß, und Ulli Thielmann, Schlagzeug. Über die Konzeption sagt die Band: „Die musikalische Kollektivform erscheint uns wichtiger als der thematische Rahmen der einzelnen Stücke. Zielsetzung unserer Musik ist es, die Kommunikation der einzelnen Musiker untereinander ständig zu erweitern, um so letztendlich ein Idealmaß an Verständnis zu erreichen. Die Themen der Stücke bilden lediglich eine Basis für die Kollektivimprovisation, der eigentliche Charakter des Stückes wird durch das Thema kaum vorgeprägt. Das bleibt der jeweiligen Stimmung überlassen. Freilich ist das Thema ein klarer Leitfaden, der unsere Stimmung mitprägt. Unsere Musik ist spontan und die Interpretation jeweils verschieden. Unser Bestreben ist es, die musikalische Vergangenheit jedes einzelnen in einen Topf zu bekommen.“ Die Kontaktanschrift von Jazsuff ist: Bernhard Mrohs, 8531 Unterlaimbach 15, Tel. 0 91 62 / 4 48.

Katamaran, Jazzgruppe aus Münster, hat jetzt die Besetzung gewechselt. Anstelle des Posaunisten Manfred Lücke kam vor kurzem der Klarinetist Willi Walgenbach zur Band. Katamaran hat jetzt auch eine neue Kontaktanschrift: Wolf Burbat, 4421 Rosendahl 1, Parkweg 4, Tel. 0 25 47 / 5 83.

Key besteht aus 6 Musikern, die sich an der Musikhochschule in Köln kennengelernt und zusammengeschlossen haben. Es sind Markus Stockhausen, Trompete, Hugo Read, Saxophon und

Flöte, Reinhard Schmilz, Klavier, Rainer Linke, Baß, und Matthias Holtmann, Schlagzeug, sowie Antje Nielsen, Gesang. Die Gruppe hatte zwei sehr erfolgreiche Auftritte bei der Newcomer Matinee des 14. Deutschen Jazz Festivals und in der Nachtmusik des WDR. Um sich einem breiteren Publikum vorzustellen, ist Key sehr an Club-Engagements interessiert. Die Gruppe macht eine eigene Musik, die durch den Gesang von Antje Nielsen eine besondere Klangfarbe erhält. Die Kontaktadresse von Key ist: Matthias Holtmann, 5 Köln 60, Holbeinstr. 33, Tel. 0221/732913.

Das **Jörg Lehmann Quintett** ist instrumentell gleich besetzt wie das berühmte Hot Club de France Quintett mit Django Reinhardt, jedoch betrachten die Mitglieder ihre Musik nicht als Kopie, sondern als einen Beitrag zum Swing-Jazz von heute. Auch Skiffle-Darbietungen bringt das Quintett, das aus Michael Wiechert, Sologitarre, Thomas Frenser, Geige und Waschbrett, Heino Molitor, Rhythmusgitarre, Jörg Lehmann, Rhythmusgitarre und Harmonika, und Lothar Gürth, Baß und Flöte, besteht. Die Kontaktanschrift ist: Bernd Mommertz, 53 Bonn, Heerstr. 9, Tel. 02 22 / 63 63 37.

Solar Plexus besteht seit ca. einem Jahr in wechselnder Besetzung und hat sich jetzt endgültig formiert. Die Gruppe setzt sich zusammen aus: Michael Kukulies, Trompete, Querflöte, Georg Corman, Orgel, Klavier, Elektro-Piano, Frank Hantke, Perkussion, und Thomas Kukulies, Schlagzeug. Diese etwas ungewöhnliche Besetzung erlaubt den einzelnen Musikern größtmögliche harmonische und rhythmische Freiheiten, was jedoch nicht heißt, daß man die Musik als Free Jazz bezeichnen kann. Sie ist nur in dem Sinne frei, als sie sich kaum kategorisieren läßt. Modale, lyrische Passagen wechseln mit rockigen und lateinamerikanischen Rhythmen. Aber auch die gradlinigen, swingenden Improvisationen fehlen keineswegs. Die Kontaktanschrift ist Georg Corman, 4 Düsseldorf 30, Erich-Hoepner-Str. 3, Tel. 02211 7433384.

Reto Weber arbeitet jetzt mit dem Posaunisten Pierre Descoedres, der früher vorwiegend Oldtime spielte, so u. a. mit Barney Bigard und Claude Luter, im Duo zusammen. Der Schweizer Schlagzeuger macht mit seinem Kollegen heute aber New Jazz. Im Juni will sich das Duo in Deutschland vorstellen. Die Kontaktanschrift ist Jazz in Grenchen, Postfach 223, CH 2540 Grenchen, Schweiz.

JAZZ | RODIUNA

Nr. 3/XXIV März 1975 DM 3,— sfr 3,50 öS 21,—

E 1315 EX

März 1975

Nr. 03/1975





Foto: Gerard Rony

DER SCHREI MEINES VOLKES

Michael Naura interviewt Archie Shepp

II

„In einem Artikel der ‚New York Times‘ schrieben Sie einmal, wo ein Farbiger nicht Bewegung für Bewegung und Note für Note kopiert werde, transponiere man ihn in ein höheres weißes Wesen. Aus Wilson Pickett würde ein Tom Jones und aus Aretha Franklin eine etwas verstimmt singende hysterische Blondine. Bei dem Wort ‚verstimmt‘ fallen mir nun die Streicher im ‚Attica Blues‘ ein. Meine Frage an Sie: War dieser Effekt beabsichtigt oder ein Versehen?“

„Nun, ja... Es scheint wohl einfach so zu sein, daß unsere Musik manchen weißen Hörern verstimmt vorkommt. Dafür gibt es schon Beispiele aus der Vergangenheit. Als Jamesley V. Stewart mit einer Infanteriekapelle im ersten Weltkrieg nach Frankreich

ging, beschwerten sich viele Leute darüber, daß die Blasinstrumente viel zu laut wären. Stewart, wie auch Will Marion Cook, waren große Bandleader und Vorläufer für Duke Ellington und Fletcher Henderson. Stewart leitete eine farbige Militärkapelle, und es gab viele Stimmen damals, die behaupteten, alle Negerkapellen klangen verstimmt. Allerdings beabsichtigten diese Orchester ja gar nicht, ihre Hörner und Trompeten so wie in der klassischen westlichen Musik einzusetzen; sie wollten vielmehr die Musik des Volkes, unter dem sie aufgewachsen waren, wiedergeben. Doch hört man diesen Einwand immer wieder. Auch Charlie Parker wurde vorgeworfen, er spiele verstimmt, ebenso Dizzy.“

„In diesen beiden Fällen scheint mir

der Vorwurf doch sehr unbegründet zu sein.“

„Sie können jetzt aus der Retrospektive urteilen. Ich würde sagen, mit ‚Attica Blues‘ haben wir bei beschränktem Budget eine gute Sache gemacht. Denn auch dies muß mit in Betracht gezogen werden. Meistens habe ich bei Plattenaufnahmen wenig Zeit für vorangehende Proben und die Auswahl der Musiker. Ganz anders als bei den Produktionen der Jackson Five oder der Firma Motown oder auch Apple. Ich muß meine Vorbereitungen in aller kürzester Zeit treffen.“

„Wie viele Stunden dauert so eine Plattenproduktion etwa?“

„Impulse löste den Vertrag mit mir, weil meine Plattenaufnahmen zu viel Geld gekostet hätten. ‚Attica Blues‘

zum Beispiel kostete zwischen zehn- und fünfzehntausend Dollar. Doch halten es die Plattenfirmen für selbstverständlich, Hunderttausende von Dollars für Aufnahmen mit Tom Jones etwa auszugeben. Tom Jones kann also die Stars unter den New Yorker Streichern engagieren, die dann auf der Platte so gut wie überhaupt nicht zu hören sind, während ich mit eilig engagierten Musikern in kürzester Zeit bei beschränkten Mitteln das Beste aus einer Aufnahme machen muß. Trotzdem ist die Lust an der Musik das Wichtigste. Wie Grachan Moncur einmal nach einer Aufnahme sagte: „Das hat feeling und ist ehrlich; besser geht es nicht.“

„Habe ich Sie recht verstanden? Stehen Sie zur Zeit nirgendwo unter Vertrag?“

„Das ist richtig. Man war überhaupt nicht einverstanden mit einem Stück auf meiner letzten Platte ...“

„The Cry of my People?“

„Ja, genau.“

„Erzählen Sie uns doch etwas über diese Aufnahme.“

„Die Musik, das heißt das Titelstück, schrieb der von mir sehr geschätzte Calvin Massey, der leider im vorletzten Jahr gestorben ist. Ich habe einige Jahre mit ihm zusammengearbeitet und habe das immer als Privileg betrachtet. Neben dem Titelstück schrieb er noch eine zweite, lange Komposition. Ich selber komponierte einige kurze Stücke und Charles Greenlee arrangierte ein Stück.“

„Wer ist Greenlee?“

„Er spielte in Dizzy Gillespies Orchester Posaune. Er arrangierte zum Beispiel ‚Come Sunday‘ für uns. Und Joe Lee Wilson war auch dabei.“

„In welchen Auflagen werden Ihre Platten im allgemeinen verkauft. Erhalten Sie Angaben darüber?“

„Nein, es ist sehr schwierig, das zu erfahren, wenn man nicht gerade einen guten Rechtsanwalt hat. Man könnte es auch so sagen: Man braucht erst Vermögen, um sein Vermögen schützen zu können.“

„Das ist ja erschreckend.“

„Aber leider wahr.“

„Wenden wir uns doch jetzt Ihren Gedichten zu. Schreiben Sie noch und wird Ihre Arbeit verlegt?“

„Gedichte habe ich nie veröffentlicht. Ich begann zu schreiben, als ich noch zur Schule ging. 1957 kam ich nach New York, lernte dort Dichter wie Mondo Boroca kennen und fand ihre Arbeit sehr anregend. Mein Wahlfach am College war Dramatik.“

„Heißt das, daß Sie auch Theaterstücke geschrieben haben?“

„Ja, mehrere.“

„Wurden sie aufgeführt?“

„Ja, das erste 1965. Der Titel lautete ursprünglich: ‚The Communist‘; aus kommerziellen Überlegungen heraus änderten wir ihn aber in ‚Junebuck Graduates Tonight‘ um.“

„Weshalb genau?“

„Es hätte sonst weniger Erfolg gehabt. Junebuck war in dramatischer Hinsicht der Held des Stücks; im eigentlichen Sinne aber war die Gemeinschaft der Held und er der Protagonist. Wir inszenierten das Stück mit Hilfe eines Rockefeller-Stipendiums; wir erhielten fünfzehntausend Dollar. Das Stück lief zwei, drei Wochen im New Yorker Chelsea Theatre. Die Produktion war sehr gut; wir hatten einige der besten schwarzen Schauspieler in New York engagiert. Danach schrieb ich eine Trilogie, die das Brooklyn College 1972 aufführte. Der Titel lautete: ‚Funfair for Revolution‘. Es geht dabei um die große afrikanische Reise, die Reise von der Sklaverei in die Freiheit. Es sind drei voneinander unabhängige Einakter, die jedoch durch das zentrale Thema zusammengehalten werden. Ich schrieb die Stücke, nachdem ‚Junebuck‘ abgesetzt worden war. Plötzlich fühlte ich mich dem Theater sehr zugetan und dachte eine Zeitlang daran, die Musik aufzugeben. Ich suchte einfach einen Weg, um in New York überleben zu können. Doch dann entdeckte ich, daß das Theater noch rassistischer eingestellt ist als die Musikindustrie.“

„Was geschah?“

„Die Kritiker sorgten dafür, daß das Stück, das heißt mein erstes Stück, schnell abgesetzt wurde.“

„Schrieben sie schlechte Kritiken?“

„Keine schlechten. Sie schrieben nur, daß das Stück sie an LeRoi Jones erinnere. Dabei hatte ich nach dem College daran zu arbeiten begonnen, also bevor ich LeRoi überhaupt kannte, und dann über mehrere Jahre hin daran gearbeitet. Das zeigte mir, daß die Weißen die Erlebnisse der Farbigen einfach nur auf eine einzige Art zu sehen gewohnt sind. LeRoi war sehr erfolgreich. Zu der Zeit lief gerade sein ‚The Dutchman and the Slave‘, und den weißen Kritikern schien er einfach die einzige legitime schwarze Stimme zu sein. Jede weitere Stimme war für sie nur Imitation der seinen. ‚Junebuck‘ war ein Musical; ich schrieb etwa zwanzig Songs dafür.“

„Und spielten Sie selber mit?“

„Nein, wir engagierten eine kleine Gruppe dafür: Stanley Cowell, Sunny Murray, Joe Farrell.“

„Da wir gerade über Kritiker sprechen, sollten wir vielleicht auch einmal ‚downbeat‘ erwähnen. Welche Erfahrungen haben Sie mit dieser Musikzeitschrift gemacht?“

„Dazu läßt sich nicht viel sagen. Ich habe grundsätzlich nichts gegen Kritiker. Meiner Ansicht nach sind sie das Produkt eines Systems, das viel mehr umfaßt als die Künste. Ich habe gute und schlechte Kritiker kennengelernt. Die amerikanischen Kritiker stellen im wesentlichen eine geschlossene weiße, rassistische Front dar. Sie tragen mehr dazu bei, das Verständnis für schwarze Musik zu verwirren als es zu erleichtern. Dabei denke ich an Dinge wie den Blindfold Test im ‚downbeat‘ und die damit verbundene Verteilung von Zensuren. Das ist meiner Meinung nach großer Unsinn.“

„Weshalb gibt es eigentlich keine schwarzen Kritiker?“

„Wir brauchen die Fehler der Weißen nicht zu wiederholen. Die Tatsache, daß es schlechte weiße Kritiker gibt, bedeutet nicht, daß wir schwarze Kritiker brauchen — gute oder schlechte —, sondern daß die ganze Struktur geändert werden muß, in der Musik einen Stellenwert hat. Aber das wäre so, als gäbe man das Gold aus Südafrikas Boden an die Afrikaner zurück. Das ist keine leichte Angelegenheit, sondern ein sehr komplexes Problem, das sich nicht über Nacht lösen läßt. In gewisser Hinsicht sehe ich die schwarze Kultur als ein Juwel oder ein kostbares Mineral, das wie Kupfer- oder Goldminen durch die hochentwickelte Technik der Weißen ausgebeutet wird. Das weiße Unternehmertum hat festen Fuß in der schwarzen Kultur gefaßt. Rock'n'Roll-Gruppen wie die Rolling Stones oder die Beatles machten und machen riesige Gewinne, einfach weil ihr Image für ihre Zuhörerschaft akzeptabel ist. Die Musiker werden ja vom Publikum nicht einfach nur als Musiker, sondern als Symbole für viele andere Dinge betrachtet. Wilson Pickett wird in der Welt der Weißen niemals auf dieselbe Art akzeptiert werden können wie etwa John Lennon. Jeder Weiße könnte sich notfalls eine Ehe seiner Tochter mit Tom Jones vorstellen, aber doch niemals mit einem James Brown. In der Musik, und ganz besonders in der schwarzen Musik, wirkt ein erotisches Moment mit. Die

Musik Afrikas und seine Tänze haben eine starke erotische Komponente. Und ich glaube, daß besonders in der Populärmusik weiße Hörer immer weniger die Musik von der Person, die sie verkörpert, trennen. Als ich in Paris war, besuchte ich eine Diskothek, in der die ‚Cream‘, die ‚Nice‘ und andere Rock-Gruppen gespielt wurden. Ich fragte den Discjockey, ob er Platten von James Brown habe. Nein. Aretha Franklin vielleicht? Nein, auch nicht. Darauf fragte ich, welche schwarzen Künstler er denn hätte. Sie hätten überhaupt nicht allzu viele Platten von ... Er hatte wohl eine Benennung bereit, die er aber für sich behielt. Sie spielten vorwiegend Rock'n'Roll. Und mir ging auf, daß Rock'n'Roll hier ein Synonym für weiße Musik war."

„Kehren wir zurück zur Politik. Was, meinen Sie, muß in den USA getan werden im Kampf um mehr Rechte für die Bevölkerung, was kann getan werden? Was können Sie persönlich tun?"

„Weiter Musik machen."

„Sind Sie für Gewaltanwendung der schwarzen Amerikaner, oder sollte eine schwarz-weiße Integration angestrebt werden?"

„Auch Integration kann man unter verschiedenen Blickwinkeln sehen: dem politischen, wirtschaftlichen, soziologischen und rassischen. Wenn wir unter Integration die der politischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten verstehen, dann ist das eine Sache; verstehen wir aber eine Assimilierung darunter, den Versuch schwarzer Menschen, etwas zu werden, was sie ganz offensichtlich nicht sein können, dann bin ich ganz entschieden dagegen. Obgleich meine eigene Frau Jüdin ist, trete ich nicht für Assimilierung als Schlüssel zur Zukunft für unsere Leute ein. Integration kann eine sehr private Sache sein, wie die Ehe zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Jüdin, andererseits hat sie weitreichende politische und sozioökonomische Auswirkungen. Denken Sie an das ‚Bussing‘, das Transportieren von Schulkindern per Bus in völlig fremde Stadtteile, um so ein Nebeneinander von Schwarz und Weiß in der Schule zu erzwingen; oder die Frage, ob ein schwarzer Lehrling an einer bestimmten Sache arbeiten darf oder nicht. Das ist eine nicht private Sache. Im wesentlichen denke ich, daß wir Farbigen nicht einfach versuchen sollten, die Städte der Weißen niederzubrennen, sondern diese Städte zu verändern."

„Auf welche Weise?"

„Es muß ein neues Image geschaffen werden. Das ist unumgänglich und der einzige Weg für die USA. Ein bestimmter Typ von Institution muß von Grund auf zerstört werden. Der Rassismus muß ausgetrieben werden."

„Aber wie soll das geschehen?"

„Wenn~ Gettos rassistisch sind, dann müssen sie eben von Grund auf vernichtet werden. Es ist nicht damit getan, mehr schwarze Polizisten einzustellen, neue Häuser in Harlem zu bauen und den Schulkindern ein freies Mittagessen zuzuteilen. Die Einstellung der Menschen muß sich ändern, ihre Vorurteile müssen abgebaut werden. Je länger ich Weiße in der ganzen Welt beobachte, und ich sehe sie in klinischem oder quasi-klinischem Zustand, desto mehr erscheint mir Rassismus wie eine Krankheit, eine Massenpsychose. In Europa zum Beispiel fällt ja die Zahl der Farbigen kaum ins Gewicht. Es ist also interessant zu sehen, wie Europäer auf Schwarze reagieren."

„Wie reagieren sie denn?"

„So wie die Amerikaner in den vierziger Jahren. Heute kann man ja die Diskriminierung, unter der die Schwarzen in den USA zu leiden haben, in ihrer modernsten Form beobachten. Die europäische Haltung Farbigen gegenüber, die ja meist aus ehemaligen Kolonien stammen, erinnert mich eben stark an die Haltung der US-Amerikaner uns gegenüber in den vierziger Jahren. Und mir scheint, als stagniere das Bewußtsein der Schwarzen, die sich in Europa niederlassen, auf dieser Ebene. Sie haben keine Identität. Ich glaube nicht, daß ein Europäer wirklich erfaßt, was ein Farbiger ist. Sie selber vielleicht, aber Sie sind eine Ausnahme. Die Tontechnikerin nebenan hat keine Ahnung davon, der Empfangschef im Hotel und der Taxifahrer von vorhin nicht. Die USA sind letztlich ein Produkt Europas. Und ich glaube, daß die weißen Amerikaner sich die rassistische Einstellung Europas wie gelehrige Schüler zu eigen gemacht und noch perfektioniert haben. Man denke nur an die jetzt gerade in den USA beliebten Filme über schwarze Künstler. Die Billie Holiday Story, in der Lester Young nicht einmal erwähnt ist."

„Haben Sie sich diesen schrecklichen Film angeschaut?"

„Ja, und er hat mich nicht einmal überrascht."

„Was sagen Sie zu dem Film?"

„Ich muß voranstellen, daß ich das Glück hatte, die Musik für das Bühnenstück zu schreiben, das unter dem Titel ‚Lady Day‘ ganz kurz etwa zur selben Zeit wie der Film in New York lief. Es wurde schnell wieder abgesetzt, weil Billie Holidays ehemaliger Mann behauptete, wir wären kommunistisch eingestellt, und uns gerichtliche Schritte androhte. Kurz darauf lud ein Freund mich und meine Frau ins Kino ein und wir sahen die ! Billie Holiday Story. Es war ein wahrer Schock für mich, die in diesem Film deutlich werdende Auffassung mit der zu vergleichen, die ich selber von dem Thema hatte. Ich sagte meinem Freund, daß dies wohl der letzte Film wäre, für den ich mir selber eine Eintrittskarte gekauft hätte. Trotzdem war er sehr interessant. Er ist sehr gut gemacht, Diana Ross ist eine exzellente Sängerin, und ich nehme nicht an, daß man die Absicht hatte, Billie Holidays Leben in irgendeinem politischen Zusammenhang zu sehen. So wie die weißen Unternehmer das, wie schon gesagt, ja auch nie bei Charlie Parker versucht haben. Im Gegenteil, Zeitschriften wie ‚downbeat‘ und ähnliche zeigen doch die Absicht, das politische Gewicht schwarzer Musik zu bagatellisieren. Max Roach und Leute seines Schlages haben dies ja auch ausgesprochen. Sie haben gesagt, daß in John Coltrane etwas zum Ausdruck kommt, das einem nicht nur einen Blick in die Hölle gewährt, wie es manche Kritiker gesagt haben, sondern einem ein Bild Amerikas zeigt, wie es sich für einen Schwarzen darstellt, der dort leben muß. Und vielleicht kann Coltrane in irgendeinem Jugendlichen einen Traum wecken, in dem für Ausbeutung kein Platz ist. Als ich Charlie Parker zum ersten Mal hörte, war ich sehr ergriffen. Ich kann mir nicht vorstellen, daß seine Musik einem Weißen ebenso viel gegeben hätte."

„Und weshalb nicht?"

„Als Schwarzer nahm ich nicht nur Birds Musik wahr, sondern ihn selber als Menschen. Für meine Erfahrung war alles, was mit ihm zu tun hatte, wichtig. Seine Musik war zur selben Zeit radikal und relevant. Für mich hätte er eine Erweiterung meines Bruders oder Vaters sein können. Als ich ihn das erste Mal sah, war ich sehr verwundert. Ich war jung und lebte in Philadelphia, einer im Verhältnis zu New York kleinen Stadt. Und plötzlich hatte ich hier einen Mann in einem zerknautschten blauen Anzug, in aus-

Fortsetzung auf Seite 17

IM LICHT UND SCHATTEN DER JAZZ-SZENE

DIE ERFARUNGEN DES OSKAR KLEIN

Man kann ihn immer wieder treffen, den in der Schweiz lebenden österreichischen Trompeter Oscar Klein. Denn er ist viel auf Reisen. In Sachen Musik selbst dann, wenn er nicht spielt. Er verkauft nämlich Instrumente. Und er hat seine ganz eigene Methode: „Da wird nicht groß geplant, sondern ich fahre einfach los, und wenn der Zug irgendwo vorbeikommt, wo ich merke, da könnte es für mich interessant sein, steige ich aus und bleibe dort, wickle Geschäfte ab und gehe, wenn ich fertig bin, wieder auf den Bahnhof, schau wieder, wohin die Züge fahren und nehme dann den, der eine für mich günstige Strecke fährt. Auch als Musiker schmiede ich keine Pläne. Ich schreibe nicht,

telefoniere nicht, biete mich nicht an. Schließlich habe ich ja gar nicht die Zeit, viel Musik zu machen. So warte ich, bis mir jemand das Angebot macht, da und dort aufzutreten, rufe ein paar Tage zuvor die Kunden in diesem Ort an und teile ihnen mit, daß ich vorbeikomme. So habe ich's am liebsten, denn da läßt sich das eine mit dem anderen am glücklichsten verbinden. Auf diese Weise findet sich auch oft Gelegenheit, mit den Bluesmen zu spielen.

Vielerlei Aktivitäten

Diese Gruppe um Roland Blume in Karlsruhe hat sich ganz neu formiert.

In Klaus-Dieter Siegmund wurde ein sehr guter Schlagzeuger gefunden, Henner Kahlert hat als Gitarrist ausgesprochen professionelles Format, obwohl er eigentlich Rechtsanwalt ist, und Günter Boas, der als Pianist zu uns stieß, spielt nicht nur hervorragend, sondern man spürt auch bei jedem Ton, was er alles weiß und kennt. Ich finde, er hat nie die Beachtung gefunden, die er verdient. Er war ja hier ein Pionier des Blues, doch hat man ihn oft als Blues-Boas gehänselt. Heute schreit dagegen wieder alles nach Blues. Ich spiele wahnsinnig gerne mit ihm, er ist mein absoluter Favorit. Mit den Tremble Kids bin ich mindestens zwei-, dreimal im Jahr unterwegs. Bei unserer jüngsten, zehn-

TREMBLE KIDS mit OSCAR KLEIN



tägigen Tournee haben wir eine Platte aufgenommen, die Eddie Condon gewidmet ist. Wir hatten auch das Glück, mit Wild Bill Davison Aufnahmen zu machen. Außer Werner Keller waren noch dabei: Posaunist Roy Crimmins — auch de*r so ein Wiedererstandener —, dann Brian Lemon, der bei Freddy Randell spielte und bei Ronnie's Ben Webster gut begleitet hat, außerdem Isla Eckinger und am Schlagzeug der einzige Amateurmusiker der Gruppe außer mir: Rolf Rebmann, der mit Fatty George da war und sich sehr gemacht hat. Trommelt etwa im Stil eines George Wettling. Da ich mich immer mehr auf die Gitarre konzentriere, habe ich eine Langspielplatte aufgenommen, auf der ich so Blind-Blake-Sachen mache — aber auch Jazz. Es gibt ja viele Ragtime-Gitaristen, die nicht wissen, was Jazz ist. Ich kombiniere das mit Stücken wie „After you've gone“ oder „Mood indigo“. Ich habe auch eine Gitarrenschule für einen Baseler Verlag geschrieben. Mir ist jetzt die Gitarre so lieb wie die Trompete, ich mag beide Instrumente, eben weil sie so verschieden sind. Ich würde brennend gerne Gitarre in einer Band spielen, doch komme ich einfach nicht dazu. Nur im Plattenstudio ergab es sich, daß ich mit Henri Chaix im Quartett und ebenso mit Wild Bill Davison eine Rhythmusgitarre bringen konnte, wie ich sie so gerne mag. Wenn ich aber ganz solo Ragtime und Blues spiele, kommt es mir vor, als ob ich jemand ganz anderes sei. Ich trete ja auch in Clubs auf, wo mich die Leute überhaupt nicht kennen, und für die bin ich eine Kuriosität: ein alter Gitarrist! Die Jungen wissen meist nur dunkel über Oldtime Jazz Bescheid, wenn ihnen vielleicht der Großvater davon erzählt hat. Doch gibt's auch Ausnahmen. In meiner Gitarrenschule für Ragtime und Blues kommen z. B. zu 90 % ganz junge Leute. Regelmäßig montags halte ich die Kurse für 12 bis 15 Schüler im Alter von 12 bis 16 Jahren ab. Das geht den ganzen Tag — alle zwei Stunden kommen neue Schüler. Sie lernen zunächst einmal das „finger pickin'“, und wer darin gut ist und spürbare Fortschritte macht, der fragt mich unweigerlich, ob er nicht Jazzakkorde lernen könne, also etwas alterierte Harmonien. Sie interessieren sich mehr und mehr für Jazz und überraschen mich, wenn sie z. B. mit Eddie-Lang-Platten daherkommen und darin eine neue, große Entdeckung sehen. Es sind auch Leute darunter, die vom Pop kommen, sich aber davon gelöst haben, weil ihnen die Musik zu eintönig erscheint und

sie ihnen zudem zu aufwendig ist. Mit einer akustischen Gitarre ist alles viel schneller getan als mit einer, zu der man eine 300-Watt-Anlage und was weiß ich nicht alles braucht. Die, die sich weiterentwickelt haben, also vom Pop zu Ragtime und Blues übergegangen sind, kommen damit langsam zum Jazz — ein paar gehen als Gitarristen in eine Jazzband. Über echtes Jazzinteresse bei den Jungen freue ich mich natürlich.

Die mageren Jahre

Da beklagen sich viele ältere Jazzfans, daß nichts los sei auf der Jazzszene, aber wenn was geboten wird, dann sieht man sie nicht, sie bleiben aus. So habe ich Joe Venuti nach Basel gebracht, und das Publikum bestand aus ganz jungen Leuten. Ich selbst spiele nun auch schon viel lieber für junge Leute, von denen ich weiß, daß sie auch in 10 oder 20 Jahren noch kommen, als vor solchen, die nur mal so reinschauen, sonst aber fast nirgends mehr hingehen, wo Jazz gespielt wird. Und die Jugend ist begeistert über die Musik der Bluesmen, obwohl sie meist weder Günter Boas noch mich kennen, sich wundern, daß da ein paar Grauhaarige auf die Bühne kommen, die keinen Pop-Jazz spielen, nicht einmal Dixieland, sondern Swing und ein bißchen Jump, kein „Icecream“, keinen „Royal Garden Blues“, sondern Blues-Riffs, Hodges-Stücke. Günter singt auch Blues, die — obwohl sie nicht bekannt sind — bei der Jugend gut ankommen. Das war allerdings nicht immer so. Vor 1½ Jahren etwa hat das Jazzinteresse unter der Jugend erst wieder angezogen. Zuvor waren mindestens vier Jahre lang Musiker wie ich völlig isoliert. So hat man z. B. Fatty George und Werner Dies fast völlig vergessen, obwohl sie immer noch auf der Szene sind und eigentlich besser spielen als je zuvor. Trotz der schlechten Situation für Jazz sind in jenen Jahren die Tremble Kids doch immer wieder mal aufgetreten, haben hier und dort Konzerte gegeben, und die Leute waren mit der Musik sehr zufrieden, denn sie haben ja damals kaum mehr Ähnliches gehört. Die Festivalmanager und Clubbosse haben sich seinerzeit der Modewelle angepaßt und voll auf Rock-Jazz gesetzt, der die Rettung bringen sollte. Sie haben an alle möglichen Mischformen gedacht, nur nicht an den echten, den swingenden Jazz. Jetzt erst lassen die Verantwortlichen für Festivals, Konzerte und Clubs wieder

ältere Musiker und Jazzgruppen auftreten, und es zeigt sich, daß sie meist noch besser spielen als früher. Schließlich sind ja diese europäischen Musiker auch noch nicht so betagt wie viele ihrer amerikanischen Kollegen, von denen freilich einige mit 70 oft ebenso gut oder sogar besser sind als mit 40 oder 50 Jahren. Wenn aber die altbewährten europäischen Bands wieder auftauchten, war die Überraschung darüber meist groß, daß „Opas“ solch mitreißende Musik machen.

Zwei verschiedene Welten

Nun kann man aber nicht behaupten, daß die Musik, die wir machen, also swingender Jazz, besonders gefördert wird. Wir bewegen uns noch immer in den Nebenarmen des Hauptstroms. In der Presse wird diese Musik ja auch nur so am Rande vermerkt. Andererseits: wenn ich die Programme der Jazzclubs in der Schweiz betrachte, dann wird dort noch immer zu 70% Free Jazz angeboten. Der Jazz-Workshop in Basel ist so gut wie immer free, dann gibt es gewisse Zentren, die sich auf Free spezialisiert haben: in Zürich, Bülach, St. Gallen. Nichts dagegen: natürlich müssen auch die Free-Musiker spielen, und man wird ihrer Musik ebenso konzentriert zuhören wie etwa dem Chicago-Jazz oder einer anderen traditionellen Stilform des Jazz. Aber zum ersten Mal klafft nun doch ein Abgrund zwischen zwei Jazzrichtungen. Wenn früher Neuerer wie z. B. Lennie Tristano oder Lee Konitz einen anderen Weg einschlugen als die Bebopper, so haben sie sich musikalisch doch verstanden, haben sich gegenseitig geschätzt. Heute aber sind Free Jazz und die alten Stilformen des Jazz so grundverschieden, daß man beides nicht zusammen auf einer Konzertbühne oder in einem Club bringen kann. Sie sind auch nicht mit den gleichen Maßstäben zu messen. Es gibt da zwei Welten, die nicht zusammenkommen. Da findet sich auf der einen Seite das, was man als „Entertainment“ bezeichnen kann, auch wenn das für manche anrüchig klingen mag. Die besten Jazzmusiker der Welt — Armstrong, Ellington, Gillespie, Kenton — sie alle haben das Entertainment stets als etwas selbstverständlich Zugehöriges zu ihrer Musik empfunden. Der ganze Aufbau eines Auftritts, die Ansagen, die Präsentation, all das war auf das Publikum abgestimmt. Wenn man Musik macht, die als Tanz- und Unterhaltungsmusik groß wurde, wird man

nicht auf das Entertainment verzichten wollen, zumal dann nicht, wenn kein Grund dafür vorliegt. Ich habe es immer als Verpflichtung angesehen, all die, die sich ja auch unter Opfern auf den Weg machen, um zu uns in den Konzertsaal oder einen engen, rauchigen Club zu kommen, mit guter Musik wirklich zu unterhalten. Dabei hatte ich noch nie das Gefühl, Konzessionen zu machen. Ob mit Fätty George oder den Tremble Kids habe ich ja eigentlich stets unkommerzielle Musik geboten, und wir standen damit auf der Schattenseite, wenn man etwa im Gegensatz dazu Musik heranzieht, die Papa Bue oder Chris Barber oft machten, um damit — wie sie glaubten — das Publikum noch besser zu unterhalten. Natürlich kann das jeder halten wie er will, das ist eben Geschmackssache, und es gibt viele Musiker, die nur Konzessionen machen und von solch verfälschter Musik leben. Aber da sind viele andere, die — wie Ben Webster, Roy Eldridge, Dexter Gordon — mit ihrer Musik und auf ihre Art Kontakt zum Publikum fanden und die die Leute gut unterhielten, wann immer sie auftraten. Und sie nabeln dazu kommentiert: Wir wollen, daß die Leute sich wohlfühlen!

Schockieren, Protestieren

Bei Free-Musikern hat man nicht den Eindruck, daß sie von dieser Überlegung ausgehen. Viele wollen im Gegenteil die Leute schockieren. Dabei gibt es in dieser Welt so viele Dinge, die wirklich einen Schock auslösen, wogegen selbst das lärmendste, kreischendste instrumentale Austoben zur unwichtigen Farce wird. Was soll's also. Es geht Free-Jazz-Musikern wohl darum, ihre Musik in erster Linie zur eigenen Befriedigung zu spielen. Um aber nicht in der Isolation zu bleiben, sondern gehört zu werden, treten sie an die Öffentlichkeit. Dort müssen sie jedoch Kontakte anknüpfen, und so machten sie Anleihen bei der populären Rock-Musik und ließen sich — auch wenn sie es leugnen — damit eben doch auf Konzessionen ein, blieben nicht bei „ihrer“ Musik. Als mit Ornette Coleman und anderen amerikanischen Musikern der Free Jazz begann, war das wirklich deren Musik, war Jazz, wogegen der europäische Free Jazz eine ganz andere Basis hat. Wenn schwarze Amerikaner in ihrer Musik dagegen protestieren, daß sie in den Slums der Großstädte leben müssen, wo Ratten die Kinder anfressen, dann

ist dieser Protest motiviert. Wenn in Europa ein Bankangestellter abends die Krawatte auszieht und im Rockerlook mit dem Rücken zum Publikum kreischende Saxophonchorusse abzieht, ist das kaum als emotioneller Protestausbruch zu verstehen. Diese Leute wollen nur auf sich aufmerksam machen, wollen den Erfolg, selbst wenn sie mit all dem paktieren müssen, was für sie bisher zutiefst verachtenswert war: etwa Pop und Rock. Gleichzeitig aber werfen sie Steine auf jene Jazzmusiker, die heute wie früher — Armstrong, Beiderbecke, Hawkins, Ellington u. v. m. waren darunter — ihre Existenz mit Tanzmusik bestreiten müssen.

Opportunismus und Kritiklosigkeit

Ich habe es erlebt, daß gute Jazzmusiker, die ich von früher her kenne, zum Free Jazz überwechselten, um ja nicht als antiquiert zu gelten. Es war also mehr Opportunismus als Überzeugung, was sie zu diesem Schritt veranlaßte. Sie haben dann aus gleichen Motiven auch Rock-Jazz gespielt und sind damit schließlich in eine Sackgasse geraten. Heute beginnt das Pendel wieder zurückzuschlagen und es gibt schon beachtlich viele, darunter auch die Jungen, die den Rock allein seiner unswingenden, rhythmischen Basis wegen nicht mehr schätzen. Ich weiß auch nicht, woher der Begriff Rock-Jazz stammt. Der schwarze Rock'n'Roll oder Rhythm and Blues hatte einen Vierer-Rhythmus, der mit dem modischen Rock von heute nichts zu tun hat. Wenn das Music Business aber jetzt plötzlich wieder auf den Rock'n'Roll zurückkommt, dann auf den übelsten, nämlich den von Bill Haley oder Chuck Berry. Was einst schlecht und recht als Tanz-Show über die Bühne ging, ohne künstlerischen Anspruch, das wird heute im Konzertsaal präsentiert, möglichst mit dem Prädikat „künstlerisch wertvoll“. Da ist es weit verständlicher, wenn ein guter Bluessänger aus früheren Zeiten wieder hervorgeholt wird, oder ein alter verdienstvoller Jazzmusiker. So wie etwa Bunk Johnson einst wiederentdeckt und präsentiert wurde. Über ihn haben sich jedoch viele aufgeregt, fragten, warum man solche Zittergreise überhaupt noch spielen lasse. Dabei war Bunk damals kaum 60 Jahre alt und weit besser als heute ein Chuck Berry, der ohne Einspruch in die Konzertsäle geholt wird. Die Kritiklosigkeit ist demnach größer denn je.

Die bei ihrer Musik bleiben

Was nun die Entwicklung des Jazz angeht, so ist sie immer von neuen, jungen Musikern weitergetrieben worden. Ich finde, daß für einen Musiker, der ein gewisses Niveau in der Instrumentbeherrschung und in seinem Stil erreicht hat, kein Grund besteht, nun unbedingt eine Weiterentwicklung des Jazz anstreben zu müssen. Es geht vielmehr um seine individuelle Weiterentwicklung, die selbstverständlich allein damit fortgeführt wird, indem er das, was er spielt, im Laufe der Zeit verbessert. Es wirkt auf mich lächerlich, wenn ein Musiker, der schon soundsoviele Stile gespielt hat und 50 oder mehr Jahre alt ist, nun versucht, mit langen Haaren das Neueste zu machen, nur um den Eindruck zu erwecken, „in“ zu sein. Wieviel bewundernswerter erscheint es mir da, wenn ein Musiker seinen Stil so verbessert hat, daß man ihn immer noch gerne hört. Die, die bei ihrem ureigenen Stil geblieben sind, sind ehrlicher und gewiß glücklicher. Das Rad der Zeit dreht sich, und der Musiker, der eine Zeitlang auf der Schattenseite stand, tritt auch wieder in den Vordergrund — das war so mit Joe Venuti, mit Zoot Sims und vielen anderen. In jedem Stil finden sich Musiker, die sich selbst treu geblieben sind und die auf lange Sicht mehr Erfolg haben werden als jene, die immer nur versuchen, das Neueste mitzumachen.

Alle wirklich großen Jazzmusiker sind bei dem Stil geblieben, zu dem sie einmal gefunden haben und mit dem sie zu identifizieren sind: Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Lee Konitz, Stan Getz — sie spielen mehr oder weniger genau so wie früher. Es gibt viele Musiker wie Konitz, der nie ein Erfolgsmusiker war, der auch mit seinem neuen Stil nicht Schule machte. Eine Weile hat er mit seinem Oktavspiel mit dem Multivider experimentiert, ist aber wieder davon abgekommen und bei dem geblieben, was aus ihm selbst kommt. Er hat sich gesagt, wenn es niemandem oder nur wenigen gefällt, muß ich mich eben damit abfinden — es ist meine Musik. Das ist vergleichbar mit jemandem, der einen Beruf ausübt, den er liebt, in dem er es zu etwas gebracht hat, der aber nun langsam ausstirbt. Er wird, wenn er es erfahren hat, auch nicht sofort umsatteln und einen anderen Beruf ergreifen, sondern wird bei dem bleiben, der ihm liegt und der ihn ausgefüllt hat, solange es nur eben geht. Hat nicht ein Roy Eldridge eine große Entwicklung mitgemacht und

ist doch bei seinem Spiel, seinem Musizierideal geblieben? Und ist nicht auch ein John Coltrane selbst bei seinen Aufnahmen mit Pharoah Sanders, die ich noch gar nicht als Free Jazz ansprechen möchte, eigentlich gar nicht wesentlich von seinem Spiel, mit dem er einige Jahre zuvor schon hervorgetreten ist, abgewichen? Er ist tragischerweise früh gestorben, aber hätte er sich vielleicht — oder Parker — zu immer neueren Stilformen durchgerungen, wie sich's viele erträumen, für die das Neueste auch immer das Beste und Wesentlichste ist?

Das manipulierte Publikum

Das große Publikum aber wird überforciert und wird manipuliert. Wenn eine bestimmte Musik oder eine bestimmte Band, Musiker wie etwa Miles Davis, die eigentlich mit der Rockszenen nie etwas gemeinsam hatten, von der Plattenindustrie und dem Management des Music-Business geschickt eingesetzt und gesteuert werden, wenn man sie z. B. ins Fillmore schickt, dann kann man dem lenkbaren Publikum diese Musik schmackhaft machen. Man kann es veranlassen, die Platten zu kaufen, die Mammutveranstaltungen zu besuchen. Dabei merken meiner Ansicht nach nur wenige, was da wirklich musikalisch passiert. Aber mit viel Geld, mit viel Aufwand wird diese oder jene Band den Leuten als begehrtesten Produkt dargestellt, und das Risiko ist gar nicht so sehr groß. Ein Herbie Hancock wird so lange gepusht, bis er in die Hitparade kommt, und all die jungen Leute, für die die Hitparade Evangelium ist, sind automatisch der Überzeugung, daß der und das, was in dieser Hitparade erscheint, auch wirklich gut sein muß. Sie kaufen die Platten, besuchen die Konzerte und meinen, daß das, für das sie so viel Geld ausgeben müssen, auch wirklich „Spitze“ ist. Für die anhaltende Karriere eines guten Musikers ist dieses Publikum jedoch wertlos, denn es ist unberechenbar. Im Gegensatz dazu hat sich gezeigt, daß die, die etwa Ella, Armstrong, Ellington oder Peterson lieben, weitaus verlässlicher sind. Sie kaufen deren Platten, gehen in deren Konzerte und bilden jenes Publikum, von dem man behaupten kann: wer das hinter sich hat, kann sich sicher fühlen. Weil sie hervorragende Künstler sind, weil sie etwas können und bei ihrem Stil geblieben sind, haben sie auch ihr Publikum, das sich ihnen verbunden fühlt und das sie nicht enttäuscht, weil auch sie nicht enttäuscht werden.



OSCAR KLEIN

sehen. Wenn man jedesmal zittern muß, wenn man spielt, wenn man abhängig ist von der Gunst der Manager, des Publikums in dieser oder jener Stadt, dann ist man unglücklich dran.

Nun gilt bekanntlich der Prophet im eigenen Land nicht viel. Selbst ich muß dem ausweichen und ich tue das, indem ich z. B. in Basel, wo ich lebe, nur ganz selten spiele. Seit rund zweieinhalb Jahren habe ich dort deshalb nicht öffentlich Trompete geblasen. Und ich bin überzeugt, daß, wenn ich hier nun mit den Tremble Kids auftreten würde, ein Publikum da wäre. Andererseits bin ich überzeugt davon, daß Musiker, die sich zum Entertainment bekennen, durchaus in der gleichen Stadt jahrelang spielen können. In New York ist das beispielsweise möglich, wie sich gezeigt hat. Ein Roy Eldridge kann dort etwa seit Jahren in Jimmy Ryans auftreten — mit Ausnahme der Tourneen, die er unternimmt. Und die Lokale sind gut besucht. So war's auch früher in der 52nd Street, wo Musiker wie Art Tatum, Jonah Jones oder Stuff Smith ständig spielten und immer ihr Publikum hatten. Oder Humph in London, Luter in Paris. In Weltstädten zumindest ist das im Prinzip möglich.

Man tut, was man kann

Was mich betrifft: ich habe sicher immer gleich gespielt, bin keinesfalls auf dem Weg nach oben. Ein gleichbleibendes Niveau ist für mich auch wünschenswert. Was ich indessen in letzter Zeit festgestellt habe, ist die Tatsache, daß ich in wichtigeren Städten auftrete als zuvor. Auch daß ich mehr Platten mache als früher, d. h. also, daß sich die Platten offensichtlich besser verkaufen. Mit dieser Entwicklung bin ich im großen und ganzen natürlich durchaus zufrieden. Was ich mir wünsche, ist, mit guten Chicago-Leuten, also modernen Dixieland- und Swing-Musikern zusammen zu spielen. Das ergibt sich meist ganz zufällig. Joe Venuti z. B. habe ich am Meer kennengelernt, ein Club-Manager hat mich dann gefragt, ob ich ihn nicht begleiten wolle, und das habe ich natürlich wahnsinnig gern getan. Ich bin dann mit Joe auf Tournee gegangen, habe dabei Gitarre gespielt, doch konnte ich bei einigen Stücken auch Trompete blasen. Es kommen ja nach wie vor bedeutende Musiker nach Europa, die im Swingstil spielen und hier Gleichgesinnte suchen. Manche dieser Musiker fragen allerdings gar nicht mit wem sie spielen werden, sondern sie handeln lediglich die Gage aus und machen mit den jeweiligen Begleitmusikern das Beste, was sich eben mit ihnen machen läßt. So manche Jazz-Giants sind hier schon mit den schlechtesten Bands aufgetreten und haben damit ihr Programm runtergespielt. Andere sind wählerischer und machen dann das Angebot, man solle doch mit ihnen reisen, was natürlich Freude macht.

Daß ich für Top-Kritiker wie Leonard Feather oder Milt Gabler ein anständiger europäischer Trompeter bin, ist für mich immerhin eine Genugtuung. Aber ich blase nicht so gut Trompete, wie etwa meine Frau Miriam singt. Im Gegensatz zu mir ist sie für diese Kritiker eine einmalige Erscheinung. Sie bewegt sich musikalisch auf einer höheren Ebene und hat Fähigkeiten, über die ich nicht verfüge — musikalisch und damit auch geschäftlich. Wenn ich Miriam mit Roland Hanna oder Mal Waldron singen höre, so ist das etwas, was zusammenpaßt, was enorm losgeht und zündet. Bei unserem gemeinsamen Auftreten dagegen gab es immer gegenseitige Konzessionen, und ich konnte ihr nie das bieten, weder als Trompeter noch als Gitarrist, was sie eigentlich braucht. So sind wir musikalisch von Stimme und Instrument getrennt, aber innerhalb der Familie sind wir eine wunderbare Gemeinschaft."

POTENZIERUNG MUSIKALISCHER ENERGIEEN:

DAS GLOBE UNITY ORCHESTER

von Alexander von Schlippenbach

Entstehung und Entwicklung

Das Globe Unity Orchester wurde erstmals anlässlich einer Auftragskomposition des RIAS Berlin für die Berliner Jazztage 1966 zusammengestellt. Man hatte mir zuerst angeboten, zusammen mit Boris Blacher etwas für zwei Streichquartette und mehrere Jazzsolisten zu schreiben. Mein Gegenvorschlag, mir die Möglichkeit zu geben, statt dessen ein Stück für eine große Gruppe von Free Jazz Spielern zu machen, wurde erfreulicherweise akzeptiert und ich konnte mit einer Arbeit beginnen, die mir schon seit längerer Zeit vorgeschwebt hatte. Von den Gruppen, die damals in Deutschland angefangen hatten, Free Jazz zu spielen, waren für mich das Manfred Schoof Quintett und das neue Peter Brötzmann Trio mit Mani Neumeier und Peter Kowald die besten. Als ich Brötzmanns Trio im Herbst 1966 zum ersten Mal in Köln hörte, ergab sich eine Verbindung des Schoof Quintetts mit dem Trio als Grundlage der Besetzung für meine geplante Komposition. Es wurden dann noch sechs Bläser dazugenommen, wir probten drei Tage in Köln und führten dann das Stück mit dem Titel „Globe Unity“ in der Berliner Philharmonie bei den Jazztagen auf. Es gab ziemlich viel Aufsehen. Das Publikum reagierte zum Teil begeistert, zum Teil schockiert und ablehnend. Die Presse schrieb u. a. „Sensation und viel Geschrei“, „Männerkult in der Philharmonie“, „Musikalischer Hexensabbat, bei dem Peter Brötzmann den Part des Leibhaftigen spielte“ und Ähnliches. Es gab auch ambitioniertere Kritiken, die von einer „Verschmelzung von Jazz und Kunstmusik“ sprachen (Werner Burkhardt in der „Welt“). Don Heckman schrieb im Down Beat von einer ersten Lösung der Aufgabe, Elemente des neuen Jazz erfolgreich mit entsprechenden, neuen Kompositionstechniken zu verbinden, wobei er bezeichnenderweise auf die europäische Herkunft dieses Ergebnisses hinwies. Wir machten

noch im selben Jahre eine LP für SABA/MPS mit dem Titel „Globe Unity“. Dieses Stück, wie auch die zweite auf der Platte enthaltene Komposition „Sun“, sind von vorne bis hinten total durchorganisiert. Das habe ich dann bis 1970 weitergemacht, habe die Stücke eigentlich auf den ersten Erfahrungen aufbauend geschrieben und die Möglichkeiten noch ausgeweitet, so wie ich mir das vorgestellt habe. In erster Linie war mehr oder weniger alles meine Arbeit. Wir haben ja 1966 zwei Stücke von mir gehabt. Als ich einen weiteren Auftrag für die Donaueschinger Musiktage 1967 bekam, da schrieben dann auch Peter Brötzmann und Manfred Schoof je ein Stück. Das Orchester wurde hierfür auf 18 Musiker vergrößert und in diesem Jahr spielte auch Albert Mangelsdorff zum ersten Mal mit. In Donaueschingen hörte uns Krzysztof Penderecki und war von der Band so begeistert, daß er anbot, ein Stück für sie zu schreiben. 1970 sollte das Penderecki Stück von uns aufgeführt werden, doch wurde nichts daraus, weil es Penderecki nicht rechtzeitig fertiggestellt hatte. Es gab dann auch eine Einladung zur Weltausstellung 1970 nach Osaka, der wir aber leider nicht folgen konnten, weil das Projekt im letzten Augenblick als zu kostspielig befunden wurde. 1970 trat das Globe Unity Orchester mit einer neuen Besetzung in Berlin und Donaueschingen auf. Es war eine sehr gute Band, und die meisten Musiker, die damals mitgespielt haben, sind auch heute noch dabei. Das Orchester hatte dann eine lärmartige, unfreiwillige Pause, es spielte ab Ende 1970 praktisch zwei Jahre lang nicht mehr. Das Comeback des Globe Unity Orchesters signalisierte sozusagen der Wuppertaler Jazz Workshop, dessen Zustandekommen vor allem Peter Kowald zu verdanken ist. In Zusammenarbeit mit der Stadt Wuppertal konnte dieser viertägige Workshop durchgeführt werden, bei dem wir proben und dann in einem Abschlußkonzert das Ergebnis unserer Arbeit vorstellen konnten. Finanziert

wurde das Ganze von der Stadt Wuppertal.

Ich habe damals angefangen, ein paar ganz andere Sachen zu machen, also nicht mehr diese durchorganisierten Stücke, teilweise mit sogenannten graphischen Partituren und Zwölftonreihen, nach seriellen Prinzipien organisierte Strukturen zu schreiben, sondern einfach themenartige, liedhafte Stücke. Damals habe ich auch zum ersten Mal so eine Bearbeitung wie „Wolverine Blues“ von Jelly Roll Morton vorgenommen. Ich hatte früher oft so kurze Themen für eine kleine Gruppe geschrieben und wollte so etwas auch einmal für die große Gruppe machen. Wir haben dann auch begonnen, ganz improvisierte Sets zu spielen, zu denen mir die aufgeschriebenen Sachen als recht reizvoller Kontrast erschienen. Das war eine durchaus notwendige Entwicklung, denn das, was ich zuvor gemacht hatte, waren eigentlich nur Organisationen von Möglichkeiten der Improvisation. Es wurden mehr oder weniger Abläufe festgelegt, in denen der Zufall, der das Ganze beherrscht, eine gewisse Form schafft. Dann haben wir erkannt, daß die Entwicklung eindeutig in Richtung einer totalen Improvisation geht. Das sind die Ergebnisse einer kontinuierlichen Gruppenarbeit, deren von den einzelnen Spielern auf eigene Weise verarbeiteten Erfahrungswerte sich ständig weiterentwickeln und zu immer neuer Potenzierung musikalischer Energien führen. Diese Energien sind die Spieler selbst. Wir mußten allerdings mit großen zeitlichen Unterbrechungen und mit verschiedenen Besetzungswechseln, vor allem was die Percussion anbetrifft, fertig werden. Zu Beginn hatten wir zwei Schlagzeuger, Jaki Liebezeit und Mani Neumeier, dann sogar drei, als noch Sven Johansson dazukam. 1970 gab es eine Umwandlung in der Band, als Han Bennink und Paul Lovens für die Percussion sorgten. Zunächst spielten beide Schlagzeug, dann war es nur noch Paul Lovens allein. Han Bennink kam erst wieder beim NDR Jazz Work-

shop Ende letzten Jahres mit dazu. Heute spielen wir im wesentlichen völlig freie Sets von etwa einer oder eineinhalb Stunden, in denen gar nichts festgelegt wird. Wir haben allerdings auch ein paar Stücke, die wir manchmal — wenn wir beispielsweise ein langes Stück gespielt haben — als Kontrast dazwischensetzen. Dazu gehören etwa die beiden Willem Breuker-Arrangements „Out of Burton's Songbook“ und „Goodbye“ von Gordon Jenkins, dann mein „Bavarian Calypso“ oder die schon erwähnte Bearbeitung des „Wolverine Blues“. Das Besondere an dieser Band aber, was sie meiner Meinung nach allen anderen großen Formationen heute voraus hat, das ist die durch intensives Training in freiem Zusammenspiel erreichte Fähigkeit, total improvisierte Sets von einer Stunde Dauer und länger zu spielen, ohne daß die Spannung verlorengeht, ja, sie sogar noch gesteigert werden kann.

Suche nach Arbeitsmöglichkeiten

Als ich seinerzeit gebeten wurde, für die Globe Unity Platte einen Text zu schreiben, habe ich versucht, nicht die Musik zu beschreiben, sondern eine textliche Entsprechung zur Musik zu liefern, also mehr auf literarische Weise. Ich habe ja auch Vergleiche aus der Literatur herangezogen. Es war also weniger der Ausdruck einer Konzeption als der Versuch einer Übertragung von Gedanken in einen Text, z. T. auch in lyrischer Form, was ich später dann allerdings nicht mehr getan habe.

Meine Lebensweise unterscheidet sich nicht sehr von der eines traditionell arbeitenden Musikers. Ich arbeite für mich, soviel ich nur kann, ich schreibe, ich unterrichte an der Hochschule für Musik in Berlin. Vor allem aber schreibe ich Dinge für das Globe Unity Orchester, zudem auch Kompositionen, die ich in der Hochschule verwende. Ich habe Kompositionen, die etwa nützlich wären, wenn wir z. B. wieder einmal so einen von einer Stadt finanzierten Workshop machen könnten. Und daran arbeiten wir sehr intensiv, um das Orchester überhaupt wieder einmal spielen lassen zu können. Ein Großteil der Arbeit besteht darin, Modelle zu finden, nach denen geprobt wird. Dazu kommt mittlerweile auch das Arrangieren von Stücken oder Liedern. Es geht darum, konkretes Material zu haben, mit dem man arbeiten kann.

Die organisatorische Arbeit wird ja seit 1973 von uns mit weiteren selbstarrangierten Konzerten, Festivalauftritten und eigenen Plattenproduktio-

nen bei der FMP — der Free Music Production, einer Musikerinitiative, der das Orchester als mitarbeitende Gruppe seit zwei Jahren angehört — erfolgreich fortgesetzt.

Wir versuchen einen 4 bis 5 Tage dauernden Workshop verschiedenen Städten in Nordrhein-Westfalen für ca. 15000 DM anzubieten. Das ist ziemlich viel Geld, aber wir haben einige Musiker im Orchester, die sehr viel kosten, da sie von weit her kommen und man solche Workshops ziemlich lange vorher planen muß. Peter Kowald und ich versuchen gemeinsam die Städte dafür zu interessieren. Und aus Erfahrung mit dem Wuppertaler Workshop wissen wir, daß wir damit einen sehr guten Erfolg haben können, weil die Proben z. T. öffentlich sind, das Publikum, auch geschlossene Schulklassen, miterleben kann, wie wir arbeiten, was dann auch für die Kulturbehörden interessant ist.

Die Union Deutscher Jazzmusiker hat den Plan, eine Institution einzurichten, etwa wie die Villa Massimo, die schon so lange in Rom existiert und allen möglichen Gruppen der E-Musik, aber auch Theatergruppen, Schriftstellern und anderen künstlerisch arbeitenden Menschen zur Verfügung steht. Speziell Jazzgruppen sollte in Marburg in einer ähnlichen Einrichtung die Möglichkeit gegeben werden, quasi in Klausur zu gehen und arbeiten zu können. Es ist zwar noch nicht so weit, doch hoffen wir, daß es vielleicht bald dazu kommen wird. Es ist natürlich noch nicht entschieden, welche Gruppen dann zuerst an die Reihe kommen, und ich weiß auch nicht, ob das Orchester da so ohne weiteres berücksichtigt werden kann, denn es wird ja sehr viel Geld kosten. Wir würden das aber sehr begrüßen. •

Wenn wir die Möglichkeiten hätten, auch nur annähernd unter Bedingungen zu arbeiten wie Komponisten aus der E-Musik, die Unsummen Geld zur Verfügung gestellt bekommen und mit aufwendigen Orchestern wochenlang proben können, dann würden wir noch zu ganz anderen Ergebnissen gelangen, viel, viel weiter vorstoßen, weil auch die Improvisation bei uns eine Kultivierung erfahren hat, die weit über das hinausgeht, was heute in der E-Musik gemacht wird. Durch die Tradition der Improvisation, die eben in der Jazz-Musik ein ganz wesentliches Element ist, wäre das möglich. Auch wenn wir heute eine Musik machen, die völlig von der abweicht, die normalerweise als Jazz bezeichnet wird, haben wir doch alle von der Tradition gelernt, und auch die emotionale Komponente, der Sound, das Feeling unserer >Musik ist bei uns im Gegen-

satz zur sog. E-Musik jazzmäßig. Identifikationen mit neuer E-Musik sind höchstens durch die gemeinsame Dimension der genannten freien „Atonalität“ möglich, wie auch durch die Einbeziehung von Geräuschen und anderer äußerlicher Merkmale. Das Wesentliche bei unserer Musik sind Improvisation und freies Zusammenspiel und die Persönlichkeiten und musikalischen Potenzen der dahinterstehenden Spieler.

E-Musik-Chor und Jazz-Orchester

Für uns war die Zusammenarbeit des Chores mit dem Globe Unity Orchester beim Jazz Workshop des NDR in Hamburg etwas völlig Neues. Als uns angeboten wurde, mit dem Chor zu arbeiten, habe ich das sofort wahrgenommen, weil mich das sehr interessiert, und ich bis dahin noch nie für einen Chor etwas geschrieben hatte. Man ließ mich dann völlig freie Hand, d. h. es wurde mir zur Wahl gestellt, ein Stück darin zu verarbeiten, die Hamburger Nationalhymne, was ich sofort aufgegriffen habe, weil ich froh war, daß man mir sofort einen konkreten Text lieferte. Die Sache kam zu plötzlich, als daß ich mir hätte selbst einen geeigneten Text suchen können. Ich habe dann Teile des Textes übernommen, umgeformt, ausgearbeitet, die Hymne auch instrumentiert, mit dem Chor in einen ironischen Kontext mit dem Gesamtorchesterklang gebracht und auch im Detail ironische Kontraste eingearbeitet. Z. B. habe ich das Lied „Berliner Luft“ gegen die Hamburger Nationalhymne gesetzt und so hat sich ein durchaus menschlich scherzhaftes Element ergeben. Die Arbeit mit dem Chor hat Freude gemacht, weil er sehr gut und zudem auf neue Musik spezialisiert ist. Ich bekam schon zuvor ein paar Bänder geschickt, um mir davon einen Eindruck machen zu können, und ich bin dann auch zwischendurch einmal nach Hamburg gefahren, um mit dem Chorleiter Kompositionsteile, die ich schon fertig hatte, zu besprechen, wobei ich feststellen konnte, daß er präzise und sehr gut arbeitet. Es gilt nur das Problem zu lösen, wie man Chor und Orchester dynamisch zueinanderbringt, weil der Chor, auch wenn er mit seinen 48 Stimmen ein sehr umfangreicher Apparat ist, nicht richtig gegen das Orchester ankommt, wenn es richtig loslegt, seine volle Lautstärke entfaltet. Da mußten also auch schon von der Form der Komposition her Wege gefunden werden, die zu einer Synthese führen. Teilweise wurde so offen gespielt, daß der Chor immer durchkam, durch das

Instrumentale schimmerte. Manfred Schoof hat z. B. für den Workshop ein Stück geschrieben, in dem vom Chor — wie er das nannte — so eine Art Schnattergesang improvisiert wurde, also der Chor auch selbst richtig improvisieren durfte. Ein Teil meiner Arbeit bestand auch darin, Muster für den Chor zu finden, die ganz frei nach Belieben hineindirigiert wurden. Es war so ein Blatt mit 11 Kästen darauf, wo bestimmte strukturelle Ideen skizziert waren, die der Chorleiter wiederum an ganz bestimmten Stellen als Improvisation hineindirigierte. Er wurde praktisch zu einem aktiven Mitarbeiter des Orchesters, der selbst am Geschehen kreativ beteiligt war. Das Interessante war natürlich, daß man nicht eine Komposition hatte, die von vornherein festgelegt war, daß es in bestimmtem Rahmen eine freie Gestaltung gab. Das Stück hatte mehr so eine suitenartige Form, weil ich versucht hatte, ganz verschiedene musikalische Ideen auszuführen, und weil mich auch der Text dazu brachte. Die Mitglieder des Chores haben sehr gut mitgearbeitet, leider hatten wir so gut wie gar keine Zeit, miteinander zu reden und darüber zu diskutieren,

weil wir in zwei Tagen fertig sein mußten. Es war schon ein wahnsinniges Programm. Mein Stück war ca. 1/2 Stunde lang, das von Manfred Schoof ca. 20 Minuten und die Zeit war so mit Arbeit ausgefüllt, daß man kaum dazu kam, Luft zu holen. Es ging morgens um 10 Uhr los und abends um 19 Uhr waren wir fertig. Wir mußten so unheimlich viel erledigen, auch die Einrichtung des Klanges im Raum war äußerst kompliziert, wir mußten technische Proben machen, es war eine wahnsinnig gedrängte Angelegenheit. Ich wünschte, man hätte einmal mehr Zeit, um so etwas auszuarbeiten. Dann wäre das Ergebnis sicher optimaler.

Feste Band für Workshops

Im Globe Unity Orchester spielen jetzt: Manfred Schoof, Kenny Wheeler, Trompete, Flügelhorn, Albert Mangelsdorff, Paul Rutherford, Günter Christmann, Posaune, Peter Kowald, Tuba, Baß, Rüdiger Carl, Piccoloflöte, Alt-saxophon, Gerd Dudek, Flöte, Klarinette, Sopran- und Tenorsaxophon, Evan Parker, Sopran- und Tenorsaxophon, Michel Pilz, Klarinette, Baßkla-

rinette, Peter Brötzmann, Tenor-, Bariton- und Baßsaxophon, Alexander von Schlippenbach, Klavier, J. B. Niemborg, Baß, Paul Lovens, Schlagwerk, Percussion.

Es ist inzwischen zu einer wirklichen Einheit geworden und es gilt, die Besetzung so wenig wie möglich zu verändern. Jetzt fängt nämlich die Arbeit erst richtig an. Und so reizvoll die Möglichkeit einer Kombination des Orchesters mit Einheiten der E-Musik ist — ganz gleich, ob es sich um einen Chor, ein Sinfonieorchester, einen Sänger oder ein Kammermusik-Ensemble handelt — so wünsche ich mir doch mehr Workshops, bei denen wir ohne einen zusätzlichen Aufhänger proben und arbeiten können. Der eigentliche Schwerpunkt liegt bei dem weiteren Ausbau unseres Zusammenspiels und dazu sind vernünftige Bedingungen zum Proben Voraussetzung. Wir brauchen Workshops, bei denen man — sagen wir — fünf Tage lang gemeinsam arbeiten kann, so wie das bei der Gründung des Orchesters im Jahre 1966 der Fall war, als wir fünf Tage lang beim WDR proben konnten.

DAS GLOBE UNITY ORCHESTER

Foto: Hans Kumpf



Musiker Kooperative Schweiz gegründet

„Musiker Kooperative Schweiz“ (MKS) nennt sich ein „Verein zur Förderung improvisierter Musik“, der am 1. Februar 1975 im Stadthof 11 in Zürich-Oerlikon gegründet wurde. Die MKS bezweckt „den Zusammenschluß aller aktiven Musiker der Schweiz, die ein kreatives Spiel pflegen, also improvisieren und sich nicht nur auf die mehr oder weniger treue Wiedergabe bereits geschaffener Werke beschränken“. Ziel ist die Formulierung und Durchsetzung gemeinsamer Anliegen, die sich aus der in unserem heutigen Kulturbetrieb üblichen Benachteiligung improvisierter, frei gestalteter Musik ergeben, um so „aus diesem musikalischen Ghetto herauszugelangen“.

Der Gründungsversammlung, die unter der Leitung des „Tagespräsidenten“ Bruno Spoerri stand und zu der auch Nichtmusiker, die diese Anliegen zu unterstützen bereit sind, eingeladen waren, lag eine umfangreiche Traktandenliste und ein breit gefächelter, sorgfältig vorbereiteter Arbeitskatalog zugrunde. In ausführlichen, zum Teil sehr heftig und engagiert geführten Diskussionen wurde der vom Gründungskomitee vorgelegte Statutenentwurf, Fragen der Mitgliedschaft und

des Mitgliedsbeitrages sowie das Verhältnis zu Musikern und Organisationen ähnlicher Zielsetzung der welschen Schweiz — „Action Musique de Recherche“ (AMR, Geneve) und „Musique Action Lausanne“ (MAL) — behandelt. (Da aus der italienischen Schweiz — Tessin — keine Vertreter anwesend und auch keine Anmeldungen eingegangen waren, konnte auf Probleme dieses Landesteils leider nicht eingegangen werden.) Als Delegierter der AMR, Genf, gab François Jacquet einen kurzen Bericht über deren interessante Aktivitäten und Zielsetzungen. Die AMR wird von 120 aktiven und 380 passiven Mitgliedern verkörpert, was spontanen und großen Applaus der Mitgliederversammlung auslöste. Besonderen Diskussionszündstoff lieferte danach der vom Gründungskomitee der MKS vorgelegte Vorschlag, 4 der 11 geplanten Vorstandsmitgliederposten mit welschschweizer Mitgliedern zu besetzen, womit nicht nur der gesamtschweizerische Charakter der „Musiker Kooperative“ unterstrichen, sondern auch eine Geste für eine bessere, bisher nicht immer problemlos verlaufende Zusammenarbeit mit den Vertretern der Suisse Romande zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die sehr gut besuchte Gründungsversammlung (über 100 Anwesende) beschloß — da die Diskussion über dieses Thema zu keinem definitiven Ende gebracht werden konnte — diesen speziellen Themenkreis in einer außerordentlichen Mitgliederversammlung im September dieses Jahres zu behandeln. Mit absolutem Mehr wurden vorerst die 7 deutschschweizer Vorstandsmitglieder in schriftlicher Wahl gewählt: Urs Boeschstein, Urs Eigenmann, Urs Peter Schneider, Irene Schweizer, Michel Seigner, Jürg Solothurnmann und als Präsident der Musiker Peter Frey (Bassist der Züricher Gruppe „Formation“ und Mitglied des MKS-Gründungskomitees). Infolge Erkrankung konnte Urs Peter Schneider, Leiter des renommierten „Ensemble Neue Horizonte“ (IGNM Bern) an der Gründungsversammlung nicht teilnehmen, wodurch auch das am folgenden Tag von der MKS organisierte, siebenstündige Gründungskonzert einer der angekündigten Attraktionen beraubt wurde.

Die „Musiker Kooperative Schweiz“ hofft, daß sich ihrer Organisation noch mehr Musiker und Sympathisanten als aktive oder passive Mitglieder anschließen, damit sie die offenkundigen Anliegen der improvisierten Musik so wirkungsvoll wie möglich vertreten kann. Interessenten wenden sich an „Musiker Kooperative Schweiz“, Am Wasser 125, CH-8049 Zürich, Tel. Zürich 56 18 63.

Johannes Anders

Ake Persson t

Völlig unerwartet starb in Stockholm der hervorragende schwedische Posaunist Ake Persson. Erst kurze Zeit zuvor war Persson aus Berlin, wo er gelebt hatte, in seine schwedische Heimat zurückgekehrt und wollte zur Entspannung mit Gigi Campi in dessen Haus nach Italien reisen. Wenige Tage vorher, am 4. Februar, verlor er aus unbekanntem Anlaß die Nerven und fuhr nach wilder Fahrt in seinem Wagen in den Tod. Persson, der im Clarke-Boland Orchester immer wieder als ruhender Mittelpunkt für Auftrieb gesorgt hat, ist mit den eigenen Problemen schließlich nicht fertig geworden und hat, gewiß in einer Kurzschlufhandlung, seinem Leben selbst ein Ende gemacht.

Ake Carl Persson wurde am 25. Februar 1932 in Hassleholm, Schweden, geboren. Er war als Posaunist Autodidakt, zeigte aber ein so großes Talent, daß Arne Domnerus den 19jährigen in seine vergrößerte Band holte und 1952 in Stockholm Plattenaufnahmen mit ihm machte. Der Saxophonist und Bandleader Harry Arnold nahm Ake Persson dann auch in sein „Swedish Radio Studio Orchestra“, das in den 50er Jahren einen international guten Ruf hatte und in dem u. a. Arne Domnerus als Saxophonist und Benny Bailey als Trompeter mitwirkten. In der Band spielten auch immer wieder berühmte Gastsolisten, so z. B. Coleman Hawkins, Lucky Thompson und Nat Adderley. Als Arrangeur betätigte sich auch Quincy Jones für die Band, und er nahm selbstverständlich Ake Persson mit, als er Ende der 50er Jahre auf Europatournee ging. Inzwischen war Persson zu einem der profiliertesten Posaunisten Europas geworden, neben Albert Mangelsdorff gehörte er zu den internationalen Spitzensolisten dieses schwer zu spielenden und daher nicht eben häufig gewählten Instrumentes. Anfang der 60er Jahre trat er in Berlin ins RIAS-Tanzorchester ein, war 1961 einem Ruf nach Köln gefolgt, als Schlagzeuger Kenny Clarke dort zusammen mit dem belgischen Pianisten und Arrangeur Francy Boland ein Orchester aufgestellt hatte und damit Aufnahmen machte. Es war der Beginn der Clarke-Boland Big Band, in der Ake nicht nur als Solist, sondern auch als Posaunensatzführer fungierte, neben seiner Tätigkeit beim RIAS her, versteht sich. Man zog Ake Persson überall heran, gab es doch kaum einen so vielseitig versierten Posaunisten, der als guter Notist in der Big Band ebenso glänzend seinen Platz ausfüllte wie als anregender Partner in der kleinen Solistengruppe. So war Persson bei unzähligen Sessions dabei, spielte im Count Basie Orchester und in der Gillespie Big



Foto: Jan Persson

Band, machte Aufnahmen mit Lars Gullin, Clifford Brown, Herbie Mann, Stan Getz, Bengt Hallberg u. v. a.

Johannes Rediske t

Die Berliner sind um einen verdienstvollen Jazzmusiker ärmer geworden. Der am 11.8.1926 in Berlin geborene Johannes Rediske wurde am 22. Januar mitten aus dem Leben gerissen. Seit längerer Zeit litt er schwer an Kreislaufstörungen. Er nahm es nicht ernst und lebte sein Alltagsleben weiter. An jenem Abend aber beim Arbeiten am Schreibtisch erlag er einem Herzschlag. Seine Berliner Anhänger und Bewunderer gaben ihm am 4. Februar das letzte Geleit in tiefer Trauer: denn mit ihm verloren sie nicht nur einen begabten Musiker, sondern einen Freund und Kollegen, der jedem so viel Freude und Glück schenken konnte dank seiner großen musikalischen Begabung und seiner enormen Virtuosität auf der geliebten Gitarre.

Viele nannten ihn den deutschen Charlie Christian. Mit dem Namen Rediske werden Erinnerungen wach an die Zeit, in der die „Badewanne“ für ein internationales Jazzpublikum der Anziehungspunkt in Berlin war. Die 50er Jahre waren die Glanzzeit für Johannes und sein Quintett. Und alles strömte zu ihm in die Nürnberger Straße, denn irgend etwas tat sich dort immer. Hier fand die berühmte Jam Session des damaligen Hot Clubs Berlin mit Louis Armstrong statt. Aber auch Count Basie und Lionel Hampton mit ihren Stars jamten im An-

schluß an ihre großen Konzerte in der „Badewanne“. Immer war es Johannes Rediske, der es verstand, sie zu inspirieren und zu Höchstleistungen anzu-spornen. Ein Fest war es jedesmal, an diesen Abenden, respektive Nächten teilgenommen zu haben. Beschenkt und beglückt ging ein jeder nach Hause, um zu gegebener Zeit in Erinnerungen an diese einmaligen Erlebnisse zu schwelgen. Dabei wird ein Name, der quasi als Magnet all dieser Sessions galt, immer hervorzuheben sein: Johannes Rediske. Im Ausland bekannt geworden, wurde sein Quintett 1953 in der italienischen „Enciclopedia del Jazz“ als eine der bedeutendsten Gruppen Deutschlands erwähnt.



Seit den 60er Jahren wandte sich Johannes Rediske auch anderen Aufgabengebieten zu und komponierte vornehmlich für Film, Funk und Fernsehen und Bühne. Er schrieb die Musik zu „Faust II“, einer Ernst-Schröder-Inszenierung im Schiller-Theater. In der Tribüne spielte er mit dem Quintett zu der Komödie „Das Opfer der Helena“. Nebenbei wirkte er zeitweise in der „Jazz Galerie“ mit oder spielte in anderen Häusern, wo Jazz gefragt war... zuweilen auch immer mal wieder in der „Badewanne“.

Allen, die ihn kannten, wird er unvergessen bleiben.

Louis Jordan t

Am 5. Februar starb der Altsaxophonist, Sänger und Bandleader Louis Jordan im Alter von 66 Jahren. Er gehörte zu den großen Meistern der Jazz-Show, für die Musik untrennbar mit Unterhaltung verbunden ist. Mit seinem Sinn für Humor und seinem urwüchsigen Musikantentum war er stets' Mittelpunkt auf der Bühne, bekam sofort Kontakt zum Publikum, sorgte für Stimmung, vermittelte Freude. Als Musiker war dazuhin stilbildend: Louis Jordan war es, der die Rhythm & Blues-Welle mit auslöste.

Am 8. Juli 1908 in Brinkley, Arkansas, geboren, erhielt Louis Jordan seinen ersten wichtigen Job als Berufsmusiker in den 30er Jahren im Chick Webb Orchester. 1938 gründete er eine eigene Jazzgruppe, die unter dem Namen Tympany Five bald populär wurde. Hier verlegte sich Louis Jordan schon stark auf den Gesang, blieb aber beim Hot Jazz als seinem Spielideal. 1941 wurden sein „Knock me a kiss“ und „Gonna move the outskirts of town“ zu Hits. Millionenaufgabe erreicht 1946 sein „Choo chpo ch'Boogie“. Eine Krankheit unterbrach in den 50er Jahren die Karriere Jordans, der danach zunächst als Solist auf die Jazzszene zurückkehrte. 1962 war er mit Chris Barber auf England-Tournee und stellte ein Jahr später wieder eine Tympany Five auf, mit der er vor allem in Las Vegas Riesenerfolge hatte. In den 70er Jahren kam er mehrmals nach Europa, wirkte u. a. bei den Berliner Jazztagen 1973 mit. Neuere Platten von Louis Jordan liegen auf Ray Charles' Etikett „Tangerine“ unter dem Titel „Hallelujah — Louis Jordan is back“ und auf Black and Blue „I belive in music“ vor.

Dieter Gautsch, einer der profiliertesten Münchner Jazzmusiker, ist am 18. Februar im Alter von erst 37 Jahren an akutem Herzversagen gestorben. Der Saxophonist wurde unter den Klängen einer Jazzband auf dem Münchner Ostfriedhof beigesetzt.

JAZZNEWS

6. Internationale Jazz Woche Burghausen

Auch in diesem Jahr wird in Burghausen, der Musikstadt an der deutsch-österreichischen Grenze, wieder das größte süddeutsche Jazz Festival stattfinden. Zum sechsten Mal treffen sich deutsche und ausländische Musiker und Gruppen, um vor einem begeisterten Publikum Musik unserer Zeit zu spielen. Sämtliche Konzerte finden im historischen Stadtsaal statt. Die künstlerische Leitung hat wie immer Joe Viera, für die Organisation zeichnet wieder Helmut Viertl verantwortlich. Das Programm sieht wie folgt aus: 12. März: Ex Ovo Pro, Syeeda, Perkussionsgruppe der städt. Musikhochschule Braunau, Ltg. Geoff Clarke, 13.3. Dollar Brand Kalahari Quintett, 14.3. Jazztrack, Boogie Woogie Company, 15. 3. Dutch Swing College Band mit Joe Venuti, 16.3. Oscar Peterson Trio. Kartenvorbestellungen über Telefon 0 86 77 / 22 00.

7. Jazz Ensemble Festival für High School Stage Bands in Boston

Das Berklee College of Music wird am 26. April sein 7. Jazz Ensemble Festival für High School Stage Bands veranstalten. Hierbei werden Einzelinstrument- und Gruppen-Clinics, Improvisations- und Arrangements-Workshops, Elektro-Gitarren-, Keyboard- und Synthesizer-Demonstrationen sowie Gehörschulkurse u. a. durchgeführt. Zudem werden Musikstudenten mit ihren Gruppen aus allen Teilen der USA und aus Kanada auftreten. Unterrichtet werden die Berklee Lehrkräfte Gary Burton, Alan Dawson, John LaPorta und Steve Swallow erteilen. Das Festival wird mit einem Abendkonzert enden, das in Form eines Wettbewerbs durchgeführt wird und bei dem an die Preisträger Stipendien in Höhe von 4000 Dollar vergeben werden.

Bremer Verein zur Förderung des modernen Jazz gegründet

In Bremen hat sich am 6. Februar der Bremer Verein zur Förderung des modernen Jazz gebildet. Ziel des Vereins ist es, den Bremer Musikern und Gruppen Spiel- und Übermöglichkeiten zu geben. Weiterhin sollen Konzerte und Gastspiele in einem Club unterstützt werden, der am 14. Februar seine Pforten öffnete. Zunächst treten dort das Heinz Wendel Trio, Trespass

und Jazztrack auf, alle drei Gruppen stellen dem Club ihre Gage zur Verfügung, der ein Non-Profit-Unternehmen ist und von Musikern geführt wird. Es wird damit gerechnet, daß ab Juni auch auswärtige Gruppen zu angemessenen Gagen verpflichtet werden können. Der Vorstand der Musikerinitiative, der aus Sigi Busch, Ed Kroger, Udo Beckerhoff, Heinrich Hock und Eckfried von Knobelsdorff besteht, strebt eine enge Zusammenarbeit mit der Union Deutscher Jazzmusiker und den anderen schon bestehenden Musikerinitiativen in Deutschland an.

3. Dortmunder Jazz-Nacht

In diesem Jahr wird die Dortmunder Jazz-Nacht zum dritten Mal durchgeführt. Bei dieser Jazzveranstaltung, die am 3. Mai von 20 Uhr bis 3 Uhr früh in den Räumen der Dortmunder Westfalenhalle stattfinden soll, werden auftreten: Klaus Doldinger mit Passport, Knut Kieseewetter, Max Collie's Rhythm Aces, Jazztrack, die Big Band der US Air Force, die Blue Note Juniors, Chris Barber's Jazzband, das Max Greger Jr. Trio, die Frank Wright Unity, die Boogie Woogie Company, Time in Space und die Down Town Burbank Jazzband. Karten sind beim Veranstalter Knüpp + Winter Musik-Arrangement, 46 Dortmund-Hombruch, Harkortstr. 80, Telefon 02 31 / 21 27 42 oder 65 21 52, gegen Vorkasse von DM 20,— erhältlich.

Jazz Festival Balver Höhle

Nach der auf allen Ebenen positiven Reaktion auf das vorjährige Balver Festival, von dem der WDR insgesamt 9 Sendungen brachte, wird auch in diesem Jahr ein Festival in der Balver Höhle im Sauerland stattfinden. Und zwar an drei Tagen, vom 30. Mai bis zum 1. Juni. Der Freitagabend ist wieder als Hot Jazz Opening den traditionellen Spielarten vorbehalten, wobei Amateurgruppen vor allem aus Holland, Deutschland und England, sowie Bluespianisten auftreten sollen. Am Samstag stehen eine Newcomergruppe, Noah Howard-Takashi Kako, das Eero Koivistoinen Quintett aus Finnland, das Krzysztof Zgraja-Barre Phillips Duo, das Arild Andersen Quartett, sowie die neue Formation von Gunter Hampel und Jeanne Lee auf dem Programm. Am Sonntag wird auf Vorschlag des Publikums das Programm zwei Stunden früher beginnen, so daß die auswärtigen Besucher noch am selben Abend wieder heimreisen können. Vor-

gesehen sind für dieses Sonntagskonzert Wolfgang Dauner, Stivin-Dasek aus der CSSR, das Howard Riley Trio mit Tony Oxley und Barry Guy, die Dave Liebman LookXit Farm, sowie die John Warren Big Band oder das Gustav Brom Orchester. Anlässlich des Festivals wird es ein außerordentliches Treffen der Mitglieder der EJJ geben, zudem ist eine Fotoausstellung zum Thema Jazz geplant. Für Übernachtungsmöglichkeiten wird erstmals in diesem Jahr gesorgt werden können, gemeint sind Schlafsackplätze. Die Leitung und Organisation des Jazz Festivals Balver Höhle liegt in den Händen von Karlheinz Klüter, 5841 Summern, Postfach 6, Tel. 02371/40610.

Jazz im Schulfunk

Joachim E. Berendt hat für die Schulfunksendungen im südwestdeutschen Raum (Saarländischer, Süddeutscher Rundfunk und Südwestfunk) im Auftrag des SR eine aus 6 Sendungen bestehende Reihe „Jazz im Schulfunk“ produziert. Unter anderem werden musikalische Proben von Duke Ellington, Louis Armstrong, Bessie Smith, Big Bill Broonzy, Muddy Waters, B. B. King, Mahalia Jackson, Charlie Parker, John Coltrane, Pharoah Sanders, Albert Ayler, Weather Report präsentiert. Die Reihe, die nach neuartigen didaktisch-pädagogischen Prinzipien angelegt wurde, vermittelt Jazzgeschichte, ohne daß diese Geschichte im herkömmlichen Sinne als eine Entwicklung, die von New Orleans zum heutigen Rock-Jazz führte, erzählt wird. Gesellschaftliche, zeitbezogene Themen stehen im Vordergrund.

Die Sendungen werden zunächst über die Studiowelle Saar ab 19. April samstags, wechselweise vormittags um 9.00 und nachmittags um 17 Uhr ausgestrahlt und fließen dann in das Coop-Schulfunkprogramm der drei südwestdeutschen Anstalten (SWF, SDR, SR) ein.

5 Jahre „Reihe Jazz“

1970 begann der Münchner Musiker und Komponist Joe Viera in Zusammenarbeit mit der Universal Edition die Reihe Jazz, eine Schriftenfolge besonderer Art, herauszugeben. Das inhaltliche Konzept sah für die ersten drei Bände eine Darstellung der für alle Instrumente gemeinsamen Grundlagen (Rhythmik, Harmonik, Melodik, Improvisation, Arrangement) vor. Ihnen sollten Instrumentalschulen für alle im Jazz gebräuchlichen Instrumente fol-

gen, ferner einige Bände mit Arrangements bzw. Kompositionen für verschiedene Besetzungen. Für musikwissenschaftliche und historische Themen wurde eine Ergänzungsreihe (Reihe Jazz/Ergänzungen) vorgesehen. Zur Grundlage des methodischen Konzepts gehörte eine umfassende, eindeutige Terminologie und das ständige Ineinandergreifen von Theorie und Praxis. Ein großer Teil dieser Planung konnte bereits realisiert werden und es sind in der „Reihe Jazz“ bisher sieben Publikationen erschienen, in der „Reihe Jazz/Ergänzungen“ eine. Die Resonanz im In- und Ausland läßt darauf schließen, daß die Reihe Jazz einen seit langem vorhandenen Nachholbedarf deckt.

IV. Internationales New Jazz Festival in Moers

Vom 16.—19. Mai wird das IV. Internationale New Jazz Festival im Moerser Schloßhof durchgeführt. Bisher wurden für dieses Jazz-Ereignis, das während der Pfingsttage stattfindet, 18 Gruppen aus 12 Ländern verpflichtet. Karten können ab sofort beim Kulturamt der Stadt Moers, 413 Moers, Postfach, Tel. 0 28 41 / 20 14 06, bestellt werden.

Workshop Freie Musik in Berlin

Die Free Music Produktion in Berlin führt vom 27.—31. März wieder einen Workshop Freie Musik in der Akademie der Künste durch. Es werden auftreten: die Willem Breuker Group, das Coxhill-Miller Duo, das Globe Unity Spezial Orchester unter der Leitung von Alexander von Schlippenbach sowie ein Posaunen-Workshop mit Günter Christmann, Vinko Globokar, Willem van Manen, Albert Mangelsdorff und Paul Rutherford.

Enzyklopädie des Jazz der 70er Jahre

„Encyclopedia of Jazz in the Seventies“ soll das neue Standardwerk des Jazz heißen, mit dem Leonard Feather nach einer Pause von fast 10 Jahren seine bisherigen Jazzzyklopädien in ganz neuer Bearbeitung fortsetzen bzw. mit vielen Ergänzungen wieder neu vorlegen will. In Zusammenarbeit mit Ira Gitler erstellt Feather ungefähr 1500 Biographien über Musiker, die vor allem in den letzten 10 Jahren aktiv waren. Feather bittet alle europäischen Musiker sowie die amerikanischen Musiker in Europa, die auf wichtigen Jazzplatten zu hören sind und von sich annehmen, daß sie in der Enzyklopädie vertreten sein sollten, um Übersendung der wichtigsten

Angaben (Gruppen, mit denen sie gespielt haben, Plattenaufnahmen, Kompositionen, Preise, Geburtstag und -ort, Ausbildung etc.) an: Encyclopedia of Jazz in the Seventies, P. O. Box 8305, Universal City, Ca. 91608, USA.

Internationale Musikerlehren Amateuren Jazz, Blues, Soul

Auch in diesem Jahr gibt es wieder einen Sommerkurs an der Akademie in Remscheid, und zwar vom 21. 7.—3. 8. Hier haben fortgeschrittene Amateure, Musikstudenten sowie angehende Leiter von Gruppen und Schülerbands Gelegenheit, durch international bekannte 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 34, Telefon 0 21 23 / 4 46 70.

Stockfisch nennt sich eine Schallplattenproduktion in Braunschweig, die als erste Veröffentlichungen jetzt je eine Platte von Werner Lämmerhirt und Sammy Vomacka vorlegte. Die Alben sind nur direkt über Stockfisch, 33 Braunschweig, Jasperallee 70, Tel. 34 10 53, zu beziehen.

Im Rahmen der 6. Internationalen Jazzwoche findet in Burghausen am 15./16. März auf Einladung der Stadt eine **Vorstandssitzung der Europäischen Jazz Föderation** statt. An der Sitzung werden teilnehmen: Lance Tschannen, Bern, Präsident der EJF, Jan Byrczek, Warschau/Wien, Charles Delauney, Paris, Dr. Lubomir Doruzka, Prag, Janos Gonda, Budapest, Wolfgang Röhrig, Stuttgart, Don Aldridge, London, Johann Fritz, Wien, Bent Jensen, Århus, Ole Matthiessen, Kopenhagen, Mladen Mazur, Zagreb, Matti Kontinen, Helsinki, Alexander Skale, Ljubljana, Joe Viera, München, und Werner Wunderlich, Frankfurt.

Das New Yorker Jazz Museum bietet drei Büchlein zum Preis von je 1 Dollar an: The Jazz Story, Billie Holiday Remembered und Bird & Diz. Erhältlich sind sie über das New York Jazz Museum, 125 West, 55 Street, NYC 10019, USA.

Joe Albany, der seit Dezember 1972 in Europa lebt, ist für Clubgastspiele und Konzerte als Solist oder im Trio über Han Kuiper Enterprises, De Boelelaan 435, Amsterdam-Buitenveldert, Holland, Tel. 429396, zu buchen. Der

51jährige, aus Atlantic City stammende Musiker, war Charlie Parkers Favorit unter den Pianisten gleich nach Bud Powell. Albany hat in den letzten Jahrzehnten auch mit Lester Young, Benny Carter, Charles Mingus und Anita O'Day gespielt. In Europa liegen zwei bemerkenswerte Platten dieses eigenwilligen Pianisten vor, wovon besonders die Duo-Platte auf Steeplechase mit dem Bassisten Niels-Henning Ørsted Pedersen gut gelungen ist.

Sigi Busch schrieb die Stücke für eine neue MPS-Platte, die demnächst unter dem Titel „The Age Of Miracles“ erscheinen wird. Außer dem Bassisten wirkten dabei mit: Charlie Mariano, Ed Kroger, Wolfgang Dauner und Kasper Winding.

Anthony Braxton wird zusammen mit Kenny Wheeler, Trompete, Dave Holland, Baß, und Barry Altschul, Schlagzeug, im Mai eine Europatournee unternehmen. Zu buchen ist die Gruppe über Internationales New Jazz Festival Moers, c/o Burkhard Hennen, 413 Moers, Postfach 1612, Tel. 0 28 45.

Graham Collier gastierte mit zwei Mitgliedern seiner Band, Harry Beckett und Ed Speight, im Februar in Stockholm, wo die Musiker Aufnahmen mit der schwedischen Radio Jazz Group machten. Der englische Bassist schrieb aus diesem Anlaß ein neues, 40 Minuten langes Werk, das bei einem Konzert uraufgeführt wurde.

Eddie Condon's heißt ein neuer Jazzclub, der auf der 54. Straße in New York eröffnet wurde. Der Pächter des neuen Clubs ist Mike Cantarino, der 1957 mit seinem Bruder Sonny zusammen das Half Note eröffnete, das vor kurzem seine Pforte schließen mußte. Die Hausband in Eddie Condon's wird von dem Bassisten Red Balaban geleitet, der eine 6-Mann-Gruppe aufgestellt hat.

Wild Bill Davison wird in Zukunft gemeinsame Sache mit der Papa Bue's Viking Jazzband aus Kopenhagen machen. Der amerikanische Dixielandtrompeter erwägt eine Übersiedelung nach Dänemark, wo er dann als reguläres Mitglied der Bue Band spielen möchte. Die fruchtbare musikalische Zusammenarbeit wird bereits auf der Storyville-Platte „Wild Bill Davison and Papa Bue“ dokumentiert, im Frühjahr sollen noch zwei weitere Produktionen gemacht werden. Die Papa Bue Viking Jazz Band ist zu buchen über Viking Music, Jörgen Svare, 12 Aaboulevard, DK-2200 Kopenhagen N, Telefon 37 30 96.

George Duke ist mit seiner neuesten Platte „Feel“ nicht nur seit Wochen in der Cash Box Liste der Top Alben, sondern jetzt auch im Pop Chart von Billboard aufgeführt.

Mr. Felix Brass Band reiste Anfang Februar nach Brasilien, wo die Band in Verbindung mit dem Goethe Institut Konzerte in Rio, Brasilia, Recife und Salvac'or Bahia Konzerte gab.

Bob Greene präsentierte seine „World of Jelly Roll Morton“ in der Alice Tully Hall in New York. Zu der Band dieses Pianisten, der Musik im Geiste Jelly Roll Mortons spielt, gehören John Bucher, Kornett, Ephie Resnick, Posaune, Herb Hall, Klarinette, Dawes Thompson, Gitarre, Milt Hinton Baß, und Tommy Benford, Schlagzeug. Dazu kommt noch Paul Bacon als Kazoo-bläser.

Lionel Hampton wird mit Teddy Wilson, Buddy Rich und George Duvivier am 2. März ein Konzert in der Carnegie Hall geben, bevor er mit seinen alten Kollegen eine ausgedehnte Westcoast-Tournee unternimmt.

Woody Herman wird in diesem Jahr mit seiner Thundering Herd mindestens 131 College Konzerte in den USA geben. Im Mai wird das Orchester aber auch kurz in England gastieren.

Das **Jazz Composer's Orchestra** trat wieder einmal in Aktion. Und zwar gab es kürzlich 4 Workshop-Konzerte in der Columbia Universität in New York. Dabei wurde das Orchester von dem Geiger Leroy Jenkins geleitet. Weitere Mitglieder waren: Dave Holland, Baß, Joseph Bowie, Posaune, Howard Johnson, Tuba, Dewey Redman, Anthony Braxton, Saxophone, Klarinetten. Das neue Werk, das „For players only“ heißt, soll auch demnächst auf der eigenen Plattenmarke der Jazz Composer's Orchestra Association, also bei JGOA Records erscheinen.

J. J. Johnson hat seit langer Zeit wieder einmal eine Platte aufgenommen, und zwar für Fantasy. Auch schrieb der nun 51jährige Posaunist die Bläser-Arrangements für das neue Album des Posaunisten Raul de Souza, das Airto Moreira produziert.

Eero Koivistoin, Terry Riley, Arild Andersen und das Stivin-Dasek Duo suchen noch Anschlußgastspiele nach ihren Auftritten beim Jazzfestival Balver Höhle, das vom 30.5.—1.6. im Sauerland stattfindet. Die Kontaktadresse für diese Gruppen ist Karlheinz Klüter, 5841 Summern, P. O. Box 6, Ossenköpfer Ufer 11, Tel. 02371 / 40610.

Makaya & The Tsotsis, ein Quartett des südafrikanischen Schlagzeugers Makaya Ntshoko mit Heinz Sauer, Bob Degen und Isla Eckinger, ist zu buchen über Enja Records, 8 München 19, Nymphenburger Str. 209, Tel. 16 1777.

Radu Malfatti wird mit seinem neuen Trio, das aus dem Perkussionisten Paul Lyton und dem Geiger Phil Wachsmann besteht, im Mai in Berlin und in vielen Städten in Deutschland, Österreich und der Schweiz spielen. Im Januar hat die Gruppe auch ihre erste Platte aufgenommen. Der österreichische Posaunist, der seit einiger Zeit in England lebt, wird im März auch bei der Tournee von Chris McGregor's Brotherhood of Breath dabei sein, die das Orchester nach Berlin, Innsbruck, Willisau und Reims führen wird. Malfattis Kontaktanschrift ist: 26 Finchley Road, 12 A Arkwright Mansions, London NW 3, Tel. 01-79451 97.

Albert Mangelsdorff konnte kürzlich wieder einmal für MPS Plattenaufnahmen machen. Seine Partner waren dabei Rolf und Joachim Kühn sowie der Bassist Palle Danielson.

Dave Matthews hat am 9. Dezember letzten Jahres eine Big Band aufgestellt, die ähnlich der Thad Jones-Mel Lewis Big Band einige der besten New Yorker Musiker in sich vereint. Sie tritt jeweils montags im Five Spot in New York auf. Matthews schreibt für sein Studioorchester Arrangements, die stark im Bebop und im Cool Jazz der endvierziger und fünfziger Jahre verwurzelt sind. Wenn Matthews aber die Chance bekommt, eine Platte aufzunehmen, dann will er dafür eine Musik machen, die zwar einen Cool Jazz Sound hat, aber ihm soll ein Rock-Rhythmus unterlegt sein.

Blue Mitchell und Richie Kamuca, die in den vergangenen Jahren wiederholt zusammen spielten, haben jetzt gemeinsam eine Platte aufgenommen. Ihre Partner waren Jimmy Rowles, Klavier, Ray Brown, Baß, und Lawrence Marable, Schlagzeug.

München Jazz Unit nennt sich eine Gruppe, die aus Frank St. Peter, Alt-saxophon, Flöte, Rudi Fuesers, Posaune, Hermann Breuer, Posaune und Klavier, Johannes Faber, Trompete, Günter Lenz, Baß, und Thomas Stötzer, Schlagzeug, besteht. Die Gruppe kann gebucht werden über folgende Telefon-Nummern in München: Johannes Faber (226119), Hermann Breuer (294251) oder Rudi Fuesers (3512573).

Joe Newman hat eine neue All Star Gruppe aufgestellt, die kürzlich ihr Debüt im Riverboat im New Yorker Empire State Building gab. Der Ex-Basie Trompeter spielt jetzt mit Frank Foster, Harold Mabern, Ted Dunbar, Buster Williams und David Lee.

Maxine Sullivan plant unter dem Namen „The House that Jazz built“ eine Art Kulturzentrum im New Yorker Stadtteil Bronx zu errichten.

Gabor Szabo machte Aufnahmen für ein neues CTI-Album, für das Bob James als Produzent verantwortlich zeichnet. Der nun seit fast 20 Jahren in den USA lebende ungarische Gitarrist ist dabei mit einer neuen 8-Mann-Gruppe zu hören.

Mal Waldron wird sich mit seinem Trio, zu dem Isla Eckinger, Baß, und Allen Blairman, Schlagzeug, gehören, von Mitte Juni bis Mitte Juli auf eine Japantournee begeben. Der seit einigen Jahren in München lebende amerikanische Pianist kann über Enja Records, 8 München 19, Nymphenburger Str. 209, Tel. 16 17 77, gebucht werden.

Klaus Weiss hat ein neues Quintett aufgestellt, das aus den Saxophonisten Andy Scherrer und Ferdinand Povel, dem Pianisten Wolfgang Daurer und dem Bassisten Adelhard Roidinger besteht. Vom 16.—22. März gastiert Weiss mit dieser Gruppe im domicile in München. Zum Festival in Hannover sorgte Weiss wieder einmal für einen Drum Workshop, zu dem er noch die Schlagzeuger Todd Canedy, Kenny Clare und Daniel Humair holte. Ende März soll eine neue Klaus-Weiss-Platte erscheinen, für die unter dem Titel „The Git Go“ Mitglieder der Thad Jones-Mel Lewis Band mit Weiss spielten: die Saxophonisten Billy Harper und Jerry Dodgiorr, der Trompeter Cecil Bridgewater, der Pianist Walter Norris und der Bassist Jiri Mraz. Die Musik zu dieser Platte steuerten Jerry Dodgion, Heinz von Hermann, Mal Waldron und Klaus Weiss bei. Weiss-Quintett und Drum Workshop sind zu buchen über VeraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbistrather Str. 3, Tel. 71 5851.

Jimmy Witherspoon unterzeichnete mit der Firma Capitol einen Plattenvertrag. Sein erstes Album wird demnächst unter dem Titel „Love is a five letter world“ bei dieser Firma erscheinen. Der Sängsr wird hierbei von einem großen Orchester begleitet.

The World's Greatest Jazzband hat jetzt ihre Besetzung verändert. An die Stelle des Tenorsaxophonisten Bud Freeman trat Al Klink, für Dick Wellstood und GUS Johnson kamen Red Richards, Klavier, und Bobby Rosen-garden, Schlagzeug, in die Gruppe.

Yosuke Yamashita unternimmt auch in diesem Jahr mit seinem Trio wieder eine Tournee durch Deutschland, die Schweiz und Österreich. Der japanische Pianist wird dabei von Enja Records, 8 München 19, Nymphenburger Str. 209, Tel. 16 17 77, gemanagt.

KENNEN SIE DIE?

Die Fredi Albert! Soundmaschine besteht jetzt aus einem Quartett. Neu hinzugekommen ist der Percussionist Nemat Darman, der auch Sitar spielt. Das Rüsselsheimer Quartett wurde nach Polen zum Jazz nad Odra Festival eingeladen, das Ende März stattfindet. Die Soundmaschine hat die Kontaktanschrift: Fredi Alberti, 609 Rüsselsheim, Thomas-Mann-Straße 15, Telefon 061 42/61333.

Bridge wurde zum Jazz nad Odra Festival in Wroclaw eingeladen, wo sie im März auftreten wird, anschließend daran findet bis Ende des Monats eine Konzerttournee durch verschiedene polnische Städte statt. Das Quartett besteht aus Ove Volquartz, Saxophon, Klarinetten, Flöte, Hans Kämper, Posaune, Gitarre, Werner Scholl, Baß, und Gerhard Wenne-muth, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift von Bridge ist: Hans Kämper, 2875 Ganderkesee, Bahnhofstr. 2, Tel. 04 22 / 25 52.

Constellation heißt eine Rock-Jazz-Gruppe aus Köln, die seit 1971 besteht, und seit Sommer 1974 in folgender Besetzung auftritt: Uli Stollenwerk, Klavier, Theo Kierdorf, Baß, Alexander Spath, Gitarre, und Frank Köllges, Schlagzeug und Piano. Im Januar 1974 machte die Constellation in Köln Studio-Aufnahmen, wovon zwei Stücke jetzt auf einer EP veröffentlicht wurden. Die Constellation hat die Kontaktadresse: Theo Kierdorf, 5 Köln 30, Senefelderstraße 3, Tel. 02 21 / 5'50 25 43.

Das **Georg Gräwe Quintett** formierte sich im Januar 1974 in Bochum. Die Mitglieder sind: Horst Grabosch, Trompete, Flügelhorn, Harald Dau, Sopran- und Tenorsaxophon, Georg Gräwe, Klavier, Jochen Bröcker, Baß, und Achim Krämer, Schlagzeug, Percussion. Die Musiker, die sich als Jazzler verstehen, sehen ihre Musik als experimentellen Prozeß, sie besteht aus notierten (vorkomponierten), verbal-arrangierten, spontan-interaktiven und zufälligen Passagen. Die Kontaktadresse ist: Georg Gräwe, 463 Bochum, Viktoriastr. 59, Tel. 1 24 30.

The Harlem Sound nennt sich ein schweizer Quartett, das im Sommer 1969 ins Leben gerufen wurde. Beim 19. Internationalen Jazz Festival in Zürich erhielt die Band den 1. Preis national im traditionellen Stil und beim Internationalen Festival in Prerov wurde The Harlem Sound als beste internationale Amateurgruppe im traditionellen Stil ausgezeichnet. The Harlem Sound hat die Kontaktanschrift: Ruedi Wirz, Hauptstraße 121, CH-4450 Sissach, Schweiz.

Maple Leaf ist eine Gruppe, die seit zwei Jahren Modern Jazz in Richtung Hard Bop spielt. Ihr Repertoire besteht neben Eigenkompositionen aus Stücken von Horace Silver, Thelonious Monk und Sonny Rollins sowie vielen bekannten Bluesthemen. Die Wuppertaler Gruppe hat folgende Mitglieder: Dieter Nett, Tenorsaxophon, Reinhard Giebel, Klavier, Orgel, Gesang, Paul Bruland, Baß, und Reinhold Pieper, Schlagzeug und Gesang. Die Kontaktanschrift von Maple Leaf ist: Bernd Mommertz, 53 Bonn, Heerstr. 9, Tel. 02 22/63 63 37.

Die **New Music Community** hat sich jetzt nach einer zweijährigen Pause wieder neu formiert. Als sie 1971 erstmals in Zürich auftrat, gehörten zu ihr u. a. Irene Schweizer, Leon Francioli, Buschi Niebergall, Adelhard Roidinger und Alex Bally. Jetzt besteht die Gruppe aus Frank St. Peter, Saxophone und Flöte, Hermann Breuer, Posaune und Klavier, Lee Harper, Trompete, Larry Porter, Klavier, Joachim „Rocky“ Knauer, Baß, und Alex Bally, Schlagzeug. Die New Music Community hat folgende Kontaktanschrift: Alex Bally, 7 Stuttgart 1, Augustenstr. 40, Telefon 0711/621944.

Die Frederic Rabold Crew bringt ihre neue Platte unter dem Titel „Open House“ im April auf Calig heraus. Das Oktett spielt derzeit in folgender Besetzung: Frederic Rabold, Trompete, Flügelhorn, Wolfgang Löhnert, Frenchhorn, Eric Stangl, Sopran-, Alt- und Baritonsaxophon, Walter Hüber, Baß- und Baritonsaxophon, Uli Bühl, Elektro-Piano, Fritz Heieck, Baß, Manfred Kniel, Schlagzeug, Percussion und Martin Ederer, Gitarre, Gesang. Die Kontaktanschrift der Crew ist: Gabriele Kleinschmidt Promotions, 72 Tuttingen-Möhringen, Mettenbergstr. 1, Tel. 07462/530.

Synthesis besteht seit zwei Jahren, wurde ursprünglich von Klaus Röder und Axel Petry gegründet und hat seitdem verschiedene Entwicklungsstadien durchlaufen. Seit August 1974 spielt die Gruppe im Trio, drittes Mitglied ist der Schweizer Schlagzeuger Gerhard Uli. In der jetzigen Besetzung mit Saxophonen, Klarinette und Flöte, E-Gitarre und elektronischen Instrumenten sowie Schlagzeug, scheint Synthesis die ideale Lösung gefunden zu haben: „Wir machen eine spontan improvisierte Musik, die stark von elektronisch erzeugten bzw. umgewandelten Klängen geprägt ist und erreichen durch die spezielle Spielweise dieser Instrumente in Verbindung mit dem Klang der Holzblasinstrumente und dem „emanzipier-

ten“ Schlagzeug einen unverwechselbaren Sound. Wir haben eine Konzeption erarbeitet, in der sich jeder Musiker frei entfalten kann, wobei er sich gleichzeitig in ein Gefüge einordnet, indem er sich bestimmten musikalischen Regeln unterwirft, die sich sowohl auf Rhythmus und Harmonik, als auch auf den formalen Ablauf bezieht.“ Synthesis hat die Kontaktanschrift: Klaus Röder, 4010 Hilden, Düsseldorf Str. 9a, Tel. 021 03/53723.

Tempest nennt sich eine Jazz-Rock Gruppe, die auch Einflüsse aus dem Hardbop und dem Free Jazz empfing. Die Kölner Formation arbeitet auch oft mit ungeraden Metren und verwendet vielstimmige Bläasersätze. Die Besetzung ist folgende: Hans-Leo Paus, Trompete, Flügelhorn, Baritonsaxophon, Werner und Martin Winkel, Posaune, Thomas Struth, Saxophone, Flöte, Berenice Jovy, Tenorsaxophon, Flöte, Peter Neumann, Gitarre, Herbert Maubach, Orgel, Klavier, Johannes Heinen, Elektro-Piano, Dieter Schumalski, Elektro-Baß, und Ludwig Brandt, Schlagzeug. Im Frühjahr hat die Gruppe Tempest Konzerte im Raum Nordrhein-Westfalen vorgesehen. Die Kontaktanschrift ist: Hans-Leo Paus, 5023 Weiden Krs. Köln, Goethestr. 25, Tel. 0 22 34 / 8 21 00 (Johannes Heinen).

Trespass hatte wie viele andere Jazz-Gruppen ihren Ursprung auf dem Jazz-Seminar der Akademie Remscheid. Nachdem die ersten gemeinsamen Proben so vielversprechend verliefen, entschloß sich das Trio, zusammenzubleiben. Die Musik von Trespass reicht von romantischen Formen bis zu rockigen und kraftvoll gradlinigen Elementen. In der Formation spielen Hendrik Schaper, Elektro-Piano und Synthesizer, Jochen Bröcker, Kontrabaß, Harald Zagatta, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift der Gruppe ist: Trespass, Harald Zagatta, 48 Bielefeld, Windmühlenweg 22 f, Telefon 05 21 / 217 50.

Kleinanzeigen
(pro Zeile 5,— DM, Mindestpreis 20,— DM)

Alt. Jazztonbandler, 2TBGer. und 1 Cass.Re-corder (Dolby), sucht Gleichgesinnte für Jazz Ende 30er bis Anfang 70er Jahre (auch mod.). Walter Sievert, 2 Hamburg 62, Reekamp 107

Sopransaxophon (Böhm-System) gut erhalten gesucht! Dietzel, 89 Augsburg, Prinzregentenstraße 9

SOLD AT AUCTION — Jazz; Soundtracks; Personalities; Original Casts; Country & Western. Indicate list: Ray Macknic, P.O. Box 7511, Van Nuys, Ca. 91406, U.S.A.

300 45,45 EP, LP's on „King“ label, mainly Bostic and Doggett, for sale or exchange. Guy Roven, Residence Elisabeth 2, F-76400 Fecamp (Frankreich).

Jetzt neu! **Hamburger Sammlermagazin 78** (Kleinkunst-Jazz) bringt Discographien/Katalogauszüge/Flohmarkt/Auktion u. a. Probeheft von H. Pfau, 2 HH 60, Brüggemannsweg 13.

PLATTENTEST MIT WOLFGANG DAUNER

Der Komponist und Keyboard-Spieler Wolfgang Dauner dürfte den Lesern des Jazz Podiums doch so bekannt sein, daß sich eine sonst an dieser Stelle erscheinende kurze Biographie der Testperson, die wiederum selbst die Musikstücke „testet“, erübrigt (siehe: Weitgespanntes musikalisches Schaffen — Wolfgang Dauner, JP 1973/9, S. 12 ff.).

Ausgangspunkt seines Wirkens ist sehr wohl der Jazz, aber Dauner läßt sich nicht von den gefestigten Konventionen des Jazz, auch nicht denen des neuen Jazz, beschränken. Das heißt, er kann sich unkompliziert und fern jeglicher Dogmatik in seinen Kompositionen und Improvisationen vielerlei musikartlicher und musikstilistischer Techniken bedienen. Es kommt dabei aber zu keinem stilistischen Tohuwabo, sondern es entsteht eine musikalische Sprache, die ein geschlossenes Ganzes bildet und die man nur als „typisch Dauner“ deklarieren kann.

Allerdings: ohne Widersprüchlichkeiten geht es auch nicht immer ab. Widersprüchlichkeiten, die vom Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz herrühren.

Wolfgang Dauner legt besonderen Wert auf die Feststellung, daß der Begriff „Plattentest“ eigentlich unangebracht ist. Wenn er lediglich ein einziges Stück einer Platte (ohne Kenntnis, wer spielt und was gespielt wird) vorgeführt bekomme, gelte seine Aussage nur für den betreffenden Titel, nicht aber für die ganze Platte.

Aufschlußreich ist, daß Dauner bei zwei Stücken, deren Komponisten und Interpreten gemeinhin der Neuen Musik zugeordnet werden, Jazz-Spezifisches heraushörte, nämlich bei Serockis „Swinging Music“ und bei Browns „Folio“.

Und der Tester kann natürlich den Probanden humorvoll aufs Glatteis führen, wenn etwa der orgelnde Bundeskanzler präsentiert wird, welcher sicherlich mehr Ahnung hat vom Swing-Kredit als vom swing-Spiel.

Hans Kumpf

AK Musick: Ron Do AKM 001 (Eigenproduktion).

Alfred Lell cello, Hans Kumpf cl, Helmut Grab p, Winfried Koch fl, Aufg. 1-4. November 1972

Erst 'mal meine ich, daß man das Stück auch ohne dieses Thema hätte

spielen können. Mir wäre es ohne dieses Thema eigentlich lieber gewesen. Dann meine ich, man merkt — und wenn's auch unwichtig ist, glaube ich's doch herauszuhören, daß die Leute, die hier spielten, sagen wir 'mal: keine gute manuelle Fertigkeit haben, mit dem Instrument umzugehen. Ich meine auch, daß das wahrscheinlich ziemlich neue Leute sind, es eine noch recht frische Gruppe ist. Aber das hat jetzt eigentlich mit der Musik nichts zu tun, das heißt, die Musik ist trotzdem ganz interessant, wenn man einmal davon absieht, daß es nichts Neues ist, daß eben heute eine große Restaurierung stattfindet. Alles versucht, die Musik zu restaurieren, und keiner mehr macht wirklich 'was Neues. Das, was der Klarinettist gemacht hat, das hat man ja von Jimmy Giuffrè schon vor zehn Jahren gehört. Auch das, was am Klavier passiert. Aber es ist erfreulich, daß man jetzt das Klavier nicht mehr nur so benützt, wie es bisher üblich war, vorne auf den Tasten, sondern auch hinten im Kasten. Der Bassist hat mir nicht so gut gefallen. Ich finde, daß es auch immer komisch klingt, wenn die Bassisten zwar normale Intervalle greifen, aber schlecht stimmen. Ich finde es überhaupt komisch, daß man beim Free Jazz auf Intonation noch Wert legt. Es gibt da wirklich Free Jazz-Gruppen, die kommen aufs Podium und stimmen erst 'mal ihre Instrumente. Es ist manchmal nicht ganz klar, ob das noch so eine übernommene Geschichte ist, denn es wird ja nicht ein Dreiklang gespielt. Das mit der Flöte hat mich auch nicht so richtig überzeugt. Ganz gut gefallen hat mir das mit der Klarinette und dem Klavier.

Friedrich Gulda: Play Piano, Play — StUck 2, aus „Midlife Harvest“, BASF/MPS 01 21701-9.

Friedrich Gulda p

Ich weiß nicht, was ich dazu sagen soll. Ich weiß auch nicht, wer es war. Das war so im Stil von Oscar Peterson, aber der war's nicht. Heute hört sich das so an wie Barmusik, früher war das 'mal Jazz. Das ist mir irgendwo zu einfach.

Earle Brown: Folio, EMI C 165-28 954/57.

Ensemble Musica Negativa, Leitung: Rainer Riehn. Komponiert 1952/53. Aufg. 1972.

(Im Plattentest wurde lediglich ein Ausschnitt vorgespielt)

Ich finde es von den Klangereignissen her ganz interessant, was da passiert ist. Ich kann über die Gruppe sagen, daß die Musiker ziemlich gut aufeinander reagiert haben, den Fall gesetzt, es war ein Stück, das ohne Notation

gespielt wurde, was ich glaube. Ich finde, daß das hier auch mit einer bestimmten Intensität gespielt wird, die man nicht verleugnen kann, die man einfach mitkriegt, wenn man es sich anhört.

Keith Jarrett: Vapallia, ECM 1017 ST.

Keith Jarrett p.

Jetzt weiß ich überhaupt nicht, wer das ist. Ich kenne sehr wenig Pianisten ich höre sehr wenig Klaviermusik. Ich habe hier Einflüsse von Bill Evans gehört. Meiner Meinung nach könnte es vielleicht Keith Jarrett sein. Aber ich bin da nicht sicher. Schön gespielt.

Bob James: Explosions, ESP 1009.

Bob James p, Barre Phillips b, Robert Pozar perc. Aufg. Mai 1965.

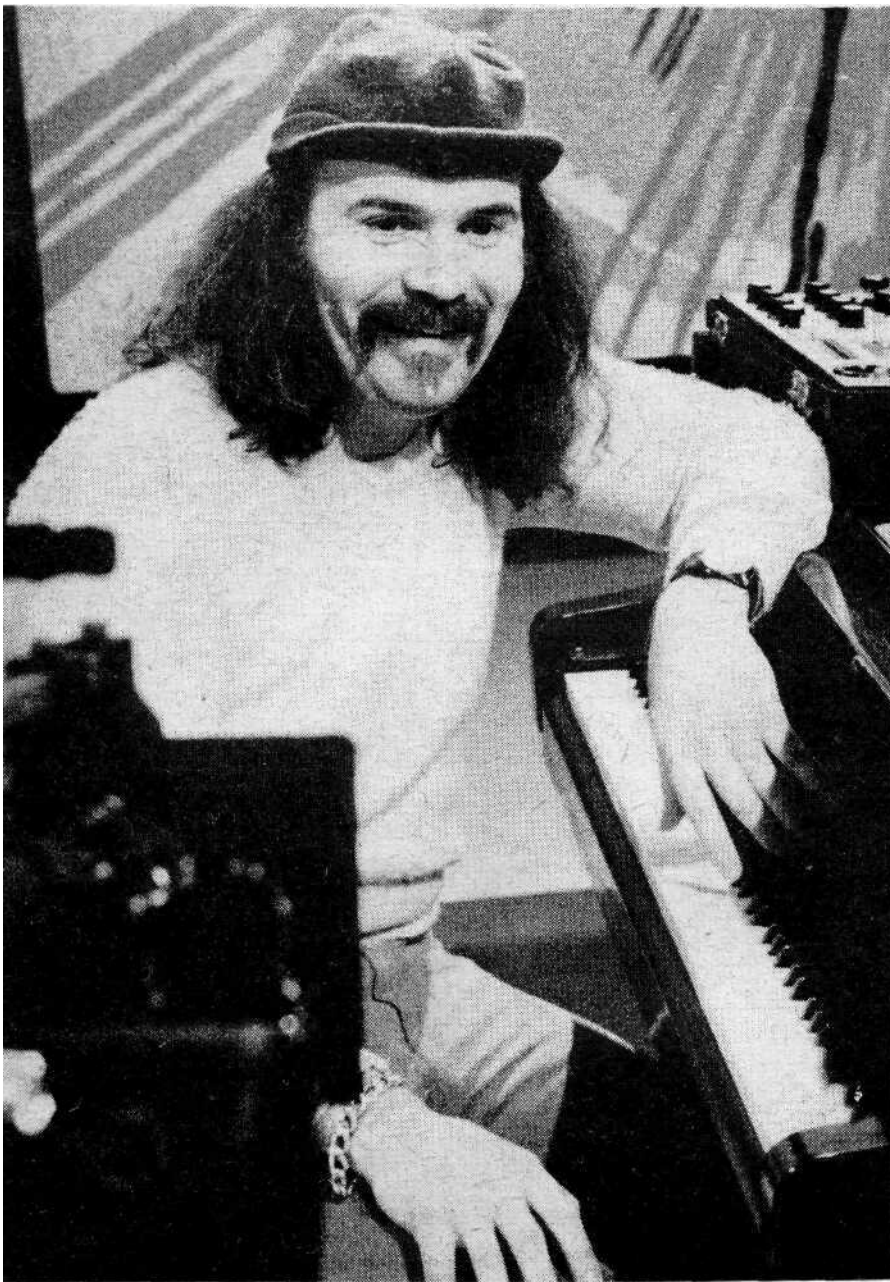
Was ich an der Gruppe gut finde, ist, daß sie zum Schluß so ein bißchen punktueller spielen, daß sie auch 'mal Pause machen. Das ist ja das, was man heute eigentlich überhaupt nicht mehr hört in der Musik: Pausen. Wo nicht alles vollgepfropft ist mit einem Ereignis nach dem anderen, sondern wo dazwischen 'mal Ruhe ist.

Helmut Lachenmann: Consolation I, (Eigenproduktion)

Schola Cantorum Stuttgart, Leitung: Clytus Gottwald.

Siegfried Fink, Hermann Gschwendtner, Adolf Arndt, Michael Ranta perc. Komponiert 1967.

Das ist wieder so ein Stück gewesen, für das man wahrscheinlich 395 Proben braucht, um es aufzuführen. Ich meine, daß man das auch hört. Natürlich ist alles ganz exakt gespielt und gesungen. Aber das führt sich schon da ad absurdum, wo diese Stimmen immer noch dieses angelernete Vibrato haben. Daß die Sänger nicht einmal ohne Vibrato singen können, verstehe ich überhaupt nicht. Was hat das eigentlich mit der Musik zu tun? Überhaupt nichts! Das ist ein wahnsinniger Stilbruch! Andererseits wird überhaupt diese Art von Musik sehr fragwürdig, sie ist mir einfach zu steril, zu sauber, so ganz ohne Risiko. Das "spürt man bei all den freien Teilen, dort, wo der Komponist vielleicht so eine grafische Notation hat wie: „schneller Aufgang vom Vibraphon“ ... Und dann immer diese exotischen Schlaginstrumente,, Xylophon und das ganze Orff'sche Instrumentarium, das halte ich wirklich für witzlos. Genau das hat sich auch jetzt in Donaueschingen gezeigt: die zeitgenössischen Komponisten schreiben Stücke, als ob sie die Musiker wirklich hassen. Da wird das Orchester unter einen solchen Leistungsdruck gesetzt, daß man — wie ich meine — keine Musik mehr machen kann. Und so ein Stück war das gerade.



Don Cherry und Jon Appleton: OBA, PDS 121.

Don Cherry c, Jon Appleton synthesizer

Das ist ein Trompeter, der über einen Ringmodulator spielt. Über den Ringmodulator läuft ein Zufallsgenerator, der zufällige Impulse empfängt — aus dem Stromkreis meistens. Und diese Impulse hört man im Hintergrund, was ich übrigens sehr bedauere, weil man das Modulationssignal auch dann hört, wenn die Trompete einmal nicht moduliert wird. Aber das ist meistens so bei den Ringmodulatoren, die sind nicht ganz dicht....

Wer das war, kann ich nicht sagen. Über Ringmodulator spielen viele, es könnte — ich kann nur 'mal raten— der Waisvicz gewesen sein. Und wer die Trompete geblasen hat, ist auch

schlecht zu sagen. Könnte der Schoof gewesen sein. Aber man kann ja nicht mehr den spezifischen Ton der Trompete erkennen.

Kazimierz Serocki: Swinging Music, Muza SXL0573.

Music Workshop Warschau: Zygmunt Krauze p, Edward Borowiak tb, Witold Galazka cello, Czeslaw Palkowski cl. Komponiert 1970.

Genau so stelle ich mir eigentlich das neue Ellington-Orchester vor!!! Nee, ich fände das ganz interessant, wenn beispielsweise das Ellington-Orchester so ein Stück spielen würde, weil es das rhythmische Feeling hat, das die Leute in diesen Big Bands immer noch brauchen, und weil das Stück andererseits auch mit Geräuschen arbeitet, die ganz interessant sind.

George Gershwin: I Got Rhythm, aus „Wim und Wum präsentieren Prominenz aus 3 x 9“, Ariola 86 876 XAU.

Helmut Schmidt org mit dem Orchester Max Greger

Vorher sagte ich: So sollte das Duke Ellington-Orchester spielen. Und bei diesem Stück sage ich: so spielen heute die Free Jazzer. Das habe ich gerade in Berlin (auf den Jazztagen) gehört. Es ist wirklich nicht auszuhalten, aber die Free Jazz-Leute spielen jetzt genau so eine Musik, wie die, die ich jetzt gehört habe — wo keine freie Note drin ist, wo alles aufgeschrieben ist und ein schönes Arrangement drumrum.

Zum Organisten: Ich glaube, daß das wirklich witzlos ist. Ich weiß nicht, wer es war: Wahrscheinlich aber jemand ganz Berühmtes, sonst würdest Du es mir ja nicht vorspielen. Auf jeden Fall: Ich finde das wirklich witzlos.

John Cage: Variations IV, Excerpts — 7PM to 8PM, Everest 3132.

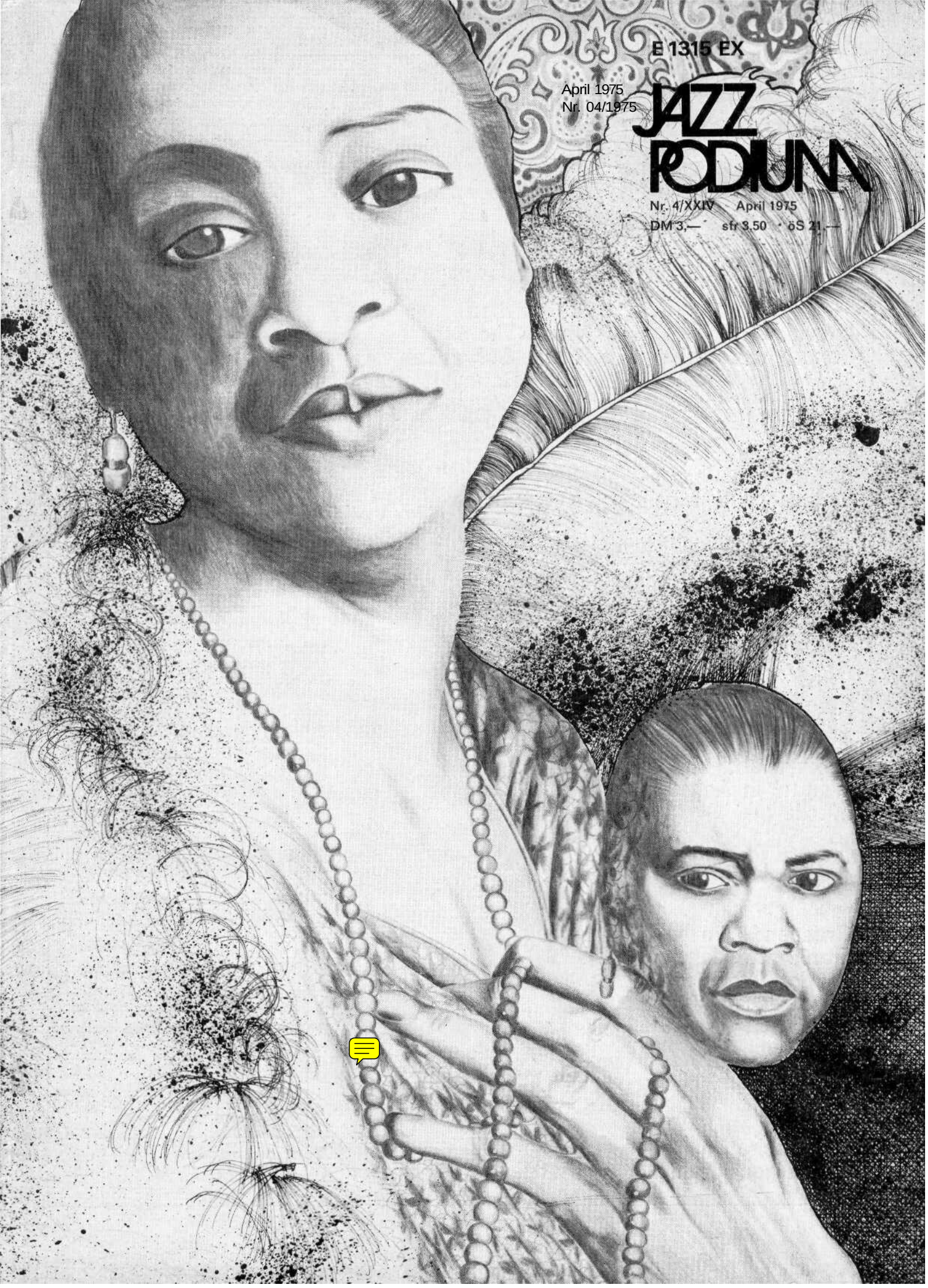
John Cage und David Tudor electronics. Aufg. August 1965

Jetzt das „Wort zum Sonntag“!!! Ich steh' ja auf Collagen. Ich weiß nicht, wie das hergestellt worden ist, wahrscheinlich mit dem Radio. Speziell mit dieser Collage konnte ich nicht viel anfangen. Zuerst 'mal habe ich diese „Stimmen“ nicht gehört, diese „Stimmen aus dem Jenseits“ . . . Und zweitens war es für mich keine interessante Collage, obwohl ich Collagen sehr mag, auch die, die man mit dem Radio machen kann oder mit dem Kurzwellenempfänger. Daß zum Schluß noch die Glocken abgewürgt werden — das war vielleicht ganz interessant...

Jelly Roll Morton: Perfect Rag, BYG 529 061.

Jelly Roll Morton p. Aufg. 9. Juni 1924.

Da taucht jetzt bei mir so ein ganz kaputtes Bild auf, und zwar wie ich vor so dreißig Jahren bei meiner Tante immer mittags das „Grammola“ aufgezogen habe, so ein altes Grammophon. Und da habe ich immer solche Platten laufen lassen. Da war ich ungefähr sechs, sieben Jahre alt. Und da habe ich immer versucht, mitzuspielen mit diesen Platten. Es ist mir damals noch nicht so ganz gelungen. Aber mich hat schon immer daran fasziniert, wie das so rhythmisch abgelaufen ist, dieser rhythmische Fluß. Was das gerade für eine Aufnahme war, weiß ich gar nicht, vielleicht war es sogar 'ne Walze, aber ich glaub' nicht 'mal. Da kann ich nicht viel dazu sagen. Damals war es so, heute ist es anders.



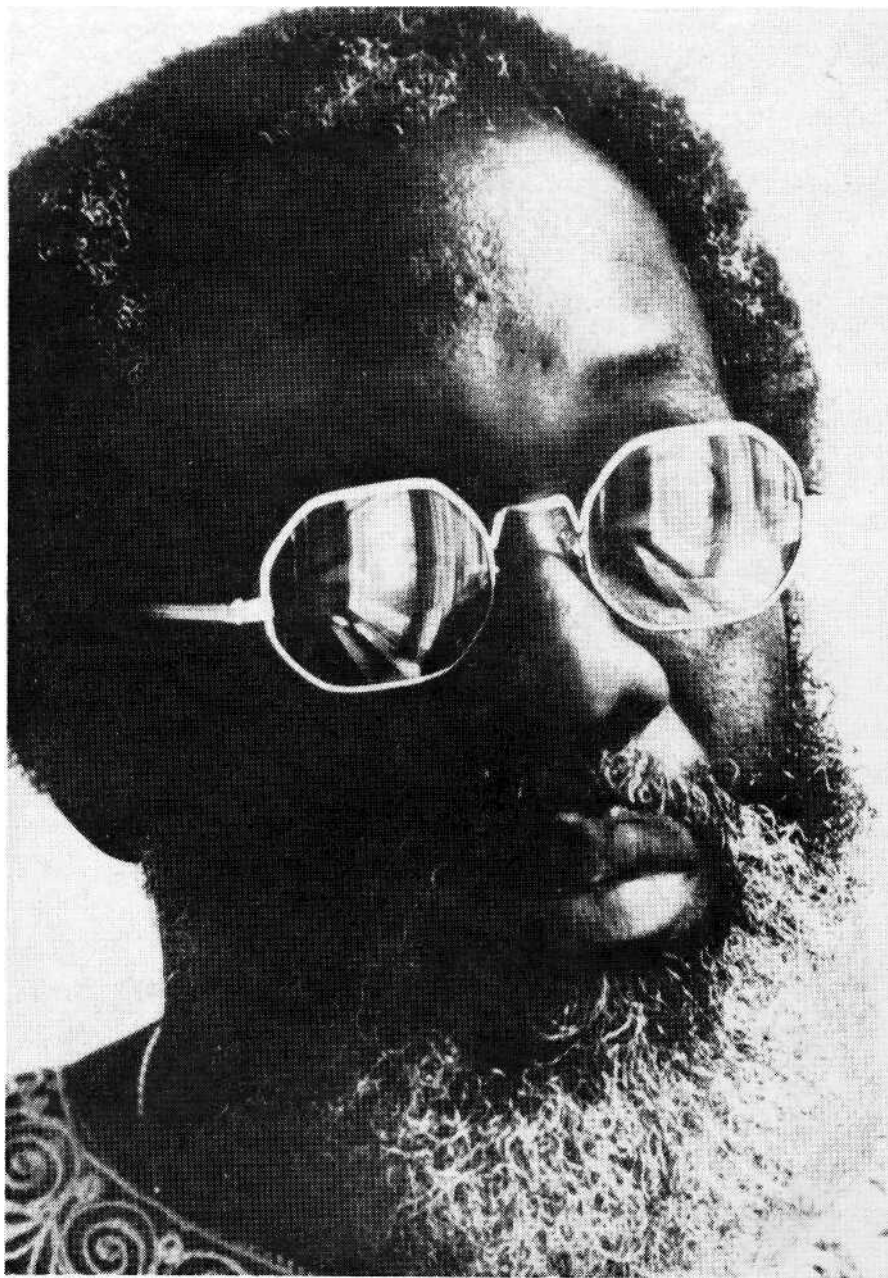
E 1315 EX

April 1975
Nr. 04/1975

JAZZ PODIUM

Nr. 4/XXIV April 1975
DM 3,— sfr 3.50 · öS 21,—





LOU BLACKBURN

AFRIKA SPRICHT AUS MOMBASA

„Wir sind letztlich doch Afrikaner“

Eines hat die in Berlin beheimatete, schwarze Jazzgruppe Mombasa des Posaunisten Lou Blackburn bestimmt: eigenes Profil. Ihr Sound ist unverkennbar und mit keiner anderen Gruppe in Europa vergleichbar. Wenn man jedoch einen Bezug zum internationalen Jazzgeschehen herstellen will, dann könnte man Afro-Jazz-Gruppen wie Art Blakey's Orgies in Rhythm, Tito Puente-, Candido- oder Machito-Formationen nennen. Man mag aber auch an Billy Brooks „El Babaku“, an Dizzy Gillespies afrokubanische Gruppen mit Chano Pozo oder an Stan Kentons derartige Vorstöße mit Laurindo Almeida oder Jack Constanzo denken. Auch auf dem Pop-Sektor gibt es eine Formation, die oberflächlich betrachtet eine Parallele bietet: Osibisa.

Wie der Name Mombasa schon sagt: Afrika spricht aus dieser Gruppe. Lou Blackburn gehört zu jenen Musikern, die direkten Kontakt mit Afrika, seiner Musik und seinen Rhythmen aufnehmen. Natürlich ist es nicht nur ein musikalisches sondern auch ein ideologisches Bekenntnis zum schwarzen Erdteil, was Blackburn mit Mombasa ablegt: schon äußerlich demonstrieren er und seine Musiker ihre Zugehörigkeit zu Afrika durch die bunten, afrikanischen Gewänder, in denen sie auftreten. In Mombasa findet man eine weitere Bestätigung der These von Billy Brooks: „Die Authentizität unserer Trommelmusik beruht auf der Tatsache, daß wir schwarzen Musiker alle letztlich doch Afrikaner sind.“

Lou Blackburn spürt diese enge Verbindung genau: „Die afrikanischen Elemente unserer Musik“, sagt er, „resultieren zum Teil aus meinem Aufenthalt in Afrika — aber auch aus meinem musikalischen Erbe: meine Vorfahren stammen aus Jamaica. Schon in meiner Kindheit hörte ich afrikanische Musik und ich habe mich im Laufe der Jahre immer wieder damit auseinandergesetzt. Diese Art des Musizierens hat sich somit fest in meinem Bewußtsein eingeprägt, aber erst jetzt in Deutschland fühle ich mich in der Lage, diese Musik auch selbst zu spielen. Mombasa ist also die Erfüllung eines langgehegten Traumes.“

Lou Blackburn hat in seiner Gruppe Mombasa zu einer Jazz-Rhythmusgruppe, die aus einem Bassisten und einem Schlagzeuger besteht, noch einen Percussionisten hinzugezogen, bringt selbst gemeinsam mit dem Trompeter Charles Jefferson alle möglichen Trommeln und Rasseln ins Spiel, womit die afrikanischen Rhyth-



Vier von MOMBASA: DONALD COLEMAN, CHARLES JEFFERSON, EARL BOSTIC und CEPHUS MCGIRT
Foto: Larry Martindill

men kräftig vertreten sind. Dabei kommt es nie zu einem rhythmischen Bruch, alles fließt nahtlos ineinander. Die Mischung dieser Rhythmen wird in den besten Momenten zu einer herausfordernden, erregenden Sprache, die die Bläser im Wechsel oder gemeinsam zu feurigen Improvisationen beflügelt. Die scheinbar endlosen, monotonen Rhythmen erzeugen eine ungeheure Spannung, die sich löst und wieder aufbaut. Art Blakey sagte einmal: „Die Trommel kann ein Instrument von ungewöhnlicher Schönheit sein, aus der sich eine unendliche Skala von Emotionen ergibt.“ Die Musiker von Osibisa drücken es einfacher aber nicht weniger treffend aus, wenn sie feststellen: „Happiness is a warm drum“ — Glück ist eine Trommel voll innerer Wärme!

Freude an der Trommelsprache

Mombasa findet überall beim Publikum eine so gute Resonanz, weil die Zuhörer körperlich auf die Rhythmen reagieren, selbst wenn sie in ihrer

Vielfalt kaum zu verfolgen vermögen, die Polyrhythmik nicht intellektuell erfassen können. „Es war für uns sehr leicht, unsere Musik den Hörern in Deutschland, Holland, Frankreich, Belgien oder Norwegen nahezubringen“, berichtet Lou Blackburn, wobei er mit seiner außerordentlich weichen, leisen Stimme wie immer in einem Tempo spricht, das an rasante Bebop-Passagen denken läßt, „und einige der Melodien, die wir spielen, gehen den Zuhörern so ein, daß sie sie, wie ich schon oft erlebt habe, noch draußen auf der Straße, im Lokal oder auf dem Nachhauseweg vor sich hinsingen. Sie erinnern sich recht gut an vieles von unserer Musik und identifizieren sich auch damit.“

Lou Blackburn weiß, daß das Publikum großen Gefallen an der Trommelsprache findet, an den abgestuften Tonhöhen, den verschiedenartigen Klängen der mannigfaltigen Perkussionsinstrumente und erklärt: „Die Trommeln erschöpfen sich nicht in monoton gleichförmigen Schlägen,

sondern haben ihre eigene Sprache. Wenn man etwa eine Congatrommel hört, merkt man, daß sie eine Botschaft übermittelt. Wenn man sich intensiv mit den Trommeln beschäftigt, wird man immer auf gewisse Strukturen stoßen. Man kann sie etwa sagen lassen „I want Mama'...“ Lou Blackburn trommelt bei seinen Worten eine rhythmische Phrase auf die Tischkante und spricht darüber in rhythmischer Akzentuierung: „I — want — Mama“. Dann fährt er fort: „Auch von den anderen Trommeln hat jede einzelne eine ganz bestimmte Sprache von besonderer Bedeutung. Es gibt allerdings nur wenige Gruppen, bei denen das afrikanische Element so vordergründig ist, die Percussion eine so tragende Rolle spielt. Ich glaube, das hängt damit zusammen, daß das Publikum andere Instrumente gewohnt ist, also etwas anderes hören will. Weshalb benutzen denn heute so viele Gruppen Gitarren und Tasteninstrumente aller Art? Weil sie sie für publikumswirksam halten, weil sie damit bei den Zuhörern gut ankommen. Wir verzichten ganz bewußt darauf, denn die original afrikanische Musik kennt weder Gitarre noch Klavier, es wird da höchstens ein Instrument mit-einbezogen, das nur eine einzige Saite hat und das sich sowohl in der afrikanischen wie auch in der indischen oder türkischen Musik, also vorwiegend in der der asiatischen Länder findet. Unsere Musik ist relativ neu für Europa, sie hat ein exotisches Flair und das ist es auch, was die Leute reizt. Natürlich sind wir über diese positive Reaktion froh, denn wir brauchen diesen engen Kontakt zum Publikum.“

Jazz oder Mombasa-Musik

Für die Mombasa-Musik als einer Mischung aus afrikanischen Rhythmen, Jazz, Folklore, Blues, Spirituals und Worksongs möchte Lou Blackburn nicht das Wort Jazz benutzen. „Viele Leute fragen uns“, sagt er, „wie man diese Art Musik denn bezeichnet. Ich kann darauf nur antworten, daß ich das dem Hörer überlasse, denn ich möchte sie nicht mit einem Etikett versehen; für mich ist es einfach unsere, also Mombasa-Musik. Oberhaupt spreche ich lieber umfassend von Musik als einengend von Jazz, zumal dieser Begriff von vornherein einen negativen Beigeschmack hat. Anfänglich wurde er von weißen Amerikanern in verächtlichem Sinne benutzt, um damit eine Musik zu kennzeichnen, die von den Schwarzen herkommt und die daher bei den Weißen in Wirklichkeit keine Anerkennung gefunden hat. Zu jener Zeit — das darf man nicht ver-

gessen — spielte so gut wie keine weiße Band diese schwarze Musik. Nur einige wenige weiße Musiker schlossen sich den Schwarzen an, weil sie sich zu deren Musik hingezogen fühlten. Das war die Zeit des Bix Beiderbecke, des Jack Teagarden und anderer. Im Laufe der Jahrzehnte hat der Jazz dann zu vollendeten Formen gefunden und wird überall auf die verschiedenste Weise gespielt. Wenn ich z. B. an Eberhard Webers Musik denke, die er in Berlin mit 12 Celli aufführte und die ich dort gehört habe, so muß ich sagen, daß man das natürlich genau so als Jazz bezeichnen kann, wie das, was wir machen. Allerdings gehen wir in ganz verschiedene Richtungen und ob man nun beides noch wirklich als Jazz ansprechen will, das möchte ich dem Zuhörer überlassen. Wichtig ist nur, ob es gute oder schlechte Musik ist. So wie es gute und schlechte Musiker gibt. Günter Lenz z. B. ist selbst nach amerikanischen Wertmaßstäben gemessen ein sehr, sehr guter Bassist."

Seit Lou Blackburn die Mombasa-Gruppe aufgestellt hat, gab es schon einige Besetzungswechsel. Die afrikanischen Musiker, die er zunächst um sich gesammelt hatte, wurden im Lauf der Zeit durch amerikanische Jazzsolisten ersetzt. Besonders schwierig war es für Blackburn, einen geeigneten Trompeter zu finden. Mit dem aus Seattle stammenden Charles Jefferson steht ihm nun endlich ein idealer Partner zur Seite. Zwei Jahre lang hatte Jefferson auf dem Berklee College of Music in Boston u. a. bei Charlie Mariano und Howard McGhee studiert und besticht heute als Trompeter durch sein kraftvolles, fast akrobatisches, feuriges Spiel. Auf dem Flügelhorn findet er weichere, wärmere Töne, bläst er melodischer. Der Congaspieler Donald Coleman lebt nun schon seit 8 Jahren in Europa und wurde hier durch seine Zusammenarbeit mit Billy Brooks „El Babaku" und durch seine Mitwirkung in den Orchestern des SFB und ORF bekannt. Seine Heimat ist Newark, New Jersey. Aus New York stammt der Schlagzeuger Cephus McGirt, dessen Erfahrungen auf dem Jazzgebiet nicht so groß sind wie die der anderen Mombasa-Mitglieder, weil er 20 Jahre lang der US Army angehörte und in dieser Zeit in Washington D. C. nur hin und wieder Gelegenheit hatte, mit Musikern wie Miles Davis, Sonny Stitt, Charlie Rouse und anderen zu jammen. Zwar wurde auch in der Army Band Jazz gespielt, aber man hat den Eindruck, daß sich McGirt doch erst jetzt so recht entfalten kann. Bassist Earl Bostic kommt aus Detroit, ist von

Haus aus Sänger und hat mit seiner Tenorstimme jahrelang in der Kirche gesungen. Erst in Europa entschied sich Bostic für den Elektro-Baß, den er autodidaktisch erlernte. Wenn er bislang in der Gruppe ausschließlich das elektrische Instrument spielte, so übt er doch Zuhause intensiv auf dem Kontrabaß, den er später auch bei Mombasa einsetzen will. Lou Blackburn kommentiert dazu: „Von Earl selbst kam der Vorschlag, sich mit dem Naturbaß zu beschäftigen, weil er vom Klanglichen her viel mehr hergibt. Zu unserer Gruppe indessen paßt meiner Meinung nach der Elektro-Baß genau, gerade weil er nicht zuviel klangliches Gewicht ins Spiel bringt. Weil wir nämlich weder Gitarre noch Klavier haben, die die zugrundeliegenden Akkordstrukturen liefern, fällt dem Elektro-Baß diese Rolle zu; er verfolgt gewissermaßen die fast monotone Grundlinie."

In den fast zwei Jahren ihres Bestehens wurde Mombasa schon recht bekannt, hat in vielen deutschen Jazzclubs gespielt, hat Konzerte im In- und Ausland gegeben. Was zu ihrem Erfolgsdurchbruch fehlt, ist eine Platte mit der für sie repräsentativen Musik. Lou Blackburn ist in dieser Beziehung optimistisch: „Vier Firmen scheinen sich für unsere Musik zu interessieren, und ich hoffe sehr, daß wir noch im Frühjahr eine Platte produzieren können. Verschiedene Schallplattenfirmen haben uns vorgeworfen, wir seien zu kommerziell, wogegen andere genau umgekehrt bemängeln, daß unsere Musik nicht kommerziell genug sei und sich daher schwer verkaufen lasse. Mich interessieren derartige Fragen nicht, denn ich kann mich in dieser Richtung nicht prostituieren. Ich habe in den USA schon genügend Geld verdient, konnte mir leisten was ich wollte, alle meine materiellen Wünsche erfüllen. 15 Jahre lang habe ich so gelebt — heute habe ich nicht mehr das geringste Interesse daran. Ich wünsche mir vielmehr, daß die Leute meine ureigene, ehrliche Musik hören und lieben, und möchte in einem Land leben, in dem es relativ friedlich ist. Jedenfalls kann ich mich in Deutschland musikalisch wesentlich besser entfalten als in den USA, wo es entschieden schwieriger gewesen wäre, mich mit meiner eigenen Musik durchzusetzen. Und die Musik ist mein Leben."

Von Hollywood nach Berlin

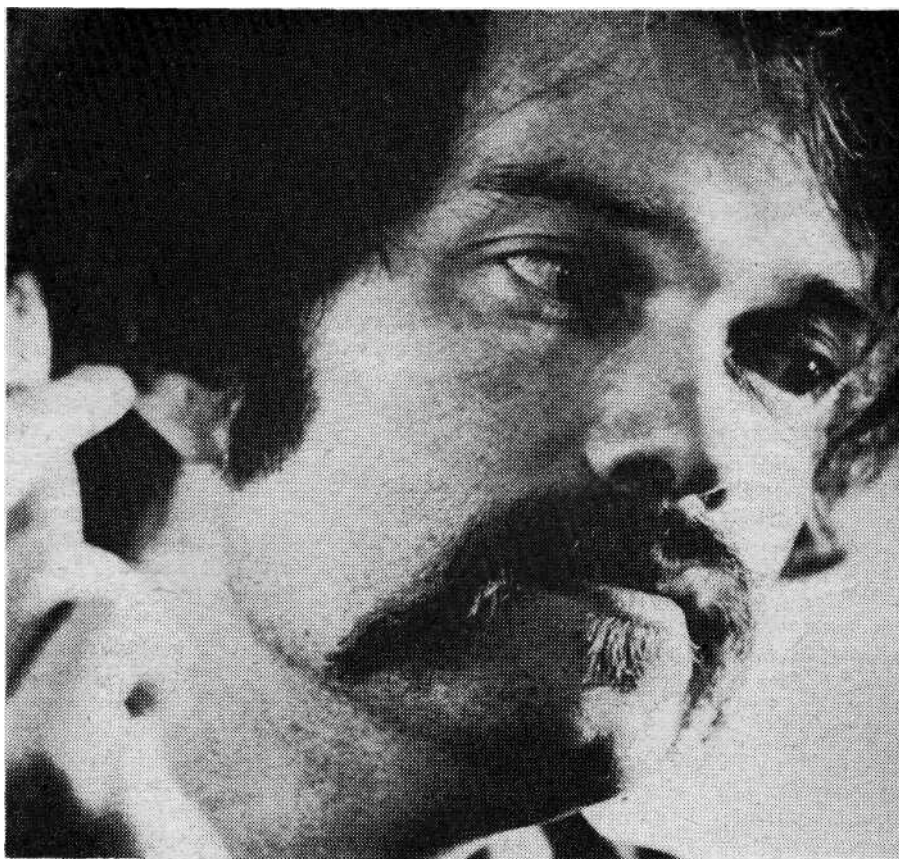
Lou Blackburn hatte auf der High School Posaune spielen gelernt und bekam seinen ersten wichtigen Job in Lionel Hamptons Big Band, der er 1956 und 1957 angehörte. 1961 war er im Ellington Orchester, zeitweise

spielte er auch im Buffalo und Cleveland Symphony Orchester, verbrachte 10 Jahre in Film- und Fernsehstudios, arbeitete mit Quincy Jones, Benny Carter, Michel Legrand, Nelson Riddle, Jay Jay Johnson u. a. in Los Angeles. „Ich machte in Hollywood alles, was sich anbot, schrieb Musik für Fernseh- und Spielfilme und lebte ganz im Stil der Filmstadt, hatte schnittige Sportwagen und praktisch alles, was man so braucht, um auf größerem Fuß leben zu können. Allerdings mußte ich mich an andere verkaufen. So ließ man mich nicht unter meinem Namen arbeiten, gab mir aber viel Geld für die Musik. In all dem Luxus spürte ich mehr und mehr, daß ich etwas ganz Wesentliches vermißte: mein eigenes Ich. Nicht zuletzt durch den Zen-Buddhismus und kraft der konzessionsfreien Musik fand ich dann zu mir selbst."

In der Seventh Army Band hatte Lou Blackburn auch klassische, sinfonische Musik gespielt. „Ich bin nicht einseitig, was die Musik anbetrifft", sagt er, „und ich liebe auch klassische Musik. Gustav Mahler gehört zu meinen Favoriten, auch Igor Strawinsky oder Bela Bartok. In ihrer Musik kann ich vieles hören, das in Zusammenhang zu dem steht, was ich besonders liebe. Auch zu Stockhausens Musik habe ich Zugang gefunden — nicht aber zu John Cage. Ich habe übrigens schon während meiner Studienzeit auf der Roosevelt Universität in Chicago in einem Sinfonieorchester gesessen und spielte oft sinfonische Musik in Californien und im Lauf der Jahre mit verschiedenen anderen Orchestern, zuletzt auch in Berlin. Ich war 1971 zu einem Besuch nach Berlin gekommen und hatte mich dort umgesehen, ob es für mich Existenzmöglichkeiten gibt, nachdem ich das Leben in Hollywood satt hatte. Beim SFB bot man mir einen Job an, aber als ich dann endgültig nach Berlin übersiedelte, war er bereits vergeben. Ich fand daraufhin Arbeit in einem Theaterorchester. Daneben machte ich in der Jazz Galerie Musik. Später arbeitete ich im Kurt Edelhagen Orchester. Im Juni 1973 fand ich dann die Musiker, mit denen ich Mombasa ins Leben rufen konnte. So kam ich über die Phase hinweg, in der mir das Geld besonders wichtig erschien. Jetzt brauche ich nur so viel, daß ich meinen Lebensunterhalt bestreiten kann. Ich muß auch nicht unbedingt in einer großen Stadt leben, ich könnte mir vorstellen, daß ich mich auch in einer Stadt wie Burghausen wohlfühlen könnte."

Heute konzentriert sich die Tätigkeit Lou Blackburns also vor allem auf

Fortsetzung Seite 11



Interview mit

JOHN ABERCROMBIE

Hört man „Cheering Cherry“ von der Platte Katcharpari, die der amerikanische Gitarrist John Abercrombie mit dem italienischen Trompeter Enrico Rava im Januar 1973 in Mailand machte, so fällt dabei die in jeder Hinsicht ideale Korrespondenz zwischen Gitarren- und Trompetenstimme auf. Saiten- und Blasinstrument sind hier in einer Balance, wie man sie bisher wohl selten erleben konnte. Und man wird sich so recht bewußt, wie stark sich die Rolle der Gitarre im Jazz gegenüber früher gewandelt hat. So begannen unsere Fragen an John Abercrombie an diesem Punkt: „Sehen Sie in dieser absoluten Gleichstellung der Gitarre mit der Trompete einen neuen Weg für die Gitarre im Jazz von heute?“

„Mit Enrico Rava habe ich oft und gerne Free Jazz gespielt, wobei die Interaktion zwischen den Instrumenten ganz von selbst zum Tragen kam. Vielleicht ist das tatsächlich für die Gitarre eine Richtung, in die sie gehen kann. Sie wird ja nicht sehr oft in die-

ser Weise eingesetzt, normalerweise benutzt man sie als Soloinstrument. Vor allem in der Rock 'n' Roll-Musik ist sie laut und dominierend. Und dann hat sie natürlich nach wie vor noch ihre Funktion als Begleitinstrument. Zum Interplay mit anderen Instrumenten kommt es selten. Gerade das aber bevorzuge ich, da mir die Rolle des im Vordergrund stehenden Solisten nicht genügend Anregung bietet. In unserer neuen Gruppe mit Dave Holland und Jack De Johnette gibt es daher sehr viel Interplay. Für mich sind das die besten Momente, in denen wir alle zusammen spielen.“

„Unterscheidet sich diese Triomusik sehr von der Trioplatte, die Sie mit Jan Hammer und Jack De Johnette unter dem Titel ‚Timeless‘ produziert haben?“

„Oh ja, sie ist schon anders, denn sie war zuvor viel mehr konzipiert. Alles, was wir taten, war vorbereitet. Nur bei den Duettstücken kam es zum Interplay zwischen akustischer Gitarre

und Klavier, alles andere war weitgehend festgelegt, wenngleich auch viel spontan passierte, schon aus dem Grund, weil uns nicht viel Zeit zum Proben blieb.“

„Der Titel des Stückes ‚Ralph's piano waltz‘ bezieht sich doch sicher auf ihren Kollegen Ralph Towner?“

„Ja, ich habe diese Musik erstmals auf Ralphs Klavier gespielt, das aber in einem fürchterlichen Zustand war. Trotzdem kam die Melodie doch irgendwie zustande. Ralph und ich spielen öfters zusammen und haben uns auch schon überlegt, ob wir nicht — vielleicht noch mit Bill Connors — eine Platte machen sollen. Wir äpielen alle akustisch, jeder auf seine Art, aber gerade diese Verschiedenheit macht den Reiz aus. Zudem käme es zu sicher recht interessanten Kombinationen zwischen 12saitiger Gitarre, akustischer Gitarre und Elektro-Gitarre.“

„Wie kam es eigentlich zu dem Plattentitel ‚Timeless‘?“

„Es ist der Titel eines Stückes, den unser Produzent Manfred Eicher gerne über die ganze Platte stellen wollte. Wir hatten von diesem Stück verschiedene Versionen eingespielt, zuerst mit Klavier und akustischer Gitarre. Die Musik klang so, daß ich sie eigentlich nicht beschreiben konnte. Sie war nicht neutönerisch aber auch nicht konventionell. Vielmehr bewegt sie sich zwischen beiden Polen, so manches klingt für mich fast mittelalterlich. Ich brachte das auch zum Ausdruck und sagte, daß mir die Musik zeitlos, also ‚timeless‘ erscheint. Darauf hakte Manfred sofort ein und schlug dieses ‚Timeless‘ als Titel vor.“

„Könnte man einen Schritt weitergehen und behaupten, daß die ganze Art Ihres Spiels, Ihrer Konzeption, zeitlos ist?“

„Ja, ich vereine alles mögliche in meiner Spielweise, mal die Moderne, mal die Tradition. Es ist schwer für mich, nur in einem Stil zu spielen. Das ist auch nicht maßgebend, manche Musiker verstehen es mit einer fantastischen Vollkommenheit von einem Stil zum anderen überzuwechseln. Bei mir ist es immer eine Mischung — manchmal fließt das eine ins andere über, ein andermal finde ich aber keine Balance.“

„Das Trio mit dem Sie die Platte gemacht haben, arbeitet nicht als reguläre Gruppe?“

„Nein. Und auch mein jetziges Trio eigentlich nicht, aber es wäre schön, wenn man es zusammenhalten könnte. Doch gehört Dave Holland ja zur Anthony Braxton Gruppe und Anthony will einiges mit ihm erarbeiten. Jack De Johnette und ich haben in den USA ein Quartett, in dem Alex Foster Saxophon und Peter Warren Baß spielen. Wir haben bisher in San Francisco gearbeitet und unter Jacks Namen für Fantasy auch eine Platte gemacht. Die Reaktion der Leute auf diese Gruppe war unglaublich, denn die Musik ist sehr spontan. Wir spielten nur zwei festgelegte Stücke, alles andere war frei improvisiert. Wir waren da wirklich in guter Form und es war schön für uns, wie die Zuhörer sofort mit uns mitgingen, obwohl sie ja sonst fast immer nur mit Musik in Berührung kommen, die ganz festliegt. Alex spielt meist Altsaxophon und wenn man unbedingt einen Einfluß nennen will, der auf ihn einwirkte, dann Cannonball Adderley. Alex swingt enorm, doch ist das, was er macht, schwer zu umschreiben, weil er ein recht origineller Spieler ist. Das Quartett hat einen ganz eigenen Sound und das ist wichtig, gibt es doch viele Musiker mit ganz eigener Spielpraxis, die dann aber in der Gruppe alle ganz ähnlich oder sogar gleich klingen. Wir

spielen recht frei, auch etwas Rock, aber die Gruppe als solche ist unverwechselbar.“

„Spielen Sie gerne mit Bläsern zusammen?“

„Eigentlich mit jedem Instrument. Sogar mit dem Akkordeon. Ich sage das deshalb, weil mein allererster Job ein Engagement mit einem Akkordeonisten gewesen ist. Das war in Connecticut, wo ich aufwuchs und wo es viele Bands mit Akkordeon und zwei Gitarren gab. Da spielten wir vor allem in Biergärten. Wir servierten Polkas und bekamen dafür Essen und Getränke.“

„Als Sie anfangen Gitarre zu spielen, welche Art von Musik wollten Sie da machen?“

„Rock 'n' Roll, ich war damals 13 Jahre alt und Rock war das einzige, was ich gehört hatte. Ich mochte diese Musik auch recht gerne, war ein Fan von Elvis Presley, Chubby Checker und all diesen Leuten. Ich lernte eigentlich nur deshalb Gitarre, um eine solche Musik machen zu können. Es war kein wirkliches Musikinteresse, das mich dazu brachte, ich wollte nur so meinen Spaß haben.“

„Haben Sie das Instrument autodidaktisch gelernt oder hauen Sie gleich einen Lehrer?“

„Ich hatte einen Lehrer, aber er konnte mir nicht viel beibringen, weil er selbst nicht gut spielte. Immerhin hat er mir ein Grundwissen vermittelt, von dem aus ich dann alles weitere von Platten und von Noten lernen konnte.“

„Und Ihre weitere musikalische Entwicklung?“

„Ein Freund von mir spielte eines Tages eine Platte von Barney Kessel vor. Es war der erste Jazz-Gitarrist, den ich jemals hörte. Ich hatte damals keine Ahnung vom Improvisieren, wußte nicht einmal die Tonart in der ich spielte. Ich kannte nur so ein paar Akkorde. Und nun hörte ich also Barney Kessel, der weit mehr machte als nur Akkorde anschlagen. Das war mein erster Jazz-Kontakt. Danach kam zwar noch Dave Brubeck, aber die erste wirklich kraftvoll improvisierte Musik lernte ich mit Miles Davis kennen. Es war die Platte ‚Jazztrack‘ mit Miles, John Coltrane und Cannonball Adderley. Besonders gut gefiel mir da ‚Green Dolphin Street‘. Und nun wußte ich mit einem Mal, daß es etwas gab, was ich wirklich machen wollte. Ich wußte nicht genau, was es war, aber es reizte mich mehr als alles andere. Dann ging ich auf die Berklee School of Music.“

„Konnten Sie damals schon gut Noten lesen und improvisieren?“

„Von Noten lesen konnte ich eigentlich noch nicht mehr als das, was mir mein Lehrer beigebracht hatte. Ich

konnte also einfache Sachen vom Blatt spielen. Das Improvisieren lag mir schon mehr.“

„Spielten Sie da immer elektrische Gitarre?“

„Ja. Nur meine allererste Gitarre war akustisch. Die hat 20 Dollar gekostet, war sehr schwer zu spielen und im Laufe der Zeit habe ich sie richtig gehaßt. Ich schmiß sie sogar eines Tages an die Wand. Hinzu kam noch der Zwang, den meine Mutter auf mich ausübte: Sie wollte, daß ich jeden Tag eine halbe Stunde übe und stellte demonstrativ eine Uhr vor mich hin. So übte ich, weil ich mußte, spielte ziemlich lustlos die Zeit ab und konnte es nicht erwarten, rauszugehen und Football oder sonst etwas zu spielen.“

„Was lernten Sie auf der Berklee School?“

„Das ist schwer zu beantworten. Vieles verstand ich erst in dem Augenblick, als ich die Schule verließ. Ich glaube, ich war zu jung, um das zu begreifen, was man mir beibringen wollte. Auch hatte ich zuvor viel zu wenig Gelegenheit gehabt, Musik zu machen. Für die Klasse, die ich besuchte, hatte ich einfach nicht genügend Vorübung, so mühte ich mich ab, selbst zu improvisieren. Als ich dann nach dieser Schulzeit in verschiedenen Bands spielte, kam so langsam aus mir heraus, was man mir verminfelt hatte.“

„Wie weit wird der Schüler der Berklee School auch zu einem individuellen Spieler erzogen?“

„Es gab zu meiner Zeit einige Lehrer, die betonten, daß es nicht darum gehe, nur spielen zu lernen, sondern daß man versuchen müsse, originelle Musik zu machen. Also nicht kopieren, was man auf Platten hört. In den Improvisationskursen wurde demonstriert, was gut und was schlecht zu spielen ist. Meiner Meinung nach aber bekommt man auf der Schule doch nicht das Wesentliche vermittelt, nicht das, was notwendig ist, um wirklich individuell musizieren zu lernen. Es gibt nur Ermutigungen in dieser Richtung. Es werden Ziele gesteckt. Es wird die musikalische Basis, das technische Wissen geschaffen, das zu einer eigenen, individuellen Spielweise führen kann. Es werden verschiedene Skalen an die Hand gegeben, mit denen man improvisiert. Wer aber nicht genügend damit arbeitet, hat nichts davon.“

„Wie lange waren Sie auf der Berklee School?“

„Vier Jahre. Und ich habe dort auch einige Musiker außerhalb der Schule getroffen, die Jazz spielten und die mich ermutigten, an mir zu arbeiten. Wir kamen zwanglos zusammen, machten Jam Sessions und ich glaub-

be, daß das für mich viel instruktiver war als die Schule. Es waren diese aktiven Musiker, die es verstanden, mich wirklich zum Spie'len zu bringen. Sie erweckten mich quasi aus einem tiefen Schlaf und ich merkte, daß ich aus mir herausgehen mußte. Erst da fing ich an, meine Gitarre zu lieben."

„Und was war nach Berklee?"

„Kurz danach bin ich mit dem Organisten Johnny 'Hammond' Smith auf Tournee gegangen. Ein Jahr lang war ich mit ihm unterwegs und es war eine wichtige Erfahrung für mich. Ich konnte jeden Abend spielen und mich in jedem Stück solistisch entfalten. Eine harte, aber doch eine enorm gute Schulung für mich."

„Wurde in dieser Gruppe viel nach Noten oder meist nach Gehör gespielt?"

„Nur wenige Stücke waren aufgeschrieben. Ich merkte auch, daß vieles von dem Notenlesen, das man mir beigebracht hatte, in der Praxis eigentlich gar nicht nötig war. Man wird in Berklee in dieser Richtung fast zu gut vorbereitet. Nach der Schulzeit findet man ja bekanntlich meist heraus, daß sehr vieles von dem, was man dort gelernt hat, für die spätere Existenz gar nicht gebraucht wird. Immerhin hat man nach dem Besuch der Berklee School das musikalische Rüstzeug, um als Musiker arbeiten zu können. Man hat ein größeres Wissen."

„Haben Sie auch gelernt für Big Bands Arrangements zu schreiben?"

„Ja, aber das hat mich nie Besonders interessiert. Ich hatte noch nie eine Vorliebe für Big Bands."

„Als Sie Johnny 'Hammond' Smith verließen, wollten Sie da Ihre eigene Musik machen?"

„Zunächst wollte ich einfach einmal mit einer anderen Band spielen, in der ich mich weiter entfalten konnte. Dazu kam es aber eigentlich nie, bevor ich mich den Dreams anschloß. Ich kannte Randy und Mike Brecker schon eine Weile, sie hatten mich auch spielen gehört und als sie sich nach einem Gitarristen umsahen, da kamen sie auf mich."

„Könnte man Dreams als eine der ersten oder vielleicht sogar als die erste richtige Jazz-Rock-Gruppe bezeichnen?"

„Dreams orientierte sich an der Musik von Blood, Sweat & Tears und Chicago, war aber weit kreativer. Es gab viel mehr Raum zum Improvisieren. Es waren auch bessere Musiker, es waren tatsächlich Jazzer."

„Hatten Sie sich zu jener Zeit schon mit den elektronischen Techniken und Effekten der Gitarre auseinandergesetzt, wie es z. B. Jimi Hendrix getan hat?"

„Aber ja! Diese Techniken wurden damals sehr populär und natürlich schaffte ich mir all diese Pedale an, obwohl ich gar nicht genau wußte, wie sie funktionierten und wie ich sie anwenden konnte. Ich stand da, trat aufs Pedal und hatte keine Ahnung, was dabei herauskommt. Erst nach und nach fand ich mich zurecht und hatte Gefallen daran, weil ich merkte, daß ich da mit der Gitarre doch vieles machen konnte, was sonst verschlossen blieb. Und ich liebte diese Sounds. Aber auch bei Dreams war ich nicht lange. Einerseits hatten wir nicht genügend Arbeit, andererseits litten wir unter den Repressionen der Manager und der Schallplattenfirma. Die wollten — koste es was es wolle — aus der Band einen Verkaufsknüller machen. Man schrieb uns mehr oder weniger vor, was wir anzuziehen, was wir zu spielen hatten. Mir warf man vor, daß ich mich beim Spielen nicht genügend auf der Bühne hin und her bewegen würde, so daß die Leute den Eindruck hätten, mir würde die Musik keinen Spaß machen! Das war zuviel — ich verließ die Gruppe. Damals lebte ich immer noch in Boston, gehörte dann einer dortigen Band an, die es sogar zu Plattenaufnahmen brachte. Mit Unterbrechungen war ich ein Jahr lang dabei, spielte Jazz, Rock, Bebop, Free Music und alles, was es gab, denn wir waren nach allen Seiten offen und hielten nicht an einer Spielrichtung fest. Trotzdem hatte die Band so gut wie nichts zu tun und wir daher auch kein Geld. Der Zufall wollte es, daß ich bei Chico Hamilton einsteigen konnte, was zur Folge hatte, daß ich von Boston nach New York zog, was sich als das Beste entpuppte, was ich jemals hätte tun können. Boston war zwar eine angenehme Stadt, in der man leben konnte, aber auf dem Jazz-Sektor tut sich so gut wie gar nichts. Auch bei Chico war die Musik sehr vielgestaltig. Mark Cohen, ein ausgezeichnete Saxophonist, und ich versuchten mehr elektronische Sounds in die Musik Hamiltons zu bringen, etwas Rock-Jazz. Chico gefiel das überhaupt nicht, er schimpfte über diese Musik, die 'viel zu laut' und 'mit viel zu viel Lärm verbunden' sei, doch gewöhnte er sich dann doch so langsam daran, erlaubte uns, in dieser Richtung zu experimentieren und entsprechende Songs zu schreiben. Nach einem Jahr kam die Gruppe in eine Krise, es fanden sich keine Jobs mehr und die Folge war, daß sie auseinanderbrach. Ich blieb als freier Musiker in New York und nahm jeden Gig an, der sich mir bot. So konnte ich recht und schlecht meinen Lebensunterhalt bestreiten. Da ich aber äußerst bescheiden lebte, war

das insofern doch eine recht schöne Zeit, weil es so viel zu tun gab. Ich war ja für jeden Job zu haben, wollte alles lernen und beherrschen, was es nur gab, spielte die unterschiedlichsten Arten von Musik. Weil mir diese Vielseitigkeit gefiel, drängte es mich auch immer dazu, eine Gruppe nach der anderen wieder zu verlassen. Ich wollte einfach nicht lange in eine bestimmte Richtung gehen. Damals fand ich sehr viele Kontakte zu Musikern, mit denen ich immer wieder zusammen kam, um zu üben und zu spielen. Eine gute Erfahrung war für mich meine Zusammenarbeit mit Billy Cobham. Aber die Musik seiner Gruppe war sehr laut, sehr schnell und sehr hart, so schied ich auch da wieder aus, als mir das zu eintönig wurde."

„Den Platten von Cobham ist aber doch zu entnehmen, daß seine Musiker gewisse Freiheiten hatten?"

„Ja schon, wir mußten zwar die Themen spielen, bekamen dazwischen aber Raum zum Improvisieren. Überhaupt hatte ich immer das Glück, mit Kollegen zu spielen, die mich das machen ließen, was ich wollte. Nur ganz selten machte man mir Vorschriften. Wie etwa bei den Dreams, bei denen es aber auch nicht die Musiker, sondern die Manager und die Bosse der Plattenfirma waren, die mich einzuliegen versuchten. Ob es bei Cobhams Platten jemals Repressionen von selten der Firma gegeben hat, weiß ich nicht, ich bekam sie jedenfalls nie zu spüren. Cobham schrieb zwar einiges auf, doch mußte man sich nicht sklavisch daran halten. Und für die solistischen Alleingänge gab er nie irgendwelche Anweisungen."

„Bei Cobham sind Elektro-Gitarre, Elektro-Baß, Orgel, Elektro-Piano und Synthesizer vertreten. Lieben Sie die Vermischung von klanglich so ähnlichen Instrumenten?"

„Hier liegt das Problem der elektronischen Instrumente. Einerseits mag ich den Synthesizer, andererseits hasse ich ihn wiederum. In New York habe ich in den Studios viele Aufnahmen mit Bands gemacht, die aufgrund ihres elektronischen Instrumentariums genau so klangen wie zig Bands in aller Welt. Die Synthesizer beispielsweise können heute schon Gitarrentöne erzeugen, die echter klingen als die einer Elektro-Gitarre, selbst wenn man alle technischen Effekte ausnutzt. Diese Ähnlichkeit im Sound macht mich verrückt. Das ist auch der Grund, warum ich nach anderen Spielpraktiken suche und tatsächlich gibt es da doch auf der elektrischen Gitarre noch viele neuartige Einsatzmöglichkeiten, die ich sehr liebe. Wenn ich sie spiele, haben sie eine ganz persönliche Note, schließlich kommen sie auch von mir."

Es ist mir also durchaus möglich, so zu spielen, daß es nicht nach irgend jemand anderem klingt. Es gibt aber auch Musiker, die den Synthesizer so meistern, daß er tatsächlich zu einem individuellen Instrument wird. Allen voran möchte ich da Jan Hammer nennen, der einen bestimmten Standard gesetzt hat. Jedenfalls habe ich noch keinen gehört, der auf dem Synthesizer eine so persönliche Note erreicht. Er kann bei ihm wie eine Gitarre klingen, wie er überhaupt unheimlich viele verschiedene Sounds hervorzaubert, beißende, schwebende, luftige, aber stets musikalisch sehr funktionelle Klänge. Ich liebe Kombinationen von akustischen und elektronischen Instrumenten, aber alles was künstlich und synthetisch klingt, gefällt mir nicht."

„Hatte die Cobham Gruppe wirklich großen finanziellen Erfolg?"

„Den Eindruck hatte ich durchaus, denn ich bekam dort die höchste Gage meiner Laufbahn. Es wurden auch die Hotelkosten bezahlt und ich konnte in dem Jahr, in dem ich mit Cobham arbeitete, einiges Geld zurücklegen."

„Wie kam Ihr Kontakt mit Gato Barbieri zustande?"

„Durch einen Anruf von Bob Thiele, dem Chef von Flying Dutchman Records. Er sagte mir, daß Gato zwei Alben für ihn aufnehmen würde, daß er dafür eine Elektro-Gitarre suche, und ob ich die übernehmen könne. Nun hatte ich Gato noch nie zuvor getroffen, sagte aber grundsätzlich zu. Ich ging zu ihm nach Hagse, wo er mir seine Musik erklärte, die mir sehr einfach erschien. Mit Airto Moreira, Roy Haynes, gelegentlich auch mit Stanley Clarke gingen wir dann ins Aufnahmestudio, wo wir für die Produktion zwei Tage benötigten. Zunächst war mir nicht ganz klar, was Gato eigentlich wollte, er setzte die Gitarre lediglich für ein paar Farbnancen hie und da ein. Doch hatte ich den Eindruck, daß das, was er im Sinne hatte, gut gelang und so arbeitete ich auch später mit ihm, als er die Band mit den argentinischen Musikern zusammenstellte. Sie war großartig mit all den kleinen Holzflöten, Harfen und Perkussionsinstrumenten, mit einer Elektro-Gitarre und mit Paul Motian am Schlagzeug."

„Gab es da auch Raum für solistische Alleingänge oder war Gato der absolut dominierende Solist?"

„Nun, mir fiel mehr die Rolle des Begleiters zu, doch mußte ich nicht nur Rhythmus spielen, sondern konnte auch melodische Linien bringen, konnte improvisieren. Es kam sogar zu einem Interplay mit Gato und mit

anderen Musikern der Band. Mir gefällt diese Art, man muß nicht im Scheinwerferlicht stehen und trägt doch selbst mit zürn Gelingen der Musik bei. Ich trat mit Gato auch beim Montreux Jazz Festival auf. Es ist sehr anregend, mit einer solchen Gruppe zu spielen, die aus Musikern besteht, die die Musik ihrer Heimat machen. Freilich verstand ich oft nicht, was passierte. Wenn da z. B. zur gleichen Zeit vier oder fünf verschiedene Rhythmen nebeneinander liefen, konnte ich nicht immer gleich den Grundrhythmus finden. Kam dann ein Solo-Instrument dazu, hörte ich plötzlich die Beziehung zwischen Baß und Trommel, faßte mich an den Kopf und ärgerte mich, etwas so Grundlegendes nicht gemerkt zu haben. Das alles war natürlich eine interessante Erfahrung. Denn diese südamerikanischen Musiker tun das alles ganz natürlich und selbstverständlich. Für uns Nordamerikaner kann das ganz schön schwierig werden, da wir ja an einen ganz gewissen Ablauf, an ganz gewisse Sounds und Rhythmen gewöhnt sind, die in Gatos argentinischer Band nur eine untergeordnete Rolle spielen. Es gab da wenig Geschriebenes, nur hie und da ein paar Akkorde. Da Gato auch sehr wenig Englisch spricht, mußte alles als musikalische Kommunikation vor sich gehen. Er gab nur kurze Anweisungen wie 'Introduzione' oder es wurden Zeichen ausgemacht: Wenn Gato seinen Hut vom Kopf nahm, dann hieß das für uns, wir sollten zu spielen aufhören."

„Der Kontakt zu Gil Evans kam in New York zustande?"

„Ja, durch einen Freund, der Gil sehr gut kennt. An jedem Wochenende arbeitete Gil in einem kleinen Club in Westbeth, wo er lebt und wo viele Künstler ihr Domizil haben. Da absolut kein Geld da war und er seine Musiker nicht halten konnte, brauchte er immer wieder neue Solisten. So kam ich als Gitarrist zu ihm und war vor meinem ersten Auftritt furchtbar nervös, denn sehr vieles war genauestens ausgeschrieben. Doch Gil beruhigte mich und sagte, wenn ich meinen Part so spielen könne, wie er ihn konzipiert habe, sei es gut, aber wenn ich etwas anderes machen wolle, dann könne ich mir diese Freiheit ruhig nehmen. So merkte ich, daß die Band trotz der von Gil stammenden Konzeption insofern auch eine große Free Formation ist, als die Musiker auf ihre Art mitgestalten können. Es war fantastisch und ich mache sehr gerne Aufnahmen mit ihm. Jetzt im Frühjahr will Gil wieder ein Album machen, nachdem ja auch das mit Jimi Hendrix sehr gut gelungen ist. Gil arbeitet hart an seiner Musik und braucht enorm viel

Zeit dazu, aber was dann dabei herauskommt, ist einmalig. Hoffentlich bekommt er dieses Mal im Studio genügend Zeit für die Aufnahme. Und hoffentlich muß er keine Konzession machen. Sicher wird er wieder einige Rock-Stücke orchestrieren, denn er ist vernarrt in Jimi Hendrix und dessen Musik. Da die Band aber live auch einige andersgeartete Stücke spielt, hoffe ich, daß er die mit aufnimmt. Es sind mehr die älteren Gil Evans-Arbeiten, die ich meine, und die für mich seine absoluten Meisterwerke sind. Noch heute hat er die gleichen Stücke im Repertoire wie in den 40er und 50er Jahren, so etwa 'Summertime', bei dem ich jetzt der Solist bin und spielen kann, was ich will. Wie er mir sagte, erwartet er nicht die Original-Melodie, vielmehr ermutigte er mich, meine eigene Melodie zu bringen, wobei er lächelnd hinzufügte: 'Schließlich möchte ich ja nicht für George Gershwin Promotion machen!'"

„Woran liegt es Ihrer Meinung nach, daß in den letzten Jahren vor allem Gitarristen als Stars aufgebaut wurden? Ich denke an Sonny Sharrock, Larry Coryell, John McLaughlin, Ralph Towner und jetzt Sie."

„Ich glaube das kommt daher, daß sich Rock und Jazz begegneten, denn die Rock-Stars waren ja alles Gitarristen. McLaughlin rückte doch mit seiner gedämpften Version von Rock 'n' Roll-Musik ins Scheinwerferlicht, er beherrscht eindeutig die Techniken der Rock-Gitarristen, weist alle weiteren möglichen Einflüsse auf und hat es verstanden, die Musik auf ein höheres Niveau zu heben. Dadurch wurde er zum Star. Es ist für das Publikum leicht, eine Beziehung zur Gitarre zu finden, viele spielen selbst, haben Gitarrenklänge im Ohr. Ich hatte durch meine Arbeit mit Billy Cobham den Vorteil, daß mich ein großes Publikum hörte, ich also bekannt wurde, und als ich seine Gruppe verließ, bekam ich gleich Jobs in ein paar kleineren New Yorker Clubs. Immerhin hat mein Name schon so einen Klang, daß man damit werben und in den Zeitungen inserieren kann. Tatsächlich kamen daraufhin auch viele Besucher. Anscheinend bin ich vielen doch schon ein Begriff, zumindest verbinden sie mit meinem Namen eine gewisse Spielart, die sich aber von der, die ich im Club praktiziere, deutlich unterscheidet. Da spiele ich nämlich fast Bebop. Aber ich liebe ja die Veränderung. Wenn ich nur daran denke, wie sich meine Musik schon in jener Zeitspanne verwandelt hat, seit ich die Trioplatte mit Jan und Jack gemacht habe! In den Clubs spiele ich so gut wie nie aku-

stische Gitarre, dazu ist sie zu delikat. Ich habe da nämlich noch ein ganz altes Instrument, das verstärkt einfach nicht gut klingt, man muß es in natura hören, und in den Clubs dringt es nicht durch. Für das Aufnahmestudio ist es aber sehr gut geeignet."

„Welche Gitarristen schätzen Sie am meisten?"

„Jim Hall. Er hat einen wunderbaren Ton und kann fantastisch melodios improvisieren. Ich bewundere aber auch Jimmy Raney, Joe Pass oder Pat Martino."

„Spielen Sie gerne Blues?"

„Nicht so sehr. Den traditionellen überhaupt nicht. Ich höre" ihn zwar gerne, kann ihn aber nicht richtig spielen. Mir liegt der Bebop-Blues oder ein Blues aus späteren Perioden. Nur nicht die Art, wie ihn etwa B. B. King spielt. Ich tendiere zu einer Musik, die nicht so sehr strukturiert ist, die in der Improvisation ihre eigentliche Gestalt annimmt und nicht in dem Thema, das zugrundliegt."

„Üben Sie heute noch viel?"

„Nicht systematisch, sondern zu ganz verschiedenen Zeiten. Wenn ich Lust dazu habe, dann übe ich vier, oft fünf Stunden hintereinander. Manchmal aber auch nur eine halbe Stunde. Oft sitze ich stundenlang zuhause, trinke eine Tasse Kaffee nach der anderen, rauche Zigaretten und spiele. Ich habe jetzt auch ein Klavier, auf dem ich meine Stücke ausarbeiten kann, die ich dann später auf der Gitarre probiere. Und da fallen mir verschiedene Dinge ein, auch in harmonischer Beziehung, die ich in Berklee gelernt habe, die ich aber inzwischen vergaß und die mir nun zugute kommen. Ich würde auch gerne einmal für ein Orchester mit Streichern schreiben, doch benötige ich eine Unmenge Zeit, um die Musik wirklich gut auszuarbeiten. Schon immer habe ich mir gewünscht, etwas mit einer Streichergruppe zu produzieren, ob nun mit einem kleinen Streicherensemble oder mit einem ganzen Sinfonieorchester. Dafür muß man sich aber gut vorbereiten, muß sich viel Zeit nehmen, damit das Resultat befriedigend wird."

„Haben Sie außer der Musik noch andere Interessen?"

„Oh ja, verschiedene, aber sie hängen eigentlich letzten Endes doch alle mit der Musik zusammen. Ich habe mich mit vielen Dingen beschäftigt, die mir halfen, mit mir selbst einigermassen, ins Reine zu kommen, wie Gruppentherapien und dergleichen. Wenn ich in mir etwas entdeckte, was ich für falsch oder schlecht hielt, etwas, was ich ausmerzen wollte, dann machte ich die Erfahrung, daß sich

das auch immer irgendwie in meiner Musik niederschlug. D.h. sie veränderte sich entsprechend."

„Machen Sie Musik um der Musik willen oder gibt es einen, ideologischen Hintergrund?"

„Ich mache Musik um der Musik willen. Gerade jetzt beginne ich darin einen Weg zu sehen, um mich selbst verstehen zu lernen. Alles, was um mich herum geschieht, kann ich durch die Musik begreifen und erfassen. Man könnte manchmal fast glauben, daß es eine kosmische, religiöse oder spirituelle Verbindung gebe, eine gewisse Übersinnlichkeit, doch möchte ich das gar nicht weiter analysieren. Ich bin glücklich, daß ich die Fähigkeit habe, Musik zu machen, denn darum allein geht es mir. Ich freue mich über die Möglichkeiten, die sich mir eröffnen, um wieder Neues zu schaffen, mich immer wieder zu verändern. Manchmal ist es notwendig, daß man miteinander spricht, wenn man Musik macht. Es kommt vor, daß in der Musik einiges falsch ist oder daß jemand das, was man spielt, wie man eine Melodie angeht oder auslegt, nicht mag. Durch bloßes Musizieren werden diese Dinge nicht aus der Welt geschafft, man muß darüber reden. Man kann also nicht ohne weiteres sagen, daß nur über die Musik eine echte, wahrhaftige Kommunikation möglich wäre. Dave, Jack und ich sprechen immer wieder mal über die Musik, ohne sie zu zerreden, also eben gerade so viel, daß völlige Übereinstimmung besteht. Im Trio spielen wir jetzt viel von Dave, einiges von mir und ein bißchen von Jack. Für die beiden neuen Platten haben wir das eine oder andere vorbereitet, das meiste hat sich jedoch während der Konzerte herauskristallisiert. Und wir werden auch frei improvisieren, schließlich war das meiste, was wir in den Konzerten boten, nicht sehr strukturiert, bis auf einige kleine Melodien war alles frei, manchmal entwickelte sich die gesamte Musik aus einer Ausgangsstimmung heraus. Für mich ist es jedenfalls immer ein beglückendes Gefühl, für ein Publikum spielen zu können, das die Musik liebt, die man ohne Konzessionen und ohne Vorausplanung spontan bietet. Es ist mir immer lieber gewesen, für eine Minderheit zu spielen, bei der ich gewiß sein kann, daß sie mich immer wieder gerne hört, als für die große Masse, die zwar zu einem riesigen Übernacherfolg führen kann, aber um den Preis einer Musik voller Konzessionen und in der ungenuten Erkenntnis, von der gleichen Menge übermorgen wieder vergessen zu sein."

Gudrun Endress

(Fortsetzung von Seite 6)

Mombasa

Mombasa, in der sich sein Musizierideal verwirklicht. Und er sucht die Gefahr einer Stagnation auf jeden Fall zu vermeiden. „Wir werden die Entwicklung unserer Musik vorantreiben", sagt er, „denn es gibt noch sehr vieles, was man in die Musik miteinbeziehen und ausarbeiten kann. Ich denke da nicht zuletzt an die original afrikanischen Gesänge. Wir singen ja hie und da in afrikanischen Dialekten. Es ist doch gerade die Vermischung afrikanischer, afro-amerikanischer und europäischer Elemente, die die Musik in wunderbarer Weise bereichert. Auch unser Instrumentarium haben wir ausgeweitet, ich selbst spiele jetzt auch Shenai, ein Instrument, das der Schallmei entspricht. Erstaunlicherweise hat die Posaune heute nicht mehr sehr viele Freunde, man will vor allem Trompeten, Saxophone, Gitarren und Elektro-Pianos hören. Und doch hat die Posaune wie nur wenige Instrumente die Fähigkeit, einer Gruppe wie der unseren eine ganz bestimmte, einmalige Farbe zu geben."

Lou Blackburn ist nicht der Ansicht, daß die schwarze Musik nur den Schwarzen zugänglich ist. Er spricht weder den Weißen noch den Asiaten noch sonst irgendeiner Rasse das Jazz Feeling ab. Er stellt dazu fest: „Es wäre falsch zu behaupten, daß nur den Schwarzen ein Jazz Feeling angeboren ist. Ich selbst gebe ein Beispiel dafür. Ich bin in Pittsburgh aufgewachsen, ging auf die Universität und wollte klassische Musik spielen. Erst als ich erkennen mußte, daß ich als Schwarzer in den USA auf dem Gebiet der klassischen Musik kaum eine Chance hatte, wandte ich mich dem Jazz zu, spielte in allen möglichen berühmten Big Bands. Ich mußte mich da ganz umstellen, obwohl mir das Improvisieren nicht schwerfällt, es schon beherrschte, bevor ich richtig Noten lesen lernte. Ich improvisierte zunächst unvoreingenommen aus der Intuition heraus, und mit zunehmender Erfahrung wurde mir das Musizieren schwerer. Wenn ich dieses oder jenes in den Griff bekommen hatte, wurde ich immer kritischer und ich machte mir Gedanken darüber, wie ich all das, was ich meisterte, immer noch besser oder anders angehen könne. Über diese Periode bin ich jetzt hinaus, und es dominiert wieder das intuitive Spiel."

Zwischen dem naturhaften Musizieren und den ständig wachsenden musikalischen Erkenntnissen hat sich ein Gleichgewicht ergeben, das die Musik von Mombasa in ständiger Bewegung hält, sie immer erneuert und in jedem Fall lebendig bleiben läßt.



ELEKTRISCHER |Ä1| ELEKTRONISCHE MUSIK

Welche Zusammenhänge bestehen?

Die breite Verwendung elektrischer Instrumente im neuen Jazz hat wenigstens zwei Gründe: Einmal der Einfluß des Rock oder gar die Verschmelzung beider Idiome, zum anderen die technische Ausreifung dieser Instrumente. E-Klaviere, Elektro-Organen, E-Gitarren, mit Kontaktmikrophonen und elektrischen Geräten zur Klangverformung ausgestattete Blas-

instrumente, Synthesizer usw. gehören heute zum Instrumentarium vieler, ja der meisten Jazzgruppen. Sicher ist indessen, daß diese Tatsache zunächst nicht einem Einfluß der Elektronischen Musik (seit 1953) von Leuten wie Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer (bereits 1948 „musique concrete“) oder Luigi Nono zuzuschreiben ist. Um so überraschender

wirkt es, daß ein schwarzer Jazzmusiker wie Miles Davis in einem Interview der Zeitschrift „Melody Maker“ Ende 1974 sagte: „Ich höre mir Stockhausen (James Brown und Marvin Gaye) an.“ Man sollte sich als Illustration hierzu einmal die Titel „Maiysha“ oder „He Loved Him Madly“ von Davis' neuer Platte, dem Tribut an Duke Ellington, anhören. Nun ist Davis wohl weder für alles Neue im Jazz verantwortlich, noch der erste, der sich mit zeitgenössischer Musik beschäftigt. Zum Beispiel gibt es schon lange in der Musik Wolfgang Daeners Hinweise dafür und Verbindungen gerade zur Elektronischen Musik, ebenso in den Versuchen Paul Bleys. Daß aber gerade im elektrischen Rockjazz und Rock einiger weltbekannter Musiker und Gruppen wie etwa neben Davis auch Herbie Hancock, John McLaughlin oder bereits Jimi Hendrix Anklänge an die seit Jahren praktisch nur für Eingeweihte verständliche Elektronische Musik auftauchen, ist nicht zu verkennen. Aber: Sind Anklänge schon Entsprechungen?

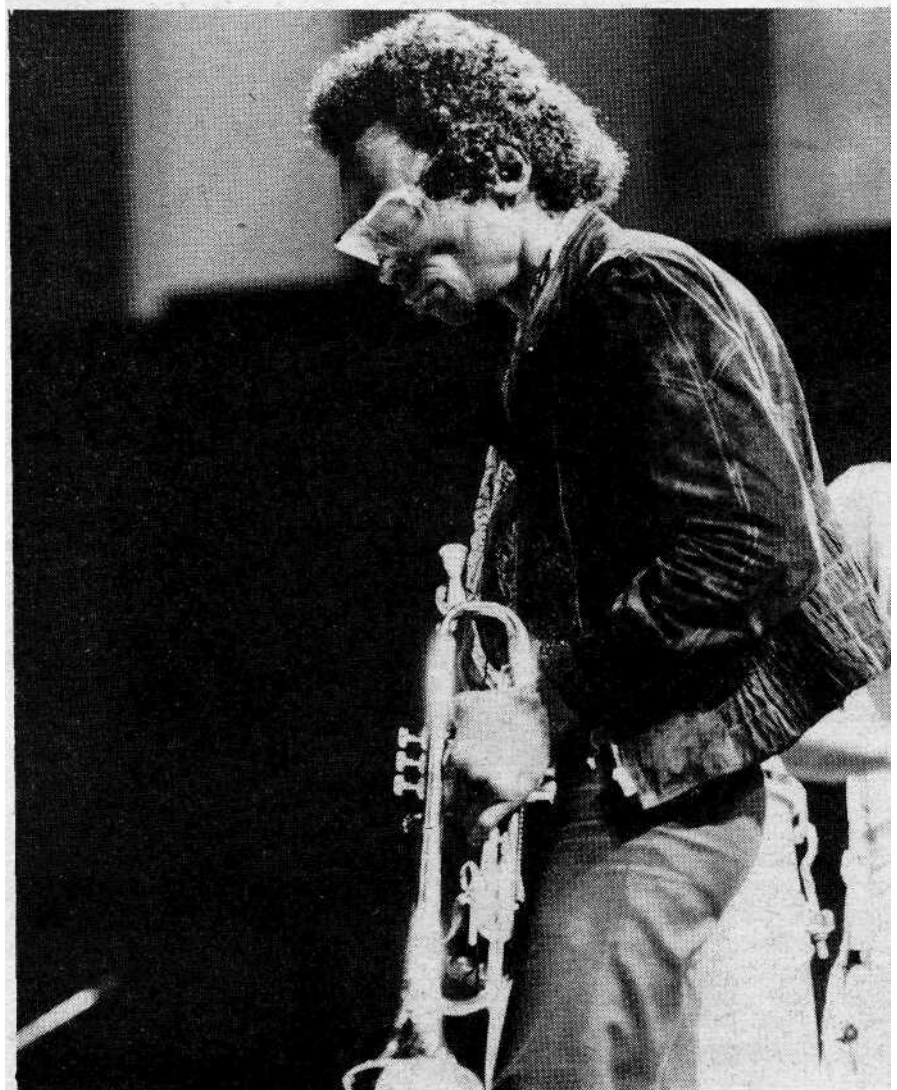
Wenn wir als Beispiel die neuere Musik von Miles Davis seit seiner LP „Bitches Brew“, vor allem aber seit „On the Corner“ betrachten, fällt auf, daß sie vor allem von der Gleichzeitigkeit großer Kontraste lebt. Vor allem im toniichen Spektrum: Alle Tonalagen — physikalisch ausgedrückt: ganz verschiedenartige Frequenzen der Schwingungen — vom tiefen Blubbern des Basses bis zum hohen Zirpen von Gitarre oder Sopransaxophon werden ausgenutzt, oft sogar gleichmäßig stark. Der Tonumfang dieser Musik ist größer als der des herkömmlichen Bebop oder Cool-Jazz. Zudem spielen frequenzmäßig nicht festlegbare Geräusche von Schlagzeug, Perkussion und dergleichen eine große Rolle, die Edgard Varese in die Zeitgenössische Musik einführte. Hier läßt sich im Jazz eine Parallele zu Stockhausens Theorie, die sich hauptsächlich auf seine Elektronische Musik richtet, aufzeigen. Er sagt: „Am stärksten ist unser musikalisches Hören an Tonhöhenverhältnissen geschult, dann folgt, viel schwächer entwickelt, das bewußte Hören von Lautstärkeproportionen; noch weitaus unentwickelt ist unser bewußtes Hören von Zeitproportionen, sobald diese vom Gleichtakt abweichen. Und am wenigsten ausgebildet ist das bewußte Hören von unterschiedlichen Tonstrukturen (physikalisch: Schwingungen), also von spektralen Proportionen.“ Und an anderer Stelle weist er darauf hin, wie kenn-

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (oben links)
HERBIE HANCOCK (oben rechts)
MILES DAVIS (unten rechts)

Fotos: Hans Kumpf, Hans Harzheim, P. G. Deker

zeichnend das Vorkommen von größten Intervallen in kurzen Zeiträumen für die Zwölfton-, wie ganz besonders auch für die ebenfalls serielle Elektronische Musik ist. Eines der erklärten Ziele von Stockhausens Elektronischer Musik war von Anfang an die Ausbildung des spektralen Hörens. Die oft schnelle Aufeinanderfolge von tiefem Donnern und hellem Pfeifen bereitet dem Laien beim Hören Elektronischer Musik oder der *musique concrete* auch heute noch regelrechtes Unbehagen. — Die Erweiterung des Tonraums ist im Jazz jedoch nicht nur für Davis typisch. Ähnliche Kontraste kennt die Musik seiner ehemaligen Sidemen Hancock, McLaughlin, Chick Corea, „Weather Report“. Schließlich gab es sie bereits bei Jini Hendrix und nicht-elektronisch vor allem im europäischen Free-Jazz bei Schlippenbachs „Globe Unity“ oder Peter Brötzmanns Trio mit ihren Überlagerungen ganz heterogener Partikel. Was die Jazzmusiker an der Elektronischen Musik gleichzeitig faszinieren dürfte, ist die gezielte Verwendung vielfältiger Dichtheitsunterschiede: vertikale Überlagerungen, in der Horizontalen unregelmäßige Tonfolgen. All diese Elemente haben sich im neuen Jazz niedergeschlagen.

„Für die jetzige musikalische Sprache ist das sehr typisch: keine Melodie mit Begleitung, keine Haupt- und Nebenstimme, kein Thema und keine Überleitung.“ — „Wir hören vielmehr auf das Ganze hin, behalten einen zusammenfassenden Eindruck, in dem die Einzelheiten so gleich stark auseinandergehalten werden, daß keine Verbindungen auftauchen, die wichtiger werden als andere (daher u. a. auch die großen Intervalle und Unterschiede der Elemente auf kleinstem Zeitraum). Wir nennen das strukturelle Komponieren und Hören.“ — Diese Zitate Stockhausens zur Zeitgenössischen Avantgarde könnten ebenso von manchem Vertreter der Jazz-Avantgarde stammen: Besonders die englischen Free Musiker Derek Bailey und Evan Parker mit der ehemaligen „Music Improvisation Company“, deren klang- und timingbewußte Musik nichts weiter ist als ein Geflecht von Tönen und Geräuschen (übrigens bereits teilweise elektroakustisch), ein Mosaik von Zeiträumen. Es gilt ebenso für manche Passagen bei „Soft Machine“ oder „Association P. C.“, schließlich in besonderem Maß für die Gruppen, die Miles Davis in der jüngsten Vergangenheit bei Konzerten vorstellte. — „Im Zusammenwirken der Ordnungsprinzipien für Dauern, Höhen, Stärkegraden und Klangfarben entstehen erst die Töne ... Der Komponist erlebt das Entstehen von Musik. Sie entsteht vor



ihm, er entreißt sie sich nicht mehr", sagt Stockhausen. Und hier kann man einmal an die Ähnlichkeiten denken, wie Stockhausen und Davis bei der Entstehung ihrer Musik Regie führen; auch Stockhausen hat immer wieder Live-Experimente unternommen. Nebenbei bemerkt: Beide agieren nicht ohne autoritäre Haltung und zeitweilige Willkür.

Bei Jazzrock- oder Rock-Kompositionen, sei es jetzt ein „King Crimson“-oder ein „Pink Floyd“-Album, die Platten der amerikanischen Gruppe „Weather Report“ oder auch eine jener sogenannten im Pop angelagerten „kosmischen“ Musiken aus Deutschland, zeigen sich Bewußtsein und Interesse an der Farblichkeit in der Musik. Sowohl die Klangfarbe eines einzelnen Instruments wird herausgestellt (dies vor allem im Free-Jazz, der ungewöhnliche Instrumente einführt), als auch den akustischen „Farbeindrücken“ ganzer Passagen wurde besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Gerade der Philadelphia-Sound der Soulmusik hat Klangkombinationen hervorgebracht, die auf periodischen Wechsel von Atmosphäre und Stimmung, also von „Farben“ abgestellt sind. Das Anhören einer Platte von z. B. Marvin Gaye (den Davis erwähnt) mutet an wie eine Fahrt durch eine vielgestaltige Landschaft. Die-Zeitgenössische Musik hat Vergleichbares seit Jahren in der Klangflächenmusik György Ligetis (bei der die Modalität eine Rolle spielt), oder in Stockhausens „TRANS“ (1971), das hauptsächlich aus einer von Streichern erzeugten, sich nur leicht wandelnden Klangfläche besteht. Schon 1958 sagte Stockhausen: „Der Komponist beginnt, auch den Klang in die Struktur des Werkes einzubeziehen ... Durch die Eigenart der Klangfarben-Komposition erhält das Stück eine unverwechselbare Einheitlichkeit“. ... Farbe ist nicht länger Gewand, Stuck, Verkleidung, sie ist Form.“ — Ein paar Parallelen im Jazz hierzu: Neben Miles Davis der Norweger Terje Rypdal, der schwarze Saxophonist Pharoah Sanders, vor allem aber der heutige Herbie Hancock. Die bisher wohl fortschrittlichste Platte dieses Komponisten dürfte „Sex-tant“ sein. —

Die Stichworte: Spektrum, Überlagerungen, Themalosität und Farbe umreißen Ähnlichkeiten und Beziehungen zwischen dem neuen Jazz und der Zeitgenössischen, insbesondere Elektronischen Musik. Ähnlichkeiten sind aber noch keine Entsprechungen. Gerade in Konzeption und Theorie gibt es beträchtliche Unterschiede und entgegengesetzte Positionen zwischen — überspitzt formuliert — Stockhausen und Davis, die nicht nur Gegensätze von Komposi-

tion einerseits und Improvisation andererseits sind. (Im übrigen gibt es ja auch Versuche mit Elektronischer Live-Musik.) Und bei Davis muß man stilistisch natürlich den Einfluß der Soulmusik höher bewerten als alles andere.

Der amerikanische Jazzpianist und Synthesizer-Pionier Paul Bley hat in einem Interview des Jazz Podiums bemerkt, daß der Jazz der siebziger Jahre „elektrisch“ sei, zu sein habe. Er sagte „elektrisch“, nicht „elektronisch“. Reine Elektronische Musik wird mit Generatoren unter Zuhilfenahme von Modulatoren, Filtern usw. erzeugt, die endgültige Komposition entsteht auf dem Schneidetisch, Instrumentalisten werden nicht gebraucht. Ob man indessen „akustisches“ oder elektrisches Klavier spielt, ist nur ein Klangunterschied. — Ohne unbedingt der Beschäftigung von Davis oder anderer Musiker mit Elektronischer Musik sofort Mißverständnisse zu unterstellen, ist der Hinweis auf Stockhausens Theorie unerlässlich: „Im allgemeinen kann man schon ein erstes Kriterium für Qualität einer elektronischen Komposition daran erkennen, wie weit es von allen instrumentalen oder sonstigen klanglichen Assoziationen freigehalten ist.“ — Der erwähnte Paul Bley ist einer der intellektuellsten und theoretischsten Avantgardisten des Jazz und schon seit den fünfziger Jahren aktiv. Die Experimente und Ergebnisse seiner „Synthesizer Show“ schienen mir der sachgerechteste Ausblick vom Jazz auf die Elektronische Musik zu sein. Beispielsweise ist die metrische Rhythmik des Jazz nicht mit den (auch in der Einteilung der Zeit) seriellen Techniken der Elektronischen Musik vereinbar, für deren reine, in den Jahren ab 1953 geschaffene Form sich die Bezeichnung „klassisch“ eingebürgert hat. Bley hat bei seinen fremdartigen, für Jazzhörer sogar befremdlichen Synthesizerklängen oft auch die Metrik aufgegeben. Andererseits braucht der Jazz metrische Rhythmik, wenn er auch nur etwas populär sein will. Dies ist ein echter Widerspruch zwischen instrumentalem Rock-Jazz und reiner Elektronischer Musik.

Aber auch Stockhausen sieht Möglichkeiten zur Verbindung von Instrumental- und Elektronischer Musik, z. B. in seinem „Mantra“ für zwei Klaviere, Ringmodulatoren, Generatoren, Hallgeräte usw. Sein Standpunkt zu dieser Problematik: „Instrumentalmusik könnte neben Elektronischer Musik bestehen; ... Dann würden sich Elektronische Musik und Instrumentalmusik gegenseitig ergänzen, sich immer weiter und schneller voneinander entfernen — und nur darum die

Hoffnung erwecken, sich dann und wann in einem Werk wirklich zu begegnen.“ Und Theodor W. Adorno schrieb im Hinblick auf Stile der Zeitgenössischen Musik: „Die Geschichte der neuen Musikbewegung duldet kein ‚sinnvolles Nebeneinander der Gegensätze‘ mehr.“ Soweit heute bei einem Jazzmusiker Interesse an Elektronischer Musik besteht, wäre es jedoch auch falsch, sofort dagegen Einwände zu erheben. Einmal resultierte die Elektronische Musik und manches andere Zeitgenössische zu einem gewissen Grad aus einer Neugier, die Dieter Schnebel so beschreibt: „Die neue Musik entstand zunächst bei der Suche nach unbesetzten Klängen: Man wich aus der übervölkerten Region der Töne in die weißen Zonen der Geräusche aus ... Demnach sind die exotischen Klänge Cages so wenig wie später bei Stockhausen und Boulez Zitierungen ferner Kulturen, klingen auch mehr allgemein fremdartig — und eher traditionslos: Vermeidung bisheriger Musik.“ — Mit anderen Worten: Auch Übernahmen ohne tieferes Verständnis können klangliche Bereicherungen bringen. Es gibt dafür schon bei Mozart Beispiele, bei Debussy, und letztlich hat die Zeitgenössische Musik beim Jazz viele sachgemäße Anleihen gemacht. Man sollte vielleicht noch darauf hinweisen, daß sich gerade Musiker wie Stockhausen auch weltanschaulich dem Fremden zugewandt haben, der indischen und japanischen Tradition. — Andererseits gibt es viele Rückverbindungen der japanischen Avantgarde zur europäischen, auch zur Elektronischen Musik. Vielleicht kommen auch diese Beziehungen nicht von ungefähr; denn die japanische Koto-Musik mit ihrer Reinheit und Ruhe hat eine ebenso knappe, klare Diktion wie die frühe Elektronische Musik. Hier ist auch auf den japanischen Jazzpianisten Masahiko Sato hinzuweisen, der immer wieder mit dem Ringmodulator und anderen Geräten gearbeitet hat. — Der ganze Grenzbereich zwischen „elektronisch“ und „elektrisch“ kann hier nicht erschöpfend behandelt werden. Beziehungen und Parallelen sind kreuz und quer zu erkennen: Also wird auch bei der Verbindung von Jazz und Elektronik sicher noch nicht das letzte Stadium erreicht sein.

Günter Buhles

Zitate stammen aus folgenden Quellen:

Karlheinz Stockhausen:
Arbeitsbericht 1953, Die Entstehung der Elektronischen Musik
Gruppenkomposition, Klavierstück I, Text für den NDR 1955
Kriterien der punktuellen Musik, Paris 1952
Orientierung, erschienen in Structure 1958/1, Amsterdam
Elektronische und instrumentale Musik, Oktober 1958, in „die Reihe“ 5, Wien 1959
Theodor W. Adorno:
Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M. 1958
Dieter Schnebel:
Neue Weltmusik, in „Weltkulturen und moderne Kunst“, München 1972



HANS WERNER HENZE UND DER JAZZ

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.

Der 1926 in Gütersloh geborene Hans Werner Henze erregte 1968 auch außerhalb des Spezialisten-Publikums enormes Aufsehen, als die geplante Hamburger Uraufführung seines Werkes ‚Das Floß der Medusa‘ zu einem „Tumult, wie man ihn im Konzertleben der Nachkriegszeit noch nicht erlebt hatte“ (Stuttgarter Nachrichten) (1), geriet. Unter anderem gab es eine Rangelei um eine rote Fahne und ihre symbolische Bedeutung. Henze sympathisierte mit den Demonstranten,

die mitwirkenden Sänger und Instrumentalisten sträubten sich. Die Aufführung kam nicht zustande — dafür aber die Polizei mit massivem Einsatz.

Bereits vor der Uraufführung nahm sich ‚Der Spiegel‘ Henze ins Visier und unter Beschuß (2): Henze sagte zwar: „Notwendig sind nicht die Museen, Opernhäuser und Uraufführungen ... Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerkes der Menschheit: die Weltrevolution“ (3), sein ‚Floß der Medusa‘ treibe aber, „wie alle Henziaden, im Sog der musikalischen Konterrevolution“ (4). Dies und der Uraufführungseklat entfachte im ‚Spiegel‘ eine heftige Kontroverse, bei der auch Rudi Dutschke, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Neuss, Luigi Nono,

Klaus Wagenbach und Rudolf Augstein selbst das Wort ergriffen (5). Henze sagte einmal zu seiner Musik, „er habe es oft erlebt, daß Menschen, die überhaupt keine musikalische Beziehung, nie eine Einführung in die modernen Praktiken und Kompositionstechniken bekommen haben, spontan richtig auf das reagieren, was er macht“ (6). Doch so populär ist die Henze-Musik auch wiederum nicht, wie es nach dieser Aussage den Anschein haben könnte.

Die Widersprüche lassen sich aus verschiedenen Perspektiven sehen: Henze hat zwar revolutionäre politische Ideen, behandelt aber nicht das musikalische Material „revolutionär“. Würde er aber „rücksichtslos“ avantgardistisch komponieren, so fände er bei

Interview mit HANS WERNER HEHZE

den Hörern nur ganz minimalen Anklang. Henze schreibt vielmehr in einem Stil, welcher sich meist aus Erfahrungen der Seriellen und Expressionistischen Musik speist und der von einer elitären Bourgeoisie goutiert, wenn nicht konsumiert wird.

Allerdings gibt es eine gewichtige Ausnahme, bei der Inhalt und Form im Wesentlichen übereinstimmen (und bei der Eisler unüberhörbar Pate gestanden hat): es ist die szenische Kantate *„Streik bei Mannesmann“*, eine Kollektivarbeit von Henze, Dieter Boeckle, Niels F. Hoffmann, Thomas Jahn, Luc Lombardi, Wilfried Steinbrenner, Wolfgang Florey und Erika Runge.

Spezifika des mehr als die Avantgarde-Musik „volkstümlichen“ Jazz verwendete Henze in seinen Kompositionen wiederholt. Bei der Show *„Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer“* (1971), die die ideologische Auseinandersetzung innerhalb der „Linken“ zum Inhalt hat (Libretto: Gaston Salvatore), fügte Hans Werner Henze stilistische und instrumentationstechnische Klischees unterschiedlicher Provenienz zusammen. In *„Natascha Ungeheuer“* war ein Jazz-Quartett, das Gunter Hampel Free Jazz Ensemble (7), integriert, um den „Ausdruck irrealer Utopie“ (8) darzustellen. Bereits bei *„El Cimarron“* räumte Henze den mitwirkenden Musikern aleatorische Freiheiten ein und ließ sie gar am kompositorischen Prozeß teilhaben. Henze schrieb *„Natascha Ungeheuer“* speziell für die Hampel-Musiker und konnte sich offensichtlich weitgehend in deren Mentalität einfühlen (9), vor allem wurde das Vorgeschriebene auf das Nötigste beschränkt und die Notation sehr übersichtlich gehalten. Präzis fixierte Teile sind auch für Free-Jazz-Musiker spielbar, aleatorische Freiheiten werden gegeben — z. B. in der Wahl der Tonhöhe (Abb. 1) oder in der Wahl der Tondauer (Abb. 2). Henze gibt lediglich Ideen und Impulse vor, welche dann von den Interpreten selbständig fortgeführt werden sollen (eine Technik, die auch Penderecki in *„Actions“* (10) gebrauchte). In anderen Fällen wird durch musikalische Grafik der Intensitätsablauf und der Charakter einer freien Improvisation skizziert (Abb. 3).

An einer weiteren Stelle kann die Jazzgruppe das musikalische Geschehen ganz an sich — und somit an das Idiomatiche des Jazz — reißen, wenn Henze verlangt, die Hampel-Formation solle eine Paraphrase über das Hampel-Thema *„We move“* oder über ein anderes von der Gruppe zu wählende Stück intonieren.

Obwohl es Henze in *„Natascha Ungeheuer“* nicht primär darum ging, Jazz und Neue Musik zu verschmelzen, kam es doch, urteilt man nach dem Höreindruck der Plattenaufnahme (11), zu einer bemerkenswerten Korrespondenz zwischen den beiden Musikarten. Anteil daran hat das Faktum, daß nicht nur die Jazzer, sondern auch die übrigen Musiker (Blechbläser-Quintett, Klavierquintett, Organist, Perkussionist und Vokalist) aleatorische Freiheiten, eventuell auch determinierte Improvisationen, gewährt bekamen.

An Gunter Hampel stellte der Verfasser dieser Zeilen folgende Fragen: Hat Henze sich intensiver mit Free Jazz — und speziell mit Deiner Musik — beschäftigt? Hat Henze Euch genügend Freiheiten gelassen? Hat Euch die Mitwirkung Spaß gemacht, oder habt Ihr Euch formal beeengt gefühlt? Gunter Hampel kommentierte dazu (12): „Ich habe ihm seinerzeit birth 001, also *„The 8th of July“*, und birth 002, die *„Dances“*, gegeben. Hans Werner Henze muß beides sehr ausgiebig gehört haben, denn er hat diese Musik meiner Meinung nach wie selten andere voll und ganz verstanden und erfühlt. Mein Stück *„We move“* hat er auch in die *„Natascha“* eingearbeitet. Ich spiele Klavier auf der Platte, und es gibt aufgeschriebene Einwürfe von allen Mitwirkenden, wie er auch viele meiner Sounds übernommen hat. Er hat uns aber nicht nur so eingesetzt, wie wir etwa '69 gespielt haben, sondern hat uns in genialen Passagen neue Räume vorgesteckt, die wir in der Zwischenzeit aber bereits unabhängig hiervon selbst gefunden hatten. Henze schreibt für eben die Leute, die seine Musik dann auch spielen. Zumindest die, die auf der *„Natascha“* dabei waren, kannte er schon länger, und so sind die Aussagen schon ziemlich identisch mit den Aussagemöglichkeiten der Spieler. In dem Stück waren wir (leider?) als *„starkes Kaliber“* gedacht. Die einzige Einengung war, daß wir immer dieses starke Kaliber sein mußten. Wir haben viel voneinander gelernt. Und das macht immer Spaß!“

Hat nach Hampels Meinung eine echte Verbindung, eine Wechselwirkung, eine Synthese zwischen Free Jazz und Postserieller Musik stattgefunden? Hampel (13): „Als was auch immer Henzes und meine Arbeit verstanden sein wird, will sagen, welche Kategorien man uns zuschreiben wird, als was sie empfunden werden wird, sie sind Welten voneinander entfernt, beide haben sich in dieser Zusammenarbeit mehr respektieren gelernt und erweitert.“

Hans Kumpf: „Zu Ursula Stürzbecher sagten Sie (14), Sie würden an eine Popmusik-Gruppe denken bei *„Natascha Ungeheuer“*. An wen dachten Sie da zunächst und wie kamen Sie dann zu Gunter Hampel?“

Hans Werner Henze: „Ich habe eigentlich nie an eine Popgruppe gedacht, sondern sofort an Hampel, also an Free Jazz. Ich kann mir auch nicht vorstellen, daß eine Popgruppe mit dieser Art von Musik sehr viel anfangen könnte. Es handelt sich wahrscheinlich um ein Mißverständnis im Interview. Die ganze Struktur von *„Natascha Ungeheuer“* — auch was die Instrumentalmusik der anderen Gruppen betrifft — ist ja so gemacht, daß eigentlich Pop mit diesem normalen, regelmäßigen, pulsierenden Metrum dafür gar nicht in Frage käme.“

„Wie sind Sie auf Gunter Hampel gestoßen?“

„Ich kannte Platten. Ich glaube, so hat es angefangen. Ich kannte ein paar Platten, hab' ihn dann auch irgendwann kennengelernt, und so hat sich dieser Kontakt ergeben.“

„Er hat mir mitgeteilt, daß er Ihnen zwei Platten gegeben habe, und Sie diese Musik seines Erachtens sehr gut erfühlt und verstanden hätten ...“

„Ich glaube, ja. Wir haben uns auch sehr gut verstanden in der Zusammenarbeit. Es war sehr harmonisch. Es ist ja sehr ungewöhnlich, daß Instrumentalmusik von einem eher traditionellen Duktus überhaupt mit so

modernen Formen wie Free Jazz Hand-in-Hand gehen kann. Ich glaube, es liegt an dem besonderen Talent von Hampel, an seiner besonderen Einstellung zur Musik, daß diese Art von Zusammenarbeit überhaupt möglich geworden ist. Natürlich sind bewußt Kontraste gesetzt; die Blechkapelle kontrastiert gegen diesen dekadenten, raffinierten Klang des Pierrot-Ensembles (Klavier und zwei Streicher und Bläser). Es ist auch in einem bewußten Kontrast zu dem musikalischen Behavior des Free Jazz. Die einzige Affinität, die existiert, ist zwischen Free Jazz und den Improvisationen des Schlagzeugers (15). Aber das Klima des Stückes so zu erfüllen, wie es die Hampel-Gruppe gemacht hat, das glaube ich, ist doch ein Novum und ein vielleicht noch gar nicht bisher ausreichend beachteter Schritt innerhalb der Entwicklung der Musik."

"Da wurden von zwei Seiten Zugeständnisse gemacht: zunächst 'mal von Ihnen — Sie haben ja schon öfter Werke geschrieben, bei denen Sie mit den Instrumentalisten gearbeitet, ihnen ein Stück direkt 'auf den Leib' geschrieben haben. Und dann hat sich Hampel auch gut einfühlen können ..."

... Ja, ich glaube schon, ja ..."

... und ihm hat es Spaß gemacht. Er sagt, er hätte viel dabei gelernt. Trotzdem wären noch Welten zwischen seiner und ihrer Auffassung gewesen." (16)

"Zu seiner politischen Auffassung?"

"Zu seiner musikalischen Auffassung."

"Ja, sicherlich, das ist ganz klar. Das wird auch so bleiben. Zum einen gehört er einer anderen Generation und außerdem auch einer anderen Sektion von Musikmachen an. Und ich bin ja sehr traditionsbezogen — nicht nur als Musiker, sondern auch als Mensch. Und ich denke in marxistischen Termini, das heißt: ich denke sehr geschichtlich und sehe auch meine eigene Arbeit in einem geschichtlichen Zusammenhang — viel stärker als diese jungen Menschen es tun können, die sehr spontan und direkt und gefühlsmäßig musikalisch handeln."

"Wenn Sie schon das Thema angeschnitten haben: Sie setzen die Jazz-Gruppe als 'Ausdruck irrealer Utopie' ein. Ich glaube, da kommt leicht die Gefahr auf — speziell bei Komponisten der Neuen Musik —, den Jazz irgendwie mit Vorurteilen zu sehen. Zum Beispiel: Bernd Alois Zimmermann verwendet Jazz in seiner Oper 'Die Soldaten' bei Spelunkenatmosphäre; Gunter Schuller hat bei 'The Visitation' Jazz immer da, wo Gewaltszenen vorkommen. Ist das nicht ..."

"... Bei mir ist das Gegenteil der

Fall. Bei mir steht der Free Jazz in diesem Stück für die zärtlichen Dinge, für die Freiheit, aïtio für bestimmte Vorstellungen von Freiheit, die keineswegs marxistische sind. Und das ist der kritische Anhaltspunkt. Aber ich kritisiere den Jazz nicht, sondern im Gegenteil: der Jazz hat tatsächlich unter den Möglichkeiten des Musikmachens, wie sie in diesem Stück dargestellt werden, die positivste Interpretation von mir zugesprochen bekommen. Und all das, was an Zärtlichkeit, an Hoffnung, an Freiheitsversprechungen, an Träumen existiert, liegt bei denen und, zu einem gewissen Teil kritischer gesehen, bei den Aktivitäten des Schlagzeugers. Es ist ganz interessant, daß Sie mich nach diesen Dingen jetzt fragen. Ich möchte einmal darüber ausführlicher selber schreiben, wie ich das gedacht habe, wie ich das Ganze gesehen habe."

"Also: 'irreale Utopie' ist dann positiv aufzufassen?"

"'Irrealistische' könnte man eher sagen oder 'irrationale'. Also, mit Vorsicht zu genießen, diese Formulierung."

"Hampel sagt selber, seine Musik wäre real (17). Und oft wird natürlich im Free Jazz auch gesagt, es wäre eine utopische Musik, sie enthalte Strukturen einer zukünftigen, eben anders gearteten Gesellschaft." (18)

"Ich halte es im marxistischen Sinne für ideologisch, wenn behauptet wird, daß man Freiheit erreichen kann durch eine bestimmte Art von Musikmachen. Damit kann man sich vielleicht für Stunden von Belastungen, individuellen Belastungen befreien. Das gebe ich gerne zu, und das geht ja uns allen so. Ich komponiere zum Beispiel oft, um mich damit von dem, was mich sonst belastet, freizumachen. Und ich fühle mich mehr belastet, wenn ich nicht arbeiten kann. Wenn ich längere Zeit nicht zum Arbeiten komme, werde ich nervös. Aber das sind persönliche, fast an Neurose grenzende Zustände. Aber wir sagen: Freiheit existiert nur in dem Maße, wie sie jeder andere Mensch gleichzeitig auch haben kann. Meine Freiheit ist nichts, wenn andere Menschen unfrei sind."

"Kommt nicht bei aller Musik — und natürlich auch beim Jazz — die Gefahr auf, daß sie nur die Funktion einer Ersatzbefriedigung oder einer Verschleierung der Verhältnisse hat, anstatt aktiv eine Sache anzugehen und etwas zu verändern?"

"Natürlich. Doch ist es wiederum so, daß Musik aktiv nichts verändern kann. Sie kann Freude machen, Begeisterung hervorrufen, läutern, auch

die Moral heben, Musik kann viele schöne Dinge tun. Aber man soll von ihr nicht etwas verlangen, was man sonst nur mit Maschinengewehren erreichen kann."

"Haben Sie etwas von Gunter Hampel und von seiner Musik gelernt, vom Free Jazz?"

"Ich habe eine ganze Menge gelernt bei dieser Gelegenheit. Die Ausdrucksfähigkeit von Instrumentalisten habe ich bis dahin unterschätzt. Ich hätte nicht gedacht, daß Instrumentalisten kraft ihrer Persönlichkeit und in Union mit ihrem Instrument so stark, so ausdrucksstark werden können. Und das, ohne einen präzise vorgeschriebenen Text. Und es war die für mich vielleicht wichtigste Erkenntnis, daß es möglich ist, in einer Gemeinschaft zu einer musikalischen Aussagekraft zu kommen, die sich aus der Gemeinsamkeit, aus einer gemeinsamen Erfahrung ergibt, die über das hinausgeht, was der traditionelle Musiker leisten kann und leisten mag. Der Musiker wird unsicher, wenn er keinen genauen Text hat. Die Arbeit von einer solchen Gruppe wie Hampel ist ein Beispiel, ein Meilenstein, in dem Sinne, daß sie uns zeigt, daß die Instrumentalisten — alle Instrumentalisten! — in Zukunft viel mehr aus sich herausgehen sollten, und daß sie das Beamtenhafte vergessen, das ihnen sonst anhaftet. Sie sollten sich also mit ihren Körpern, mit ihrem Image, in ihrer physischen, seelischen und intellektuellen Ganzheit in den Prozeß des Musizierens werfen können. Und es gibt noch sehr viel Arbeit auf diesem Gebiet, um überhaupt das zu erreichen, was den Menschen möglich ist, sich mit etwas zu identifizieren. Und das ist wiederum eine soziologische und damit politische Frage. Man kann die Dinge kaum voneinander trennen, es geht sehr Hand-in-Hand."

"Einige Komponisten der Neuen Musik, etwa Penderecki und Stockhausen, machten früher in ihrer Jugend Jazz. Penderecki zum Beispiel spielte Dixieland-Posaune, Stockhausen Variete-Piano. Haben Sie selbst früher aktiv irgendwie Jazz gemacht?"

"Nein. Ich kann kaum Instrumente spielen, leider. Ich spiele nicht sehr gut Klavier, ich habe Schlagzeug ein bißchen studiert. Aber ich habe nie so etwas aktiv gemacht."

"In verschiedenen Werken von Ihnen, zum Beispiel in der 3. Symphonie, in 'La Cubana' und in der Radiooper 'Das Ende einer Welt', haben Sie Saxophone, Jazztrompeten und Jazzposaunen einbezogen. Sind da absichtlich Kontakte zum Jazz durch die Instrumentation geschaffen worden?"

„Ja. Sie erwähnten Stücke, die — abgesehen von ‚La Cubana‘ — sehr kurz nach dem Krieg geschrieben wurden, als der amerikanische Jazz zu uns kam, der etwas ganz Neues bedeutete, was wir gar nicht kannten. Ich war besonders fasziniert von Stan Kenton damals. Das merkt man auch ganz deutlich an meiner Oper ‚Boulevard Solitude‘ und an einem kleinen, kaum bekannten, mit Jazz vollkommen durchwachsenen Ballett. Es heißt ‚Labyrinth‘, und neuerdings ist bei der Decca eine Schallplatte davon gemacht worden. Da kann man es nochmals rekonstruieren. Aber die Versuche, diese Dinge zu verflechten, sind in meiner Arbeit, muß ich schon sagen, nicht sehr zahlreich gewesen. Ich glaube, daß ich den Jazz in mein eigenes Idiom verarbeitet und ihn kaum als Fremdkörper benutzt habe. Abgesehen davon, daß ich ihn einmal absolut kontrastiere mit der Musik, die im Orchestergraben gespielt wurde, nämlich in dem mit Luchino Visconti zusammen gemachten Ballett ‚Maratona‘. Allerdings war da nicht professioneller Jazz gemeint, sondern ich mußte versuchen, einen weitgehend schriftlich fixierten Ton von schlechtem italienischem Vorstadt-Jazz zu erzeugen. In ‚La Cubana‘ steht all das, was Tanzmusik betrifft, sehr in Anführungsstrichen, es ist umgesetzt, sehr überhöht in eine Sphäre von Zitat und Parodie, die Tast etwas Symphonisches hat im Sinne vielleicht des Gebrauchs von Tanzmusik bei Gustav Mahler. Und der Jazz spielt dabei auch eine sehr kleine Rolle, viel wichtiger ist da die lateinamerikanische Tanzmusik: Habaneras, Rumbas und so weiter.“

Anmerkungen

- (1) Dieter Schorr in den Stuttgarter Nachrichten, 11. 12. 1968
- (2) Der Spiegel, 1968/49, S. 182
- (3) ebenda
- (4) ebenda
- (5) Der Spiegel, 1968/50, S. 185; 1968/51, S. 7 u. S. 152; 1969/1, S. 12
- (6) Galerie der Buhmänner: Hans Werner Henze, in Kontraste, Freiburg, Januar 1968, S. 8
- (7) Gunter Hampel (Flöte, Vibraphon, Baßklarinette, Klavier), Willem Breuker (Saxophone, Klarinette), Willem van Manen (Posaune), Arjen Gorter (Baß)
- (8) Henze im Cpvtext zu DG 2530 212
- (9) Dies bestätigten auch Gunter Hampel in einem Brief an den Autor vom 11. 11. 1973 und Hans Werner Henze im Gespräch mit dem Autor am 16. 1. 1975
- (10) siehe Krzysztof Penderecki und der Jazz, Jazz Podium, 1974/8, S. 14 ff.
- (11) Platte: DG 2530212
- (12) Gunter Hampel in einem Brief an den Autor vom 11. 11. 1973
- (13) ebenda
- (14) Stürzbecher, Ursula: Werkstattgespräche mit Komponisten, München 1973, S. 131
- (15) Der Schlagzeuger war Stomu Yamash'ta
- (16) Gunter Hampel in einem Brief an den Autor vom 11. 11. 1973
- (17) Gunter Hampel: Über die Werte der Musik, Jazz Podium, 1975/1, S. 12
- (18) vgl. Manfred Miller: Free Jazz, Jazz Podium 1966/7, S. 182 ff.

Abb. 1

org.

VOC. *geht umher, fast ma*

VOC. *bindungen ist nach wie vor ein ruf nach global - zwang*

bass clar.

sax.

tromb.

eb.

perc.

Abb. 2

vibr.

sax.

tromb.

eb.

wiederholen, variieren oder frei fortführen
repeat, or vary, or continue freely

dolce, p

dolce, p

p

Abb. 3

vibr.

sax.

tromb.

eb.

perc.

wie eine klinge like anguish

sich beruhigend calming down

CLIMAX II

49 118

KENNEN SIE DIE?

Das **Blue Roseland Orchestra** aus Göttingen arbeitet seit Jahresbeginn mit der farbigen englischen Sängerin Maria Archer. Im März ging das Orchestra auf eine Tournee nach Holland, England und Schottland und machte Aufnahmen für seine zweite Schallplatte. Beim Oude Stijle Festival in Breda spielt die Band mit den New McKinney's Cotton Pickers und der Portena Jazzband aus Brasilien. Das Blue Roseland Orchestra hat die Kontaktanschrift: Rainer¹ Knobloch, 34 Göttingen, Sollingstr. 67, Tel. 0551/ 6 66 82.

Cyklus formierte sich vor 2 Jahren in Hannover. Das Jazz-Rock Quintett spielt ausschließlich Eigenkompositionen. Es besteht aus: Lothar Krist, Alt- und Sopransaxophon, Joachim Gieseler, Keyboards, Günter Krause, Gitarre, Matz Steinke, Baß, und Michael Kullick, Schlagzeug. Cyklus hat die Kontaktanschrift: Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel: 05 51 759435.

Paolo Fornara Group ist der Name eines Quintetts, das Modern- und Free-Jazz spielt. Sein Leiter Fornara spielt Sopran-, Tenorsaxophon und Flöte, dessen Partner sind Reinhard Diegel, Flöte, Klarinette, Alt- und Baritonsaxophon, Jürgen Streck, Klavier, Peter Stock, Baß, und Wolfgang Löbber, Schlagzeug, Percussion. Die Kontaktanschrift der Formation ist: Paolo Fornara, 6204 Taunusstein 4, Platterstraße 90, Tel. 0 61 28 / 61 29.

Interference — diesen Namen gab sich eine Jazz-Rock-Gruppe, die sich Ende 1974 in Mannheim formierte. Die Ausdrucksskala der fünf Musiker reicht vom melodischen Jazz bis zum aggressiven Rock, wobei Höhepunkte in improvisierten Passagen entstehen. Die Formation, die aus Jost Henning Joa, Gitarre, Jürgen Kaltenbach, Tenor- und Sopransaxophon, Werner Freckmann, Elektro-Piano, Flöte, Manuel Furtwängler, Baß, und Werner Bieneg, Schlagzeug, besteht, ist hauptsächlich an Engagements im süddeutschen Raum interessiert. Die Kontaktadresse von Interference ist: Werner Freckmann, 68 Mannheim 1, Eichelsheimer Straße 20, Tel. 06 21 / 1 56 72.

Jungekrieger — unter diesem Namen hat sich in Dortmund eine Gruppe formiert, die aus Jazz- und Rockmusikern besteht. Deshalb will sich die Formation stilistisch auch nicht einseitig festlegen. Grundsätzlich aber wird versucht, Elemente der nicht kommerziell standardisierten Popmusik mit denen des Jazz zu verbinden. Junge-

krieger hat folgende Besetzung: Matthias Nadolny, Tenorsaxophon, Wolfgang Beckschäfer, Baritonsaxophon, Wolfgang Jungekrüger, Klavier, Ulrich Steinert, Gitarre, Thomas Meyer, Baß, und Elmar Krohn, Schlagzeug. Die Kontaktadresse der Gruppe ist: Wolfgang Beckschäfer, 46 Dortmund, Herner Straße 3, Tel. (02 31) 12 59 30.

Zipflo Reinhardt, 25jähriger Jazz-Geiger der berühmten Reinhardt-Zigeunermusiker-Familie, drängt mit seiner Gruppe, dem Zipflo Reinhardt Gipsy Quintett aus dem limitierten Swing-Konzept heraus und wendet sich moderneren Jazzformen zu. Der wichtigste Solist der Gruppe neben Zipflo ist der Solo-Gitarrist Babist Taupmann, der seit seinem 10. Lebensjahr Gitarre spielt. Babist spielte zusammen mit seinem Bruder Romeo 3 Jahre lang bei Nipso Brantners Hot Club de Munich mit und ist auch auf mehreren Langspielplatten zu hören. Das Zipflo Reinhardt Quintett hat folgende Kontaktadresse: Alfred Meyer, 78 Freiburg, Erbprinzenstr. 23, Tel. (0761) 26676.

Ruebli nennt sich ein Schweizer Trio, das sich erstmals Anfang Februar anlässlich des Gründungskonzertes der Musiker Kooperative Schweiz vorgestellt hat. Es besteht aus Irene Schweizer, dem Bassisten Leon Francioli und dem Percussionisten Pierre Favre.

Tetragon heißt eine neue Schweizer Jazzgruppe aus Bern, die sich dem modernen Jazz widmet. Das Quartett, das sich aus Albert Landolt, Saxophone, Flöte, Willy Bischof, Klavier, Christian Geiser, Baß, und Archie Frei, Schlagzeug, zusammensetzt, spielt neben bekannten Stücken von Miles Davis oder Herbie Hancock auch Eigenkompositionen seiner beiden Mitglieder Albert Landolt und Willy Bischof. Tetragon bringt seine Konzeption auf einen kurzen Nenner, vierfacher Einklang.

Wechselwirkungen und Parallelen zwischen Strömungen in der Postseriellen Musik und im Jazz seit 1960, eine musikwissenschaftliche Arbeit von Hans Kumpf, soll demnächst im Döring Verlag als Buch erscheinen. Dazu ist eine nochmalige Überarbeitung der im Jazz Podium bereits teilweise veröffentlichten Texte nötig. Der Verfasser wäre für Kritik, Informationen und Anregungen von selten der Leserschaft sehr dankbar. Hans Kumpfs Anschrift ist: 7141 Murr, Hindenburgstr. 83, Tel. 0 71 44 / 2 18 14.

JAZZNEWS

Association P. C. trat kürzlich an der Bonner Uni zusammen mit dem Gitarristen Jan Akkerman auf. Akkerman möchte in Zukunft neben seiner Arbeit mit der Gruppe Focus öfters auf Festival; mit der Association P. C. spielen.

Barney Bigard gehört zu den Stars, die am 12. Mai unter dem Titel „A Night in New Orleans“ auf England-tournee gehen. Außerdem werden mit dabei sein: Wingy Manone, Barry Martyn's Legends of Jazz, Sammy Rimmington, The Louisiana Shakers, das New Orleans Society Orchestra, die Eagle Brass Band und der Sänger und Posaunist Gene Connors. Die Gastspielreise wird von den Crescent Jazz Productions durchgeführt.

Toto Blanke hat eine Platte unter dem Namen „Spider's Dance“ aufgenommen, die jetzt vorliegt. Seine Partner hierbei sind Charlie Mariano, Joachim Kühn, John Lee und Gerry Brown. Blanke trat zusammen mit Pierre Courbois im Februar bei mehreren Konzerten im Duo auf. Eine solche Duo-Tournee wollen die beiden im September wiederholen.

Gustav Brom wird mit seinem Orchester Ende Mai und Anfang Juni eine kurze Deutschland-Tournee unternehmen. Er wird am 30.5. in Nürnberg, am 1.6. beim Jazz Festival Balve und am 2. 6. in Aschaffenburg auftreten. Die tschechoslowakische Big Band kann noch für weitere Gastspiele nach dem 1. Juni gebucht werden. Die Kontaktanschrift lautet: Otmar Rieth, 875 Aschaffenburg, Friedrichstr. 33. Tel. 0 60 21 / 2 34 32.

Ian Carr wird mit seiner Gruppe Nucleus nach dem großartigen Erfolg seiner letzten Deutschlandtournee im kommenden Mai wieder eine längere Gastspielreise in die BRD unternehmen. Derzeit besteht Nucleus aus Ian Carr, Trompete, Flügelhorn, Bob Beertes, Baritonsaxophon, Flöte, Ken Shaw, Gitarre, Roger Suttan, Bass, Geoff Casteo, Keyboards, Synthesizer, und Roger Sellers, Schlagzeug. Zu buchen ist die Gruppe über Bresche Publikationen, 34 Göttingen, Düstere Str. 21, Tel. 0551/59435 und über Verabra, 5 Köln 60, Norbistratherstr. 3, Tel. 0221 771 5851.

Livio Cerri, italienischer Komponist, hat vor kurzem eine neue Platte in Mailand aufgenommen, die unter dem Titel „III Quartetto in Re minore“ erscheinen wird. Cerri, der von Haus aus Mediziner ist, sich nebenher als Komponist auf dem klassischen Gebiet betätigt und sich in jüngster Zeit auch dem Jazz zuwandte, hat auch vier Jazzbücher geschrieben, das er-



Die neue ASSOCIATION P. C. mit v. l. n. r.: SIGGI KESSLER, HARALD KONIETZKO, TOTO BLANKE und PIERRE COURBOIS

ste erschien bereits 1948 unter dem Titel „Jazz, musica d'oggi“. Cerri würde gerne auch einmal etwas in Deutschland machen. Seine Kontaktanschrift ist Livio Cerri, 1-27100 Pavia, Via Ugo Foscolo, 25, Tel. 3 52 26, Italien.

Chick Corea hat mit seiner Return To Forever wieder eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „No Mystery“ vorliegt. Kürzlich ging er mit dem Gitarristen Rick Derringer ins Plattenstudio. Weitere Sidemen bei dieser Derringer-Platte waren Todd Rundgren sowie die Brüder Johnny und Edgar Winter.

Errol Dixon, aus Jamaica stammender Btuessänger und Pianist, der sich durch seine zahlreichen Auftritte in Deutschland bereits viele Freunde ge-

schaffen hat, wird seit kurzem vom Concert-Büro Schubert-Gribenski (5 Köln 1, Bonner Straße 4, Tel. 0221 / 322729) vertreten. Vom 9.—25. Mai wird Dixon auf Deutschland-Tournee sein.

Pierre Courbois nahm in Holland eine Solo-Platte mit dem Titel „Myria Poda“ (= Tausendfüßler) auf. Sie wird voraussichtlich Anfang Mai erhältlich sein.

Bob Haii-George **Green**, ein Boogie Woogie Duo aus London, das beim Internationalen Boogie Woogie und Blues Festival in Köln im letzten Jahr großen Erfolg hatte, wird im Mai wieder in Deutschland gastieren. Zu buchen ist das Duo zwischen dem 9. und 24. Mai über Erich Gernet, 6301 Launsbach, Burgweg 8, Tel. 06 417 8 21 78.

Gunter Hampel, Thomas Keyserling und Martin Bues waren bis Ende März in New York, wo die Galaxie Dream Band Konzerte gab, sowie die Musik für Jeanne Lees Ballett Rastelli spielte. Vom 12.—18. April ist die Hampel Band auf Holland-Tournee und gibt anschließend Konzerte und Clubgastspiele in der BRD. Ab 31. Mai wird auch Jeanne Lee wieder zusammen mit der Galaxie Dream Band in Europa auftreten. Die Kontaktanschrift von Gunter Hampel ist 34 Göttingen, Ph.-Reis-Str. 10, Tel. Q551/31871.

Alfred Harth ist nach einem längeren Aufenthalt aus New York zurück, wo er u. a. auch mehrere Konzerte mit John Fischer, Mark Whitecage und Perry Robinson gab. Der in Frankfurt beheimatete Saxophonist spielt jetzt wieder im Duo mit der Pianistin Nicole van den Plas oder im Trio mit dem Schlagzeuger Sven-Ake Johansson unter dem Namen EMT. Beide Formationen sind zu buchen über Gabriele Kleinschmidt Promotions, 741 Tuttlingen-Möhringen, Mettenbergstr. 1, Tel. 07462/5 30.

Alfred Haurand, Bassist aus Viersen und Mitglied des George Maycock Trios und der Gruppe Third Eye, nahm vor kurzem eine weitere Solo-Platte für Metram auf, die im Mai erscheinen wird. Sie wird wieder direkt durch Alfred Haurand, 4060 Viersen 1, Konrad-Adenauer-Ring 10, Telefon 0 21 62 / 1 84 08 erhältlich sein.

B. B. King, der am 6. März sein einziges Deutschlandkonzert dieser Saison in Hamburg gab, hat mit Bobby Bland gemeinsam eine Platte produziert, die jetzt unter dem Titel „Together For The First Time“ vorliegt.

Imre Köszegi, der ehemalige Schlagzeuger der Aladar Pege Gruppe, hat in Budapest eine eigene Gruppe aufgestellt, die Köszegi Rhythm & Brass Co. heißt und die sich gerne einmal in Deutschland vorstellen möchte. Zu dieser Formation gehören der Saxophonist und Flötist Janos Nemeth, der Trompeter Karoly Neumayer und die beiden Congaspieler Istvan Dely und Laszlo Dely. Das Quintett hat folgende Kontaktanschrift: Imre Köszegi, 1142 Budapest, Kiralyhida u. 30, Ungarn.

Joachim Kühn hält sich derzeit in den USA auf, wo er Konzerte gibt, im Fernsehen auftritt und zwei Schallplatten aufnehmen wird. Am 16. Mai wird der Pianist wieder in Deutschland eintreffen.

Theo Loevendie, holländischer Sopran- und Altsaxophonist, hat mit seinem Quartett, das aus Hans Dulfer, Tenorsaxophon, Arjen Gorter, Baß, und Martin van Duynhoven, Schlagzeug, besteht, eine Platte aufgenommen, die jetzt vorliegt. Es sind Mit-

schnitte vom Internationalen Jazz Festival in Laren 1974. Das Loevendie Quartett hat die Kontaktanschrift: Adm. de Ruyterweg 400 hs, Amsterdam-1015, Tel. 823504.

John Lewis hat vor kurzem Aufnahmen für ein neues CBS Album gemacht, bei dem er von Richard Davis, Baß, und Mel Lewis, Schlagzeug, begleitet wurde.

Mardi Gras Society Band heißt eine Traditional Jazz Band, die aus englischen Musikern besteht, die eigentlich nur aus Hobby auf Tournee gehen. Ihren Namen gab sich die Gruppe nach einem Blues ihres Bandleaders, des Trompeters Pete Brown, den er „Mardi Gras Blues“ überschrieb. Auf dem Jazz Festival in Dünkirchen hat die Band bei der Wertung der nichtprofessionellen Jazzbands den ersten Preis erhalten. Was nicht verwunderlich ist, da die Mardi Gras Society Band schon seit 20 Jahren besteht und jeden Monat eine Fernsehshow hat. Die Band wird in Deutschland vertreten von Jürgen Vieregge, 24 Lübeck, Karl-Loewe-Weg 66, Tel. 04 51 746878.

Diana Ross hat wieder neue Filmpläne. Nach ihrem weltweiten Leinwand-Bestseller „Lady sings the Blues“ übernahm sie die weibliche Hauptrolle neben Marcello Mastroianni und Tony Perkins in dem US-Film „Mahagony“ nach dem gleichnamigen Roman von Bert Brecht.

SamiSwoi nennt sich eine neunköpfige Oldtime Band aus Polen, die stilistisch beim späten Chicago Stil und frühen Big Band Swing angesiedelt ist. Bisher ging die Gruppe auf Gastspielreisen durch Rußland, die CSSR, die DDR, Finnland und Jugoslawien, im letzten Sommer trat sie auch mit großem Erfolg beim Jazz Festival in San Sebastian auf. Sami Swoi wird vom 10.—22. Juni auf Deutschland-Tournee sein. Die Tourneeleitung hat das Concert-Büro Schubert-Gribenski, 5 Köln 1, Bonner Straße 4, Tel. 02 21 / 32 27 29.

Dieter Scherf hat jetzt wieder eine Eigenproduktion vorgelegt, die „Inside-Outside Reflections“ benannt ist. Der Wiesbadener Altsaxophonist und Klarinetist spielt hier mit dem polnischen Bassisten Jacek Bednarek und dem Schlagzeuger Paul Lovens. Zu dieser Platte erscheint noch eine Druckauflage mit 4 graphischen Kompositionen in den Techniken Radierung/Aquatinta, Kaltnadel, Offset-Lithographie und Siebdruck. Die Auflage beträgt ca. 40—50 Stück, der Preis für die 4 Blätter beträgt DM 160,—. Die Platte sowie die graphischen Kompositionen sind zu beziehen über Dieter Scherf, 62 Wiesbaden, Sonnenbergerstraße 33, Tel. (06121) 56 29 40, Postscheckkonto Frankfurt/

Main, Nr. 353450-604. (Platte DM 20 — + DM 2 — Porto.)

Das **Alexander von Schlippenbach-Peter Kowald Quartett** geht Mitte April auf eine kurze Skandinavientournee. Anstelle des regulären Bandmitglieds Evan Parker reist Peter Brötzmann mit der Gruppe. Das Quartett hat vor einiger Zeit eine Platte aufgenommen, die demnächst bei der FMP in Berlin erscheinen wird.

Zbigniew Seifert, polnischer Geiger und Altsaxophonist, der schon seit längerer Zeit in Deutschland lebt, hat eine neue Kontaktanschrift: 46 Dortmund-Solde, Fresienstraße 43, Tel. 02 31 / 40 08 52.

Detlef Schönenberg spielt Schlagzeug — so heißt eine Solo-Platte, die in diesen Tagen bei der Free Music Production in Berlin veröffentlicht wird und die der Wuppertaler Schlagzeuger am 1. und 2. Dezember 1974 selbst produziert hat. Das Christmann-Schönenberg Duo hat auch eine neue Platte gemacht, die im Mai erscheinen soll. Sie enthält zur Hälfte Musik, die das Duo bei seinem Auftritt im Herbst 1974 in der Reihe „Jazz in the garden“ in Berlin aufgenommen hat, zum anderen ist das Duo zusammen mit Professor Harald Boje aus der Stockhausengruppe zu hören. Er spielt Elektronium, und das Duo gibt mit ihm zusammen von jetzt an auch gemeinsam Konzerte. Das Christmann-Schönenberg Duo wird zusammen mit der Tänzerin Pina Bausch vom 9.—25. April auf Finnlandtournee gehen, dort auch eine Fernsehsendung bestreiten und zusammen mit den Finnen Sakari Kukko, Saxophone, und Teppo Hauta-Aho, Baß, eine Funk- und Plattenproduktion machen. Im Herbst wird das Duo mit Pina Bausch, Harald Boje und Marlies Alt im Rahmen des Steirischen Herbstes auftreten. Die Formation hat die Kontaktanschrift: Detlef Schönenberg, 56 Wuppertal 2, Treppenstr. 8, Tel. 0 21 21 / 30 72 08.

Tomasz Stanko hat sich zu Anfang dieses Jahres mit dem Pianisten Adam Makowicz und dem Schlagzeuger Czeslaw Bartkowski zur Stanko-Makowicz Unit zusammengeschlossen. Dieses Trio ist in der Zeit vom 15. April bis 30. Juni für Gastspiele in der BRD zu buchen. Vertreten wird die Unit von Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 05 51 / 5 94 35.

Joe Viera gibt am 3. und 4. Mai in Elmshorn bei Hamburg einen Jazzkursus. Interessenten wenden sich an Klaus Andrews, 22 Elmshorn, Gärtnerstraße 87.

Virgo hat für die Firma Phonogram eine Platte aufgenommen, die in diesen Tagen erscheinen wird.

JAZZ RODIUM

Nr. 5/XXIV Mai 1975 DM 3,— sfr 3,50 öS 21,—

E 1315 EX

Mai 1975
Nr. 05/1975



JOHANNES FRITSCH UND DER JAZZ

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

Johannes Fritsch, geboren 1941 in Bensheim-Auerbach, gehörte von 1964 bis 1970 als Bratscher dem Ensemble von Karlheinz Stockhausen an, von dem er sich nach den berühmt gewordenen Aufführungen im deutschen Pavillon der Weltausstellung zu Osaka löste und mit gleichgesinnten Kollegen das „Feedback Studio“ gründete. Die Gruppe Feedback, die in variablen Besetzungen auftreten kann, geht — wie Fritsch — aus dem Stockhausen-Kreis hervor und beschäftigt sich mit der „Erforschung und Erweiterung musikalischer Kommunikationsformen“ (PR-Text). So wurden Modelle für musikalische Kommunikation erarbeitet, welche ihre Wurzel haben in kollektiv erarbeiteten und unter Stockhausens Namen in „Prozession“ veröffentlichten Verhaltenssystemen (1). Die Modelle beruhen im Grunde auf alten, allgemeingültigen Formeln; jedoch ist es für einen Improvisator sehr aufschlußreich, wenn er sich intellektuell-rational mit Aktions- und Reaktions-Schemata auseinandersetzt. Damit kann er verhindern, nicht immer nur in die gleichen Klischees zu verfallen, auch wenn er meint, er spiele „spontan“.

1971 stellte der aus der Tschechoslowakei stammende Komponist Ladislav Kupkovic für eine Veranstaltung „Free Music — Free Jazz“ des Hessischen Rundfunks ein ad hoc-Ensemble zusammen mit den beiden Feedback-Musikern Johannes G. Fritsch (elektronifizierte Bratsche), Rolf Gehlhaar (Superstring) sowie Christoph Caskel (Schlagwerk) und Harry Spaarnay (Baßklarinette). Die zweite Formation bestand aus den Jazzern Albert und Emil Mangelsdorff, Joki Freund, Heinz Sauer, Günter Kronberg, Günter Lenz und Ralf Hübner. Nachdem sich die beiden Gruppen jeweils „pur“ vorgestellt hatten, wurden sie miteinander gekoppelt. Es kamen in diesem Konzert mitunter reizvolle musikalische Situationen auf, z. B. ein sehr expressives Saxophonsolo von Heinz Sauer, wobei die anderen Instrumente als Begleitung eine Art Wellenbewegung spielten. Oder ein

getragenes und subtiles Duo von Alt-saxophon und Bratsche.

Der Kritiker Wolfgang Sandner notierte über dieses Konzert (2): „Deutlich merkte man den Musikern beider Ensembles das Interesse an der stilistischen Eigenart der anderen Gruppe an, was in manchen Fällen unfreiwillige Komik bei der Übernahme und Transformation musikalischer Phrasen auslöste, vielfach aber eine selten in der neueren Musik erlebte Lust am Zusammenspiel und an der Stimulation mit klanglichen Mitteln provozierte.“

Beim 13. Deutschen Jazz Festival in Frankfurt, im März 1972, spielte im Rahmen des Konzertes „Free Jazz und Neue Musik“ auch Feedback in der Besetzung Johannes Fritsch (Viola), Rolf Gehlhaar (Superstring) und David Johnson (Synthesizer). Nachdem sich die Gruppe allein vorgestellt hatte, gesellten sich noch Manfred Schoof und Albert Mangelsdorff, zu ihr. Zwar war die Darbietung nicht in allen Teilen überzeugend, etwa dann nicht, wenn Feedback-Musiker simple ostinato-Figuren brachten oder sich die beiden Jazz-Musiker in ihrem Spiel nur aufeinander und nicht auf die anderen Interpreten bezogen.

Demgegenüber gab es auch Intensitätssteigerungen, bei denen die elektrifizierten Instrumente erstaunlich flexibel auf die akustischen reagieren konnten. Als musikalisches Material wurde u. a. verwendet: Tonrepetitionen, periodische Abfolgen von kleinen Intervallen, ostinati, tenuto-Töne in Klangfeldern, Clusters.

Bei weiteren Gelegenheiten (Bonn, Köln, Berlin, Darmstadt) fanden sich Feedback-Leute mit Schoof oder Mangelsdorff zusammen. Albert Mangelsdorff machte die Zusammenarbeit mit Feedback im großen und ganzen Spaß. Zwar habe er sich „in einer anderen Etene“ (3) bewegen müssen und die „rhythmische Intensität“ (4) sei bei den Feedback-Musikern nicht die gleiche wie im Jazz. Aber bei den Konzerten, in denen man völlig frei

improvisiert habe, seien oft „schöne Klangkombinationen“ (5) entstanden, und man habe vergessen, daß man eigentlich aus zwei verschiedenen musikalischen Lagern komme.

Ebenso war Johannes Fritsch von der gemeinsamen Arbeit begeistert. Er schätze die „liebenswürdigen musikalischen Äußerungen“ (6) Mangelsdorffs. Von Schoof habe er die Strukturierung eines hektischen melodischen Ablaufs gelernt, ferner sei für ihn die Bedeutung des Einatmens und der Pause, wie sie im Spiel des Bläasers Schoof auftreten, interessant gewesen. Und Schoof sowie Mangelsdorff würden sich genau überlegen, was sie spielten.

In den Feedback-Papers, den Hausmitteilungen des Feedback-Studios, wurde eine Lobeshymne auf die Zusammenarbeit mit den Jazzern gesungen (7): „Feedback mit Manfred Schoof. Nach den etwas mühsamen Versuchen mit Beatmusik (Feedback Pop) (...) probierte Fritsch, seine synthetisierte Bratsche mit Manfred Schoofs Free Jazz-Trompetenspiel in Einklang zu bringen. Nach wenigen Proben spielte man in der Besetzung Schoof (Trompete und Flügelhorn), Fritsch (Viola und Synthesizer), Wilberny (Saxophone) und Flimm (Schlagzeug) drei Abende im sogenannten Quartier Latin in Berlin in der illustren Free Jazz-Gesellschaft der Gruppen von Irene Schweizer, Alexander von Schlippenbach und Peter Brötzmann. Viel Publikum, gutes Publikum, kaum Honorar, lebendige Musik, war gut. Anfang Oktober spielte die gleiche Besetzung auf dem Neumarkt der Künste in Köln. Am 18. Oktober dann in den Bonner Kunstsammlungen ein Abend Improvisationen — live elektronische Musik mit den Feedback-Musikern Fritsch, Gehlhaar, Johnson und Manfred Schoof. Auch diese Besetzung (man spielte ohne Plan, kleine Formmodelle lagen für den Fall von stockender Fantasie bereit, wurden aber nicht benutzt) ergab in völliger stilistischer Freiheit komplexe Musik von unerhör-



JOHANNES FRITSCH

Foto: Hans Kumpf

tem formalen und klanglichen Reichtum. Nach den Erfahrungen mit Albert Mangelsdorff in Frankfurt und bei der Bonner Klanginvasion steht endgültig fest, daß die Kontakte mit Free Jazz-Musikern uns im Bereich der nicht komponierten Musik einen Schritt vorwärts bringen."

Schon als Schüler hatte Johannes G. Fritsch Kontakt zum Jazz: er eiferte auf der Geige Stephane Grappelli vom „Hot Club de France“ nach. Fritsch wirkte auch in der Produktion „New Jazz Trio + Streichquintett“ mit, von der 1971 mit dem Titel „Page Two“ eine Plattenaufnahme entstand (8) und die ebenfalls beim Frankfurter Jazz Festival 1972 präsentiert wurde (9).

Fritsch trug sich schon seit geraumer Zeit mit dem Gedanken, für Manfred Schoof, dessen Spieltechniken er bei den gemeinsamen Konzerten ausgiebig studieren konnte, ein „Konzert für Trompete und Orchester“ zu schreiben. Als Fritsch vom Saarländischen Rundfunk einen Kompositionsauftrag erhielt, konnte er sein Vorhaben ver-

wirklichen. Am 27. Februar 1975 beendete er die Komposition, am 23. Mai wird mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken die Uraufführung stattfinden.

In einem Gespräch, das wir hier auszugsweise wiedergeben, analysierte der Komponist selbst sein Trompetenkonzept (10). Dabei ist es bemerkenswert, daß Johannes G. Fritsch versuchte, auf die Bedürfnisse und Möglichkeiten des Solisten, des Orchesters und auch des Publikums einzugehen.

Interview mit Johannes Fritsch

Hans Kumpf: „Können Sie bitte Ihr Trompetenkonzept näher erläutern?“

Johannes Fritsch: „Das Stück verwendet mehrere Materialien, die entweder hintereinander kommen oder die gegeneinander gestellt werden. Das eine Material wird exponiert in dem A-Teil, es ist eine sehr ruhige,

langsame, tiefe, einfache, schöne Melodie. Das zweite Material ist das, was man eine „Verzierungs-melodie“ nennen könnte; es ist ein gleiches Phänomen von langen Noten da, aber viele haben eine schnelle Sechzehntel-Figur vorangestellt, wofür eben Schoofs Trompetenspiel charakteristisch ist. Das heißt: In der Materialwahl ist eine Hälfte schon genommen aus dem, was ich im Ohr hatte: ‚Wie spielt der Schoof eigentlich Trompete?‘, das andere ist sozusagen ein langsames Lied.“ (Abb. 1)

„Ein Choral? So etwas hat ja Penderecki in ‚Actions‘.“

„Einen Choral würde ich es nicht nennen. Dazu ist es zu unregelmäßig. Wenn es überhaupt einen historischen Bezug hat, dann vielleicht zu Mahler oder zu Ives. Dann kommt sozusagen die Umkehrung der Geschichte, d. h. das Orchester übernimmt das, was die Trompete als Wesen hat, nämlich die schnellen Töne mit den sich anschließenden Ruhepunkten, und verstärkt dies entsprechend. Da hauen die jetzt natürlich unheimlich rein .. Es bleibt dann

wieder Ruhe übrig, in Flageoletts-Tönen und im hohen Register. Aber man erinnert sich an diesen A-Teil bei dem ruhigen, ganz harmlosen Akkord mit h als einzigem Ton. Weiter geht's nun mit einer Übertragung der beiden Phänomene ins Ruhige und Zurückhaltende. Die Trompeten des Orchesters probieren im Teil D ganz zurückhaltend die typische Floskel der Solotrompete. Sie üben das auch mal, was der Solist da macht. So ein bißchen ironisch ist das gemeint. Und die anderen Orchesterinstrumente spielen sehr lyrisch, spätromantisch im Material fast. Aber dieses wird jetzt durchbrochen von etwas, was von jetzt an das ganze Stück mehr oder weniger relativiert, nämlich die Gongs. Immer wieder kommen Gong-Schläge hinzu, die nicht zu erklären sind, sie sind einfach da. Der ganze Orchesterpart in den Streichern und den Holzbläsern im Teil D ist naturtönig komponiert, d. h.: sie müssen Flageoletts spielen, die den Naturtönen entsprechen, also siebter Oberton zu tief usw. Es kommt eine Art e-moll heraus. Wenn man jetzt die Zentraltöne des Stücks von Anfang an betrachtet, sind es also g, h und e. Jetzt ist es eine Art e-moll, was übrig bleibt. — Im F-Teil sind parallel geführte Natur-Flageoletts auf den leeren Saiten der Kontrabässe vorgeschrieben. Dazu gibt es nur die Trompete, die mit einem Kontrabaß zusammenspielt. Und wieder die Gongs. Das ist hier schon ein fast meditativer Aspekt, das ist sehr langsam, und die Trompete spielt ein ruhiges Solo. Nach dieser ersten ‚Exposition‘ geht's zurück zum Anfang. Es wird exakt das wiederholt, womit das Stück begonnen hat.“ •

„Haben Sie da bewußt auf klassische Formen zurückgegriffen?“

„Es ist mehr die ‚natürliche‘ Form. Ich kann die Erinnerung des Hörers nicht zu sehr strapazieren. Wenn ich einen bestimmten Weg gehen will, den der Hörer mitvollziehen muß, dann muß ich ihm ab und zu Fixpunkte oder Stationen geben, an denen er sich ein bißchen ausruhen kann. Jetzt geht es los mit schwierigen Taktten, mit rhythmisch differenziertem Spielen, wozu der Hörer jetzt ‚frisch und munter‘ geworden ist und auch die Musiker voll da sein sollen. Und hier schon muß der Solist anfangen, seine Techniken voll vorzuführen.“ (Abb. 2)

„Inwieweit verlangen Sie dann von Schoof, daß er genau das spielt, was in der Partitur steht?“

„Bei solchen Sachen muß er das schon üben. Das hier ist alles spiel-

bar und das muß alles gespielt werden. — Der K-Teil bringt eine leichte Verunsicherung der rhythmischen Bewegung und für den Solisten eine ausnotierte Melodie, in die aber kleine Freiheiten reingemacht sind. Schoof darf das eben machen, was diese Art von Musik kennzeichnen soll: bestimmte Zentraltöne und unklare Bewegungen zu diesen Tönen. Und es führt sofort in ziemliche Höhe, aber es soll leise und mit Dämpfer sein. Das Orchester spielt dazu einen sehr dichten Satz. Mit dem Teil M kommt ein Bläasersatz, keine Streicher und keine Holzbläser, sondern ein richtiger, fetter Blechsatz. Das ist mehr im Interesse der Farbigkeit und natürlich der Intensität. Obwohl ich hier die lautesten Elemente zur Verfügung habe und am Anfang auch ziemlich draufhauere, wird die Geschichte dann doch ganz leise. Neue, wirkliche Steigerungen bringt der Teil N. Da darf Schoof machen, was er will, muß allerdings nach drei Taktten wieder da sein, darf dann aber nochmal richtig kräftig spielen.“ (Abb. 3)

„Er muß genau die Melodielinien nachvollziehen?“

„Wenn er statt zwei drei Bögelchen macht, ist es nicht schlimm. Im O-Teil nimmt er das Kornett. Das ist ein ironischer oder sich-lustig-machender Effekt über die moderne Musik. Andererseits ist es auch ein Sich-lustig-machen über die Wichtigkeit, die der Solist sich rausnimmt gegenüber den anderen Musikern. Daß er meint, er sei etwas besonderes; indem derjenige aus dem Orchester, der ganz hinten in der Ecke sitzt und immer nur ab und zu ‚wumm‘ macht, nämlich der Tuba-Spieler, hier endlich einmal anfängt zu zeigen, daß er auch das kann, was die Trompete macht. ‚Relaxed‘ steht bei dieser Stelle. Man soll es nicht zu wichtig nehmen, daß die Musiker also nicht zwei oder drei Proben damit verbringen, die Töne alle genau zu lernen. Wenn einmal ein Ton daneben geht, ist es auch nicht schlimm. Hier geht es wirklich nur um den Charakter.“

„Darf da Schoof Jazz-Intonation haben?“

„Oh ja, das darf er.“

„Und die Tuba?“

„Der Tubist wird automatisch darauf eingehen. Wenn es ein guter Musiker ist, wird er natürlich irgendwie versuchen, sich damit witzig auseinanderzusetzen. — Dann kommt eine Steigerung auf dem Kornett, nur mit dem

Schlagzeug zusammen. Es wird schließlich ganz leise, das Klavier hallt nach und Stricknadeln werden auf die Gongs geschlagen. Dann geht's zurück in die Musikgeschichte, hier wird nur zitiert; da gibt es keine Note, die nicht von Brahms, Debussy oder Schoenberg wäre. — Der R-Teil ist eine Steigerung im Prinzip wie der Ravel'sche Bolero, daß immer mehr Instrumente dazu kommen. Und die Trompete kann zum ersten Mal wirklich ganz frei improvisieren, kann hier echt machen, was sie will. Die Klangwelt des Orchesters wird natürlich in gewisser Weise den Trompeter stimulieren in eine gewisse Richtung. Er wird also hier keine langsamen Liedformen wählen, sondern seine hektische Ausdrucksweise steigern. Und dann kommt eine andere Stelle, wo es keinen Sinn hätte, sie auszukomponieren, wo nur mit einer Fermate gesagt wird: ‚Wenn es schön ist, soll es lange dauern‘. Wenn's nichts ist, macht er weiter. Bei dieser Fermate spielt Schoof Obertonbewegungen auf einen bestimmten Grundton und sogenanntes Luftblasen. Das ist eben etwas, was Schoof gerne macht. Das sind sehr leise, zarte klangfarbliche Dinge. Dies wird relativ einfach abgeschlossen und geht zurück auf einen sehr festgelegten Teil T, bei dem sich das ganze Orchester aggressiv verhält, als ob es sagen wollte: ‚Nun sag‘ doch, was ist das, was Du machst — immer dieser leise Kram. Du bist doch ein großer Jazz-Musiker!‘ Er reagiert dann auch darauf, nimmt es aber sofort wieder zurück, so spätromantisch-chromatisch in der Melodik. Zum Schluß kommt eine Art Big-Band-Sound, wo das ganze Orchester kräftige, schnelle glissando-Bewegungen — von ganz hoch zu ganz tief — macht. Harfe und Kontrabaß spielen hier eine sehr banale, einfache Melodie aus drei oder vier Tönen, die als Relativierung fungieren, und der Trompeter spielt, was er will.“ (Abb. 4)

„Kennen Sie ‚Preview‘ vom New Yorker Jazz Composers' Orchestra mit Pharoah Sanders als Solisten? Hier spielt das Orchester auch kurze Einwürfe. Sie haben es aber sicher unabhängig davon gemacht?“

„Ich habe manchmal gehört, daß, wenn eine Big Band — Edelhagen oder eine andere, bessere — einen guten Solisten hat, sie diesen spielen läßt. Dann bleibt er ‚mal allein, und dann gibt es diese Einwürfe, die können sehr kurz sein, so wie hier. Nur ist es hier immer dadurch relativiert, daß ich etwas anderes dagegensetze. Ich nehme so etwas nie eindeutig, sondern immer als eine Möglichkeit, die Welt zu betrachten.“



MANFRED SCHOOF'

Foto: Uwe H. Seyi

„Natürlich gibt es ähnliche Verfahrensweisen in der Behandlung des Materials bei Penderecki in ‚Actions‘. Er hat auch Bläser zusammengenommen oder Saiteninstrumente und hat so kleinere Gruppen innerhalb des Orchesters gehabt.“ (11)

„Es gibt bestimmte Verhaltensweisen, die sich immer wiederholen, wenn man ein Konzert schreibt. Bei den barocken Konzerten war es ja so, daß es zwei Charakteristika gibt, daß man zwei Themen hat: eins für das Orchester und eins für den Solisten. Und so habe ich ja auch angefangen. Im Laufe des Stückes verwischt sich das. Das Orchester übernimmt immer mehr das, was der Solist macht und was normalerweise ein Sinfonieorchester nicht machen will. In diesem Sinn ist es auch ein bißchen ein pädagogisches Stück: daß also Ausdrucksqualitäten, die eigentlich im Jazz zuhause sind, von den sinfonischen Musikern ruhig mal geübt werden sollen. Das, was man aus dem Jazz kennt, ist ja nicht nur trivial, sondern das sind sehr starke Intensitäten, die im Sinfonieorchester gewöhnlich fehlen.“

„Inwieweit kann nur Manfred Schoof das Stück spielen?“

„Jeder gute Free Jazz-Trompeter, so-

gar jeder gute Trompeter, der wenigstens ein bißchen Feeling hat für musikalische Gestaltung, könnte es spielen. Es muß also nicht unbedingt ein Improvisieren im Jazz-Jargon sein.“

„Empfinden Sie es nicht als einen Bruch, wenn die Orchestermusiker keine Möglichkeiten zum Improvisieren haben? Daß sie das wahrscheinlich nicht können, ist ja eine andere Frage.“

„Das ist natürlich ein Bruch. Mit der Trennung in Solist und Orchester habe ich zum Beispiel auch von der Bezahlung her eine Hierarchie. Für die Orchestermusiker ist das ihr ‚Dienst‘. Sie haben ihre normalen dreitausend Mark meinetwegen im Monat — die kriegen sie jeden Monat, egal, was sie da machen, während ein Solist für ein Konzert eine bestimmte Summe bekommt, die manchmal mit Proben so hoch ist wie das Monatsgehalt eines Orchestermusikers. Dafür hat der Solist eben nur einmal im Jahr ein solches Konzert. Ein Solist hat nie die Vorstellung, er hätte ‚Dienst‘, sondern er hat die Vorstellung: ‚Ich habe ein Konzert, und ich übe das für mich‘, während der Orchestermusiker es nicht für sich übt. Er übt es in der

Probe, eben im ‚Dienst‘. Und das ist eine Frage der gesamten Struktur der Orchester und des Musiklebens, die man versuchen kann, ein bißchen zu verwischen, die sich aber nicht ändern läßt.“

Anmerkungen

- (1) vgl. auch den Bericht über einen Improvisationskurs von Johannes Fritsch; Hans Kumpf: Der Schmetterling auf dem Gänseblümchen, Jazz Podium, 1973/6, S. 20
- (2) Wolfgang Sandner in: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 1971/7, S. 91
- (3) Albert Mangelsdorff im Gespräch mit dem Autor, 4. 4. 1973
- (4) Albert Mangelsdorff im Gespräch mit dem Autor, 1. 10. 1973
- (5) ebenda
- (6) Johannes Fritsch im Gespräch mit dem Autor, 15. 4. 1973
- (7) Feedback Papers, Köln, 1971, Nr. 3, S. 2 f
- (8) Platte: MPS 21 21295-2
- (9) siehe auch: Hans Kumpf: Der Komponist Manfred Schoof, Plattendokumente aus den Jahren 1970—1972, Jazz Podium, 1973/4, S. 28 f
- (10) Das Gespräch fand am 23. 3. 1975 statt
- (11) vgl. Hans Kumpf: Krzysztof Penderecki und der Jazz, Jazz Podium, 1974/8. S. 14 ff

Abb. 1

Johannes Fritsch
Konzert für Trompete und Orchester 1975
Auftragskomposition des Saarländischen Rundfunks

A₁



B₁



Abb. 2

G 4/4 J ca 100 3/4 rit. 9/8 J ca 72



Abb. 3

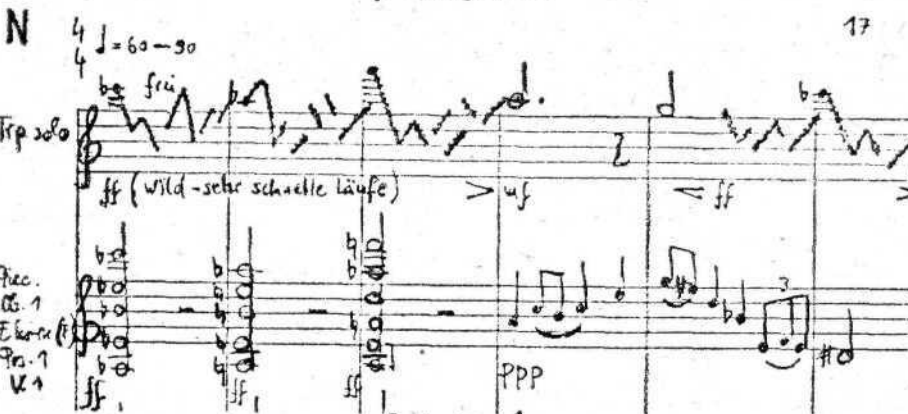
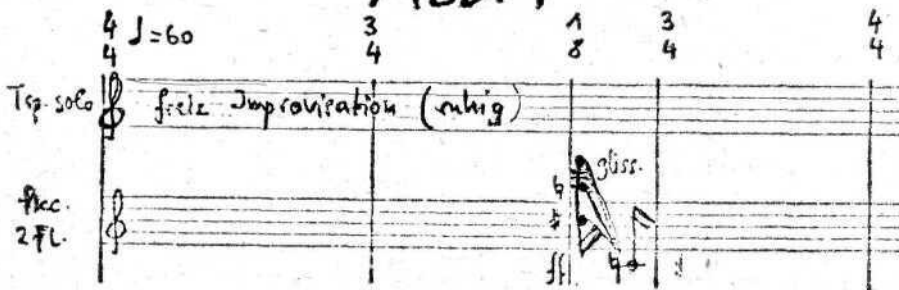


Abb. 4



Humphrey Lyttelton: Spielen, was gefällt (Fortsetzung von Seite 6)

Doch wollte er dazuhin noch eine westindische Steelband haben und ob ich ihm helfen könne. Nun, ich wußte eine mit vier Mann, worauf er zurückschrieb, er wolle eine größere. Darauf beschaffte ich ihm eine 6-Mann-Steelband und hoffte, daß nun alles klar sei. Doch schrieb er nach einigen Tagen zurück, daß er sich ernsthaft Gedanken über diesen Ball mache, weil er fürchte, daß einiges von der Musik zu laut sein würde.

Daraufhin schlug ich vor, meine Band auf 6 Mann zu reduzieren. Das wollte er auf keinen Fall, weil doch der Saal so groß ist und er machte mir den glorreichen Vorschlag, ich solle doch 7 Musiker mitbringen, aber dann nur mit 6 spielen. Nachdem etwa weitere 20 Briefe hin- und hergegangen waren, war's endlich so weit: im Savoy-Hotel konnte — wieder unter Anwesenheit der königlichen Familie — der Ball beginnen. Doch bevor wir noch mit der, von uns vorgesehenen Musik anfangen konnten, kam die Nervensäge, die uns engagiert hatte, zu uns auf die Bühne und machte uns Vorschriften, wie wir zu spielen hätten. Doch kaum war er verschwunden, tauchte seine Frau bei uns auf und flüsterte uns zu, ja nicht ihrem Mann zu folgen, denn im Saal wollten alle eine ganz andere Musik hören.

So spielten wir mal dies mal das und abwechselnd kamen immer er und sie, um uns zu sagen, was wir zu tun oder zu lassen hätten. Das einzige, was uns an jenem Abend noch aufrecht hielt, war der Gedanke an die Gage. Nun, auch dieser Ball ging zu Ende und mit einem Seufzer der Erleichterung steckten wir das Geld ein.

Ich habe diesen Menschen zum Glück seither nie wieder zu Gesicht bekommen.

Ich bin es müde, über Jazz zu schreiben und so konzentriere ich mich vor allem auf Artikel über Restaurants in Harper's Magazine. Da immer so viele neue Lokale aufmachen, geht mir der Stoff nie aus. Wenn ich Zeit und Gelegenheit finde, zeichne ich auch noch Karikaturen, arbeite damit u. a. fürs Fernsehen. Eigentlich mache ich alles. Neulich rief jemand an und bat mich, eine Filmkritik für den Rundfunk auszuarbeiten. Als ich entgegnete, daß ich gar kein Filmkritiker sei, wurde mir geantwortet, daß man gerade so jemanden suche, der eine Besprechung einmal ganz anders angele. Nun, ich schrieb die Kritik und hatte Glück, daß es ein Film war, in dem viel Jazz vorkam.

Aufgezeichnet nach einem JP-Gespräch)

HANNIBAL MARVIN PETERSON

Sie ist wie eine Naturgewalt, sagen die einen über seine elementare, unausweichliche Musik. Er befindet sich auf einem totalen Ego-Trip, kritisieren die anderen. Das eine ist ebenso richtig wie das andere. Es geht um Hannibal Marvin Peterson, der mit seinem explosiven Trompetenspiel im Scheinwerferlicht der internationalen Jazz-Szene steht. Er wird so heiß geliebt und verehrt, wie ein Pharoah Sanders vor fast 10 Jahren, wird aber auch gehaßt, fast gefürchtet und nicht verstanden. Verblüffend ist seine aus der Verzweiflung erwachsene, enorme Kraft, aus der heraus er seine Trompetenstimme erstrahlen läßt, so daß man das Gefühl hat, daß er das Letzte gibt. Wie Pharoah Sanders beginnt er seinen Einsatz als Solist mit orgiastischer Erregung, die er dann im Spielverlauf sogar noch zu steigern vermag. Damit erreicht er eine Spannungsintensität, an die viele andere Bläser überhaupt nicht herankommen. Sein unerschütterlicher Glaube an sich selbst hat ihn die Jahre der Frustrationen und Entbehnungen unversehrt überleben lassen. Er erklärt das mit folgenden Worten; „Ich bin immer in der Lage, mit der Flamme, dem Licht, das in mir ist, Verbindung aufzunehmen. Es gab mir seit jeher Kraft, wenn immer ich sie benötigte, in jeder Situation in der ich mich befand. Diese Fähigkeit ist nicht erlernbar, man wird mit ihr geboren, und ich fühle sie stets in mir. Manchmal vernachlässige ich diese spirituelle Kraft, manchmal kommt sie zum Tragen, indem ich einfach Mensch bin, menschlich zu sein versuche. Vielleicht hat jeder diese Kraft in sich, aber manche wissen es nicht, und glauben deshalb, es gebe sie überhaupt nicht.“

Einmal aber schien seine Kraft fast am Ende zu sein. Das war kurz nachdem sich der fast 20jährige College-Student in seinem zweiten Studienjahr eines Tages gefragt hatte, warum er hier seine Zeit und Energie vergeude. Hals über Kopf packte er eine Decke in sein altes, klappriges Auto und fuhr von seinem Heimatort in Texas fast ohne Unterbrechung bis nach New York. Dort fand er Unter-

schlupf in einem Elendsquartier, in dem es vor Ratten nur so wimmelte.

„Aber zu jener Zeit“, erinnert sich Peterson, „schrieb ich ganz unglaubliche Gedichte, die bisher bewegendsten.“ Durch all die Entbehnungen wurde Marvin damals sehr krank. Mit letzter Kraft schleppte er sich eines Abends zum Jazz-Club Village Vanguard. „Ich hatte die unerschütterliche Hoffnung“, gesteht er, „hier etwas Unfaßbarem nahe zu sein, das mir Kraft geben würde. Es war der Geist John Coltranes, der im Village Vanguard für mich immer noch wehte.“

Was genau passierte, weiß Marvin nicht mehr, er kann sich nur vorstellen, daß er vor dem Club vor Erschöpfung zusammengesunken sein muß. Ganz schwach erinnert er sich an einen kleinen Mann, der aus dem Village Vanguard herauskam, sich vor ihn stellte und ihn anstarrte, ohne ein Wort zu sagen. Als er kurze Zeit später wieder zu sich kam, sah er ein Tablett mit appetitlich angerichtetem Hamburger, Pommes frites, Salat und einem großen Glas Orangensaft vor sich. „Diese liebevolle Geste, dieses Besorgtsein um einen Mitmenschen, machte mich wieder gesund“, sagte er. „In dieser Nacht fühlte ich meine Kräfte wieder erwachen und ich spielte mit der Thad Jones-Mel Lewis Band. Dabei hörte mich Roy Haynes und bot mir an, mit seiner Gruppe aufzutreten. Danach kam ein Kontakt um den anderen: mit Pharoah Sanders, Elvin Jones und Gil Evans.“

Daß ein Trompeter der heutigen Generation Louis Armstrong als sein großes Vorbild nennt, mag zunächst verwundern, doch erkennt man bei näherer Betrachtung viele Gemeinsamkeiten zwischen jungen Trompetern wie Marvin Peterson und ihrem Idol Armstrong, der ein halbes Jahrhundert zuvor überhaupt erst den Weg des Jazz bahnen mußte. Als Marvin Peterson als 16jähriger anfang Trompete zu blasen, hatte er sich noch keine Gedanken über die verschiedenen Musikarten gemacht. Zu jener Zeit hörte er meist Blues im Stil von B. B. King. Doch dann kam die

Musik von John Coltrane. „Jeden Tag lernte ich ihn mehr lieben“, offenbart Peterson, „und seine Musik wurde mir immer vertrauter. In gewissem Sinne erinnert er mich an Moses, eine Vaterfigur, die mit Liebe und Sicherheit zu führen versteht, Maßstäbe setzt. Obwohl Coltrane zu einem Teil meines Lebens geworden ist, hatte ich leider nie Gelegenheit, ihn persönlich zu treffen.“

Hannibal aus Texas

Marvin Peterson wurde vor 26 Jahren auf einer Farm geboren, wo er tagtäglich mit dem Lebensprozeß der verschiedensten Wesen konfrontiert wurde, womit sich ihm eine recht natürliche Einstellung zum Leben vermittelte: „Ich wuchs in der Nähe eines Flusses auf, fühlte den Rhythmus seiner Strömung in meinem Körper, sah wie Tiere geboren werden, wie sie sterben und wurde mit den Klängen des Waldes vertraut.“

Auf die Frage ob es seiner Meinung nach stimmt, daß Musiker aus Texas ganz besonders urwüchsige Kräfte in sich haben, so wie es etwa bei Ornette Coleman, Dewey Redman, Charles Moffet oder Billy Harper der Fall sei, sagt er: „Darüber habe ich mir eigentlich noch nie Gedanken gemacht. Mir fiel nur auf, daß jedes Mal, wenn meine Frau auf die Frage, wo ich herstamme, die Antwort gab: 'aus Texas', eine gewisse Verwunderung ausgelöst wurde. Mit Texas verbindet man Dinge von besonders großem Ausmaß: Da gibt's die größten Hüte, die größten Zigarren und die längsten Menschen. Ich bin überzeugt, daß die geographische Herkunft, die Umgebung einen Menschen wirklich prägen, seine Energien bestimmen kann. Ganz deutlich ist das bei Menschen, die nahe der Sonne leben. Sie sind lebendiger und begeisterungsfähiger als andere. Denn die Sonne ist Leben, ist Energie.“

Und so, wie sich Pharoah Sanders und Sun Ra Namen gaben, mit denen sie sich zum ägyptischen Kulturkreis bekennen, so nennt sich Peterson nach dem karthagischen Feldherrn

Hannibal. Einen Elefanten, Symbolfigur für Hannibals Feldzüge, trägt Peterson an einem Ring und an einer Kette. Welche Bewandnis es damit hat, erzählt er so: „Vor längerer Zeit spielte ich mit Roy Haynes in einem New Yorker Club, der sich mit einem riesigen Fenster, das praktisch die ganze Wand einnimmt, zur Straße öffnet. Der Bandstand, ich nenne ihn Altar, war nahe dieses Fensters, und man konnte von hier aus die Leute draußen vorbeilaufen sehen. Eines Abends machte ich eine, seltsame Beobachtung: ein Mann stand vor dem Fenster und schaute unverwandt zu uns herein. Er fiel mir auf, und als er am nächsten Tag wieder da stand und auch die folgenden Tage, beunruhigte mich das innerlich, denn der Mann war wirklich ungewöhnlich. Ich spüre das sofort, weil ich mich so intensiv mit Menschen beschäftige. Er stand also jede Nacht da, bei jedem Set, den wir spielten, gleichgültig ob es regnete oder nicht. Am letzten Tag unseres Engagements hielt ich es nicht mehr aus, ich ging zu ihm auf die Straße, begann ein Gespräch mit ihm, wobei er mir sagte, er sei nur gekommen, um mir eine Botschaft zu überbringen. Es sei nämlich seine Aufgabe, mir meinen richtigen Namen zu sagen. „Du bist Hannibal“, erklärte er mir, „und mit der Zeit wirst Du merken, daß das wirklich stimmt.“ Ich spürte, daß er mir tatsächlich nur dies mitteilen wollte und daß es ohne Bedeutung sei, ob ich ihn je wieder sehen würde. Und mehr und mehr kam mir zu Bewußtsein, daß er recht hatte, und deshalb akzeptierte ich den Namen Hannibal. Es ist eine Frage der Identität — so muß man es sehen. Zwar hatte ich damit niemals Probleme, aber dieser Vorfall gab mir zusätzliche Sicherheit. Ich wußte, wer Hannibal war, aber meine Verbindung zu ihm enthüllte sich erst nach und nach. So spürte ich eines Morgens den Klang, die Vibrationen des Namens, wenn man ihn ausspricht. Und ich erkannte, daß dieser Hannibal aus Karthago, der im 2. Punischen Krieg gegen Rom kämpfte, um sein Land, sein Eigentum, das Eigentum seines Volkes zu beschützen, eine Lebens-einstellung hatte, die ich genau mit ihm teile. So halte ich z. B. eine kriegerische Auseinandersetzung für krankhaft, und man sollte sich nur darauf einlassen, wenn es wirklich keine andere Alternative gibt. Hannibal z. B. blieb nichts anderes übrig, als gegen Rom zu marschieren, obwohl er im Grunde genommen durchaus kein Mann der Gewalt war. Als er Roms letzte Armee besiegte, hätte er nur noch die Stadt einnehmen müssen, denn ein Sieg ist nicht vollständig, ohne Eroberung der Hauptstadt. Und es gab keine Armee, die ihn hät-

te hindern können, nach Rom zu marschieren und es einzunehmen. Aber er weigerte sich trotz aller Proteste, seiner Getreuen, denn er hatte zuviel Verwundete und Tote gesehen, um es verantworten zu können, deren Zäh! noch zu vergrößern. Das war schließlich der Grund, daß er den ganzen Krieg verlor.

Welt der Literatur

Marvin „Hannibal“ Peterson setzt sich nicht nur in der Musik mit sich und der Welt auseinander, er betätigt sich auch literarisch. Im Herbst will er sein erstes Buch in den USA veröffentlichen. Gegenwärtig arbeitet er aber an einem anderen Stoff, der ihm noch mehr am Herzen liegt. „Es ist sozusagen eine Geschichte in fünf Welten“, erläutert er, „und heißt daher The Quintet“. Derzeit arbeite ich an der ersten Welt, der der Illusionen, dann folgen die Welten der Angst, des Todes, der Liebe und des Lebens. Die Themenkreise sind unendlich, denn in der gesamten Geschichte der Menschheit wiederholen sich immer Dinge, die dem Leben ein Gepräge geben, ob nun im politischen, wirtschaftlichen oder geistigen Bereich. Es gab z. B. immer Armeen, Fanatiker, Dichter, Prostitution, verschiedene Arten von Menschen und Institutionen also, die ihre Auswirkungen haben. In diesem Buch wird das Leben also von Anfang an beschrieben. Die 'Welt der Illusion' sollte von jemandem überarbeitet werden, der sehr erfahren und weise ist, denn nur das Alter kann einen Menschen dazu bringen, all die Illusionen richtig einzuschätzen. Der letzte Teil, die 'Welt des Lebens' aber könnte wohl am besten von einem Kind oder Jugendlichen beurteilt werden, denn der noch unverbildete Mensch repräsentiert meiner Meinung nach das Leben am vollkommensten. Das Ganze ist kein musikalisches sondern ein wirklich schriftstellerisches Anliegen. Das Buch handelt von einem Menschen, der ein sehr reiches, erfülltes Leben geführt hat, aber die spirituellen Aspekte des Seins vernachlässigte. Er lernt durch seine Emotionen. Eines Tages erkennt er, daß er sich selbst gegenüber ein sehr unwahres Leben führt.

Da bleibt ihm nur der Schritt zum Selbstmord. Als er ihn durch Ertrinken vollzieht, fühlt er irrsinnige Angst — die Welt der Angst tut sich vor ihm auf — und in diesem Akt des Selbstzerstörens macht er die Entdeckung, daß er sich vor dem Tod nicht zu fürchten braucht, denn er zeigt sich ihm als ein anderes Gesicht des Lebens. Nur wenn er den Tod nicht fürchtet, kann er sich am Leben erfreuen. So kommt also nach der Welt

des Todes die der Liebe zu allem, was existiert. Genau das aber befähigt uns alle, ein erfülltes Leben zu führen.“

Seine Gedichte sieht Peterson aus anderer Warte: „Für mich stellen sie sich als besondere Ausdrucksmittel dar. Sie bilden ein anderes Medium, um eine Beziehung zum Leben herzustellen. Es ist immer wieder ein fantastisches Gefühl, wenn ich mit ganz unerfreulichen Dingen konfrontiert werde und dann meine Frustrationen nicht unkontrolliert hinausschreie, sie nicht destruktiv ablasse, sondern sie in Energien umzusetzen vermag, die mich wiederum befähigen, etwas zu schreiben. So hoffe ich, auch andere noch erleuchten zu können. Über schmerzliche Erfahrungen zu schreiben, um sie dadurch zu verarbeiten, ist doch sicher besser, als sie zum Anlaß zu nehmen, mit anderen zu streiten oder zu kämpfen. Wenn ich nicht Bücher, nicht Gedichte schreiben, nicht Musik machen würde, wäre ich vielleicht sehr viel heftiger, wäre womöglich ein Mensch, der in Rage körperlich reagiert, um sich Luft zu machen.“

Zu einer besonders fruchtbaren Zusammenarbeit kam es, als Peterson mit Gil Evans Musik machte. „Gil versteht mich völlig“, sagt Peterson, „er liebt meine Gedichte sehr und ich kann ihn jederzeit anrufen, ihm etwas vorlesen, wozu ich gerne seine Ansicht hören möchte. Das ist für mich das größte Kompliment, daß er so Anteil daran nimmt. Ich habe ihn auch bereits gebeten, das Vorwort zu meinem Buch zu schreiben.“ Zur ersten Begegnung mit Gil Evans kam es anlässlich der Aufnahmen zu der Platte „Svengali“. „Irgendjemand — wenn ich mich recht erinnere, war es Billy Harper — rief mich an“, erzählt Marvin, „und teilte mir mit, daß Gil mich gerne bei einer Plattenproduktion dabeihaben möchte und ob ich an dem und dem Tag frei wäre und kommen könne. Da ich nichts anderes vorhatte, ging ich dann zu diesem Aufnahmetermin. Ich habe ehrlich gesagt nicht daran gedacht, damit in eine Position zu kommen, die zu einem Vergleich mit Miles Davis führen könnte. Natürlich wußte ich von der fantastischen Zusammenarbeit zwischen Gil und Miles, Gil hat mit mir auch darüber gesprochen und ich fand diese Übereinstimmung wunderbar. Für mich war es ein Ansporn, in der Band einer Persönlichkeit spielen zu können, die mir so viel Liebe und Verständnis entgegenbringt. Gil ließ mir auch alle Freiheit, er ließ mich Soloparts spielen, die zu denen von Miles Davis eine Beziehung haben, aber auch ganz anders gehalten sein konnten. Gil zeigte mir immer wieder, daß er meine individuellen Ideen re-

spektiert, daß er meine Fähigkeiten schätzt, daß ihm meine Identität, mein Beitrag zum Gesamtklang gefällt. Man hat es aber auch nicht schwer bei ihm, denn er macht das Konzept der Musik, die er geschrieben hat, sehr klar, erläutert, was ihm vorschwebt, was er hört, und gibt dann dem Solisten die Möglichkeit, sich in diesem Rahmen frei zu entfalten, auf seine Art also zum Gelingen des Ganzen beizutragen. Ich spüre in seiner Musik, wie sehr man sich da selbst entwickeln kann. Seine Geduld fordert das geradezu heraus. Erstaunlich und Zeichen für sein unheimliches musikalisches Gespür ist es, daß ich die Parts, die er ausgeschrieben hat, ebensogern geblasen habe als jene, in denen ich tun konnte, was ich wollte. Ich bekenne offen, daß die Gil-Evans-Big-Band das einzige Orchester ist, in dem ich wirklich gerne spielte — mit Ausnahme vom Ellington Orchester vielleicht oder Cecil-Taylor's-Band, mit der ich bei einem Konzert auftrat."

Zweifellos ist eine der schönsten Aufnahmen von Marvin „Hannibal“ Peterson sein Solo in „Zee Zee“ auf der Gil-Evans-Platte „Svengali“. Es ist ein Stück mit eigenartigem Zauber, überaus sehnsuchtsvollen Klängen, teilweise fast schmerzhafter Unwirklichkeit und wehmütiger Gefühlsschwere. Man könnte mit Pablo Neruda sagen, es ist ein Ertrinken im Herzen. Marvin bedauert, daß er nur in diesem einen Stück ausführlich zu hören ist: „Wie jedes Jahr mußte ich während die Plattenproduktion lief nach Texas zu einem Festival“, erklärt er, „und so ist nur das eine Stück mit mir auf der Platte, das in der Philharmonie Hall in New York mitgeschnitten wurde, alle anderen wurden in der New Yorker Trinity Church gemacht. Aber es gibt eine andere Platte, die in Japan entstanden ist und auf der meiner Meinung nach eine Sternstunde unserer Musik festgehalten wurde. Diese Platte von Gil und Masabumi Kikuchi der neben mir der Hauptsolist bei dieser Japan-Tournee war, wurde in der Zeit von Mitternacht bis 7 Uhr morgens aufgenommen und ist glänzend gelungen.“

Kind der Sonne

Gil Evans arbeitet seit geraumer Zeit gerne mit Elektro-Klängen und auch in „Zee Zee“ mischt sich Petersons Trompetenstimme mit dem Synthesizer, wobei Marvin gegen Schluß des Solos durch ein tonloses Hineinblasen auch Geräuschhaftes beisteuerte. Peterson fällt dazu eine amüsante Story ein: „Als Gil einmal von jemand gefragt wurde, was denn der Trompeter da zum Schluß für merkwürdige

Geräusche von sich gebe, sagte der erstaunt: Na, das wissen Sie nicht? Er putzt das Instrument — wie immer nach solch einem großen Solo!“ So also erzählt Peterson, der hinsichtlich des Elektro-Sounds jedoch skeptisch ist. „Wissenschaftler haben nachgewiesen“, so argumentiert er, „daß im menschlichen Körper elektrische Ströme vorhanden sind. Ich bin allerdings mehr davon überzeugt, daß wir in unserem Leben die Energien von der Sonne beziehen, d. h. ich stehe zu den solaren Aspekten des Lebens. Ich möchte kein Gemüse essen, das sich unter elektrischem Licht heranzubildete, sondern das, was unter dem Sonnenlicht gewachsen ist. Die Sonne ist die primäre Quelle der Energie und ich bin ein Kind der Sonne. Ich liebe alle Klänge, die man auf der Trompete hervorbringen kann, und beim Üben wurde mir klar, daß jeder Sound nachgemacht werden kann, ohne daß man die Elektrizität dazu benötigt. Wenn jemand Spaß an der Elektronik hat, warum nicht? Für mich selbst brauche ich sie nicht, denn ich kann mit natürlichen Mitteln spielen, wozu ein anderer z. B. ein Wa-Wa-Pedal benötigt. Ich finde es gut, daß es so viele verschiedene Dinge gibt und ich liebe die Balance zwischen all dem. Dabei denke ich nicht darüber nach, was irgendjemand mit der Elektronik zuwege bringt, denn ich bin viel zu sehr mit mir selbst beschäftigt.“

Womit man sich nicht identifizieren kann, das kümmert einen nicht, und was einen nicht kümmert, das läßt man bleiben. Wo man sich aber engagiert, will man den Dingen ganz auf den Grund gehen. Sounds, die eine Reaktion in mir hervorrufen, können kommen, woher sie wollen — ich versuche darauf einzugehen, mich damit auszubalancieren, ohne daran zu denken, ob diese anregenden Sounds elektronisch erzeugt wurden oder nicht. Es gibt so viele Dinge, die mich fesseln, so z. B. mich selbst zu begreifen, Dinge, die ich in mir kultivieren muß. Wenn die Menschen alle das tun würden, was ihnen wirklich Spaß macht, was ihnen liegt, womit sie sich identifizieren, dann entstünde sehr viel mehr Positives, Lebensnotwendiges, und die Menschen würden aufhören, sich gegenseitig zu zerstören.“

Mit Pharoah Sanders kam Peterson erst in New York in Kontakt. In Texas, seiner Heimat, erlebte er nur Musiker wie B. B. King oder T-Bone Walker live: „Miles Davis oder John Coltrane lernte ich nur durch Platten kennen“, sagt er, „denn sie kamen nicht in diese Gegend. Aber wo auch immer man mit wem zusammenspielt, der Wind ist rund um die Welt stets derselbe. Manchmal steht er still, manchmal bläst er — in New York City oder an-

derswo. Mit wem ich schon alles gespielt habe, weiß ich schon gar nicht mehr genau. Außer mit Gil Evans und Pharoah Sanders habe ich Aufnahmen mit Roy Haynes, Frank Foster, Elvin Jones und Richard Davis gemacht. Auch mit Freddie Hubbard habe ich schon zusammen gespielt, wir besuchen uns manchmal, wenn wir am gleichen Ort auftreten. Sonst habe ich aber kaum Kontakt zu Trompetern. Als mich mal jemand anrief, um mich zu engagieren und ich nicht frei war, fragte er mich nach Telefonnummern anderer Trompeter, und zu meiner Schande muß ich gestehen, daß ich nur die von Freddie Hubbard wußte. Vielleicht ist es aufschlußreich, daß ich aber gleich die Telefonnummern von acht oder zehn Bassisten auf Anhieb hersagen kann.“

Marvin Peterson hat auch schon für größere Besetzungen geschrieben. Er liebt nicht zuletzt den Streicherklang: „Ich bin berauscht davon“, gesteht er, „er repräsentiert für mich die unwirklichen, nicht greifbaren Vorstellungen, wenngleich dadurch sicher auch die sinnlichen, fleischlichen Gelüste im Menschen geweckt werden können. Meine Suite 'Children of the fire' habe ich für Orchester mit Streichern komponiert, sie drückt genau meine Gefühle aus, und durch den mich immer wieder faszinierenden Streicherklang übertrifft sie sogar noch meine Erwartungen.“ Peterson hat diese Suite vor einiger Zeit für sein eigenes Label „Sunrise Records“ aufgenommen und hofft, daß die Platte fertiggestellt ist und vorliegt, wenn er im Sommer mit seiner Gruppe wieder nach Deutschland kommt. Über seine Gruppe in den USA sagt er: „Da ist die Cellistin Dedra Johnson, ein wahrer Engel mit himmlischer Kraft und großartiger Schulung, dann ist Michael Cochran am Klavier und Billy Hart am Schlagzeug. Unentschlossen bin ich noch hinsichtlich des Bassisten. Ich weiß nur, daß bei der Plattenaufnahme, die für Juli geplant ist, auf jeden Fall Richard Davis dabei sein wird.“

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)

Plattenhinweise

Roy Haynes Hip Ensemble	Mainstream MRL 313
Roy Haynes: Senyah	Mainstream MRL 351
Frank Foster: The Loud Minority	Mainstream MRL 349
Elvin Jones: Live At The Village Vanguard	Enja 2036
Pharoah Sanders: Black Unity	Impulse AS-9219
Pharoah Sanders: Live At The East	Impulse AS-9227
Gil Evans: Svengali	Atlantic ATL 40528
The Gil Evans Orchestra Plays The Music Of Jimi Hendrix	RCA CPL-1-0667

Reform Art Unit

Offene Gruppe — Totale Improvisation — Kompositionen zwischen europäischer Neuer Musik, Free Jazz und indischer Musik mit europäischem und orientalischem Instrumentarium.

Die neue Besetzung der Reform Art Unit ist Ram Chandra, Sitar, Peter Kowald, Baß, Tuba, Fritz Kotrba, Percussion, Bruno Liberda, Synthesizer, Klavier, Muhammad Malli, Schlagzeug, Sopransaxophon, Sepp Mitterbauer, Trompete, Klavier, Flügelhorn, Fritz Novotny, Sopransaxophon, Baß-Blockflöte, verschiedene orientalische und selbstgebaute Instrumente.

Bei einigen Konzerten, aber auch beim Free Jazz Meeting in Altena konnten wir feststellen, daß ein Teil des Publikums viel lieber Gruppen hört, die „sogenannten“ amerikanischen Vorbildern ähneln sollen. Z. B. mein eigener häufiger Wechsel verschiedener Blas- und Perkussionsinstrumente löst deswegen Befremden aus, weil es einfach keine Vergleichsmodelle zu irgendwelchen anderen Musikern gibt, die manchmal in einem Stück so wie ich, an die 10 Instrumente anklingen lassen. Was mir noch auffiel: das Hineinnehmen österreichischer oder orientalischer Folklore-Motive (die aus den Zeiten der österreichisch-ungarischen Monarchie kommend hier noch immer vereinzelt gehört werden können). Da wird verkrampt nach den Zusammenhängen mit dem üblichen Free Jazz gesucht. Wenn dann eine Komposition von Toni Michlmayr z. B. „Original Janitscharen Marsch“ mit der bewußten „Wiener Schlamperei“ auf einer Militärtrommel angeschlagen und von den Bläsern ebenso bewußt „verhatscht“ wird, so sind das keine politischen, sondern meist literarische Bezüge etwa zu Gustav Meyrink, Herzmanovsky Orlando, Alfred Kubin, Franz Kafka, Karl Kraus oder anderen Autoren.

Seit Mitte der 50er Jahre gibt es eine Form von total improvisierter Musik in Wien, die sich bereits zu dieser Zeit

zwischen der heutigen Auffassung von Free Jazz und Neuer Konzertmusik bewegte. Obwohl die RAU¹ erst 1965 gegründet wurde, gab es um Muhammad Malli und Toni Michlmayr verschiedene Projektgruppen mit teilweise unterschiedlichen Auffassungen über Improvisation. Es scharte sich um mich eine Gruppe von Musikstudenten, Literaten, Komponisten, Malern, Arbeitern und Angestellten, die in abendlichen Veranstaltungen von kleineren Clubs und Privatwohnungen Lesungen, Musik Sessions jeder Art und Theaterstücke probten und aufführten. Damals kamen ja viele Jazzmusiker unserer heimischen Szene von der Unterhaltungsmusik, die selbstverständlich mit unseren Modellen einer freien Improvisation noch nichts anzufangen wußten. Als es drei Jahre später die ersten amerikanischen Free Jazz-Platten gab, erinnerte man sich gelegentlich an uns, und als diese Musik modern wurde, da machten viele dieser Musiker plötzlich diese Entwicklung mit. Trotzdem besteht auch heute noch ein großer Unterschied im Improvisationsablauf, im gleichzeitigen Spiel verschiedener Solisten, die im selben Augenblick verschiedene Themenfragmente spontan gegenüber stellen, und das im wienerischen RAU-Stil, der — wie unsere Stadt — bewußt europäisch-orientalisch ist.

Bei unserem wirklich freien Zusammenspiel mit dem Inder Ram Chandra würden sich sicherlich viele freuen, wenn dieser mit uns brav zwischen Ragas und Jazz einheitlich musizieren würde. Das² entspricht nun einmal nicht dem Musizierideal dieser Gruppe. Die scheinbaren Zufälligkeiten, das Neben- und Hintereinanderreihen von Themenmotiven und atonalen Ausbrüchen, der nie hundertprozentig festgelegte musikalische und zeitliche

Ablauf, das ständige Kräfteressen einzelner Solisten, das gefühlvolle Miteinander in wesentlichen Passagen, so etwas kann man nur spontan empfinden und realisieren. Es ist mir klar, daß ich hier im krassen Gegensatz zu so manchen typischen Free-Jazz-Musikern stehe, die vielleicht in gewissen Elementen unserer Musik nahe kommen und die in ihren Proben es vorziehen, exakte Stücke Durchzuproben. Wahrscheinlich liegt —es daran, daß ein Drittel unserer Musiker immer von der modernen Konzertmusik kam und die anderen Solisten von Jazz, Folklore und indischer Musik. Sicher ist jedoch trotz unserer — heutigen europäisch-indischen Besetzung, daß auch der ursprüngliche Wiener Teil unserer Gruppe sich den äußerst undankbaren Weg zwischen den Musikrichtungen aussuchte. So wurden z. B. auf selbstgebaute Perkussionsinstrumenten mit herkömmlichen Instrumenten schon 1957 gearbeitet und nicht erst etwa 10 Jahre später, da z. B. Anima oder ähnliche Gruppen dies als Neuentdeckung feierten.

Überhaupt sehen wir die Verbindung zwischen sämtlichen Künsten und Lebensbereichen als wesentlich für eine Improvisation unserer Art. Daß sich diese Vorstellungen durchaus auch mit Musikern von anderen Gruppen realisieren lassen, das beweisen wohl die gut an die 30 Musiker amerikanischer und europäischer Herkunft (vom New York Jazz Composers Orchestra bis zu Konzertkomponisten), die mit unserer Gruppe musiziert haben und wie wir hoffen auch die Idee der wirklich totalen Improvisation irgendwann weitergeben. Einzelne Gruppen sind schon auf dem Weg dorthin und vielleicht einer gemeinsamen Weltmusik in Verbindung zu allen Menschen und Künsten ein paar Schritte näher.

Fritz Novotny

MIT JAZZ FÜR GOETHE DURCH ASIEN

Anmerkungen zu einer Tournee von Joachim E. Berendt

Wer sieben Wochen im Auftrage des Goethe-Institutes mit einer Jazzgruppe durch Asien reist, gelangt mehr oder minder zwangsläufig dazu, den Jazz auch als eine Art „Barometer“ zu benutzen, an dem man Politisches und Soziologisches, Kulturelles und Touristisches abliest — und gewiß auch die „Hochs“ und „Tiefs“ in der Arbeit des Institutes, für das wir reisten. Wir: das ist ein Sextett, das um den in der Nähe von Köln wohnenden Trompeter Manfred Schoof gebildet wurde, samt drei Ehefrauen, sowie der Schreiber dieser Zeilen.

Zuerst, versteht sich, fragen die Leute, was denn nun „das Schönste“ an der Reise gewesen sei. (Vom Schlimmsten sei später die Rede.) Das Schönste und Aufregendste waren die Begegnungen mit den Musikulturen all dieser Länder — Indiens vor allem und Indonesiens, aber auch Koreas, Japans, der Philippinen — und ihrer Musiker. -Ausgerechnet im abgelegensten Ort unserer Reise, in Surabaya, hatten wir den intensivsten Kontakt mit asiatischen Musikern. Das Zusammenspiel des deutschen Sextetts und einer Gruppe indonesischer und chinesischer Musiker gelang dort am organischsten, wo eine der jahrhundertealten Skalen der klassischen japanischen Gamelang-Musik als Grundlage der Improvisationen gewählt wurde: Skalen, die denen, die die modernen Jazzmusiker im „Modalen Jazz“ verwenden, zum Verwechseln ähnlich sind.

In den meisten Konzerten der Tournee präsentierten wir eine „Story of Modern Jazz“, die vom Swing-Stil der 30er Jahre zum heutigen, emanzipierten europäischen Jazz führt. Es war als „joke“ gemeint, als Witz, wenn ich, sobald wir uns im Zuge dieser Jazzgeschichte den heutigen Jazzformen näherten, in den verschiedenen Ländern sagte: Von nun an wird unsere Musik für Sie immer indonesischer, indischer, chinesischer, thailändischer, koreanischer usw. klingen ... aber als „joke“ mit einem Körnchen Wahrheit. Denn der Jazz hat sich ja wirklich dadurch, daß er sich von den harmonischen Gerüsten der europäischen Lied- und Songformen mit ihren ständig wechselnden Begleitakkorden löste und „modal“ wurde, von der europäischen Tradition ab- und den großen Musikkulturen der arabischen und asiatischen Welt zugewendet: Eine Entwicklung, — die

wie alles im Jazz — nicht nur musikalische, sondern auch außermusikalische Implikationen besitzt. Der Prozeß, versteht sich, vollzog sich unbewußt, aber sobald er bewußt geworden war, haben Musiker und Kritiker in Amerika und Europa immer wieder darauf hingewiesen: Was da musikalisch geschah, hatte seine politischen, sozialen und soziologischen, ja philosophische und religiöse Parallelen. Nicht nur in der Musik, auch anderswo steht die eben noch maßgebende europäische Tradition eben nicht mehr — wie im Grund noch bis vor wenigen Jahren — allein im Mittelpunkt.

Daß all dies nicht nur theoretische Überlegungen sind, erwies sich immer wieder auf unserer Reise. In Bombay spielten die Schoof-Musiker mit Ragunath Sethi, einem der großen Flötisten der klassischen indischen Musik — und das Zusammenspiel klappte reibungslos, ohne vorhergehende Probe, als sei der klassische Flötist einer der ihren.

Nicht nur der Jazz, vor allem die Musiker selbst haben sich gewandelt. Als ich Anfang der 60er Jahre mit einem europäischen Jazz-Ensemble durch Asien reiste, hatte kaum einer der Beteiligten Interesse an den originären musikalischen und künstlerischen Kulturen dieser Länder. Diesmal aber war die Begegnung mit klassischer koreanischer Musik, mit javanischen Gamelang-Klängen und traditionellem japanischem Tanztheater, mit indischen Gesangstechniken, mit Barata Natjam- und Katjak-Tänzen aus Süd-Indien, fast das einzige, was — außer ihrer eigenen Musik — alle Mitglieder der Gruppe verband.

Um die Integration der großen Musikulturen Asiens durch den Jazz auch musikalisch zu dokumentieren, stand am Schluß unserer Programme ein „Jazz-Meets-the-World-Concerto“, in dem die Schoof-Musiker über eine zweitausend Jahre alte indische Raga, sowie über Themen aus Thailand, Korea, Malaysia, Indonesien und den Philippinen improvisierten. In New Delhi sagten uns die Daggar Brothers — das berühmteste Gesangsduo klassischer indischer Musik —, daß „Manfred Schoofs Version der indischen Raga Bhairava unter all den verschiedenen Indien-Bemühungen, die es in den letzten Jahren im Jazz gegeben hat, die bei weitem überzeugendste“ sei. Übrigens, die

Dagar Brothers: das ist vokale Musik von einer Nuanciertheit, einer Subtilität, einer Aufeinander-Abgestimmtheit, für die ich im Bereich unserer westlichen Kultur keinen Vergleich sehe. Die europäischen Jazzer hörten mit atemloser Faszination zu. Und Jasper van't Hof, der holländische Pianist, der ebenfalls mit von der Partie war, will eines der Daggar-Brothers-Themen für seine Jazz-Rock-Gruppe „Pork Pie“ bearbeiten.

Überhaupt: Jasper van't Hof machte auf dieser Reise fast so etwas wie eine musikalische Entwicklung durch. Man kennt ihn als einen der glänzendsten Pianisten und Organisten im zeitgenössischen Jazz-Rock-Bereich. Aber je weiter wir nach Osten kamen, desto mehr öffnete er sich zum freien Spiel, desto häufiger verzichtete er auf elektronische Instrumente selbst dort, wo sie zur Verfügung standen. Unvergänglich seine wahnwitzig intensiven — und denn doch wieder ungeheuer humorvollen, zitatentreichen — Duos mit dem japanischen Pianisten Yosuke Yamashita!

Umgekehrt in mancher Hinsicht die Entwicklung von Michel Pilz. In Deutschland gilt er als der wohl expressivste Baßklarinettist im Freien Jazz, auf den er — zumal durch sein Spiel im Globe-Unity-Orchester — bisher fast ausschließlich festgelegt war. Nun begann er Songs zu spielen, über geordneten harmonischen Gerüsten zu improvisieren, Formen zu respektieren — und er sagte sogar, es gefalle ihm. So stößt eine solche Tournee nicht nur bei den Zuhörern, sondern auch bei den Spielern Türen auf.

Gerade weil der Kontakt zwischen europäischen Jazzmusikern und Vertretern der diversen klassischen Musikkulturen Asiens im augenblicklichen Stand der Entwicklung so fruchtbar sein kann, bedauerten wir freilich, daß sich diese Kontakte nicht noch viel häufiger ergaben. Künstlerische Kollaborationen brauchen Zeit. Asiatische Menschen schalten und empfinden langsamer. Das Goethe-Institut aber muß Geld sparen. Oft hatten wir am gleichen Tage zu reisen und abends dann noch ein Konzert zu geben, in einem Fall sogar zwei Konzerte hintereinander nach einer vorhergegangenen Eisenbahnreise in drückendem tropischem Klima. Ständig hatten — jeweils natürlich wechselnd — ein oder zwei Mitglieder des

Ensembles mit äußerster Erschöpfung oder gar mit Krankheiten zu kämpfen; nur ein Musiker ist während der ganzen Reise nicht krank geworden. 31 Veranstaltungen in 46 Tagen bei einer insgesamt zurückgelegten Strecke von 35 000 km, dabei Temperaturkontraste zwischen 38° Hitze bei 95% Luftfeuchtigkeit in Kuala Lumpur und — die nächste Veranstaltung — minus 10° in Seoul, Korea: das sind Zahlen, die einem die Vorstellung, eine derartige Reise sei ein Vergnügungstrip, vergehen machen.

Andererseits: der Intensität des Einsatzes entsprach das Ergebnis. Überall sprachen die Institutsleiter und Kritiker von der „erfolgreichsten Goethe-Jazz-Tournee je“, einige sogar von der „erfolgreichsten Veranstaltungsreihe der Goethe-Institute“. In Surabaya traten wir vor fast 3000 Menschen auf, in Djakarta waren es mehr als 3500. In Seoul/Korea gab die Schoof-Gruppe das erste moderne Jazz-Konzert, das je dort stattfand — nur Louis Armstrong hatte dort vorher gespielt! — und zog gleichwohl auf Anhieb 2000 Menschen an.

Auffällig, wie sehr sich die Einstellung der Goethe-Institute gegenüber derartigen Tourneen geändert hat. Vor elf Jahren, 1964, durfte ich mit dabei sein, als das Institut seine erste Jazz-Reise durchführte: mit der Albert-Mangelsdorff-Gruppe auf einer Tournee, die für die meisten Länder Asiens den ersten Kontakt mit dem Neuen Jazz bedeutete und die einen Einfluß geübt und Anstöße gegeben hat, deren nachwirkende Präsenz wir auch heute noch spürten. (Diesmal reisten wir viel zu schnell, um derart intensive Anregungen geben zu können.) Damals hatte es einer jahrelangen Kampagne bedurft, um eine solche Jazz-Tournee durchzusetzen. Die Veranstaltungsarbeit der Goethe-Institute war mehr oder minder auf Mozart-Serenaden und Goethe-Rezitationen festgeschrieben, verschiedene Institutsleiter wickelten unsere Konzerte nur mit innerem Widerstreben ab, sich nach außen von ihnen distanzierend, als schade der Jazz ihrem Ansehen.

Diesmal sagte mir ein Institutsleiter — und ich nenne seinen Namen nur deshalb nicht, weil viele mir Ähnliches gesagt haben: „Mit klassischer Musik, mit Ballett und dem ganzen europäischen Bildungsprogramm erreichen wir immer wieder nur die gleichen Leute: das kulturbeflissene Publikum der oberen Zehntausend, von denen viele in Europa zur Schule gegangen sind oder alle paar Jahre dorthin reisen. Dieses Publikum aber brauchen wir nicht erst zu gewinnen,

weil es westlichen Ideen und Vorstellungen ohnehin aufgeschlossen ist. An die Leute, auf die es ankommt — vor allem an junge Leute — kommen wir damit nicht heran. Da ist der Jazz das Beste, was uns zur Verfügung steht. Wir erreichen damit ein Publikum, das andernfalls vielleicht nie etwas von unserer Arbeit erfahren würde.“

Mehrmals begegneten wir amerikanischen Kulturattachés, die mit einer Mischung aus Neid und Resignation darüber reflektierten, daß „der Jazz nunmehr aus Deutschland kommt“ und warum ihnen denn von ihren vorgesetzten Stellen in Washington nichts Vergleichbares geschickt werde: „Wir verzichten auf das Beste, was wir in diesem Teil der Welt anzubieten haben.“ Aber oft genug — in Korea, in Indonesien[^] in Hongkong, in einigen Städten Indiens, in Pakistan — zeigte sich, daß der Erfolg unserer Tournee nicht zuletzt damit zusammenhing, daß wir zwar Jazz, aber eben keinen amerikanischen Jazz boten. Presse, Funk, Fernsehen und nicht zuletzt das Publikum selbst legten Wert darauf, daß sich die Musik, die die Schoof-Männer spielten, vom amerikanischen Jazz emanzipiert und mit europäischer Tradition — neuerdings auch mit asiatischer — mindestens ebensoviel zu tun habe wie mit amerikanischer. Auch darin zeigte sich die Amerika-Allergie, der wir allenthalben begegneten: „We are sick of America.“ Wir sind krank von Amerika.

„Diese Musik ist etwas Eigenes, sie hat kaum noch etwas mit amerikanischen Vorbildern zu tun“, schrieb der „Business-Day“ in Manila. Und der „Indian-Express“ in Kalkutta: „Das geographische Zentrum des Jazz ist von den USA nach Europa verlagert worden.“ Die „Indian-Times“ in New Delhi gar meinte, übertreibend: „Deutsche Jazzgroups sind die aufregendsten, die es heute gibt.“

Entsprechend setzten wir in unseren Programmen den Akzent auf den europäischen Charakter der Gruppe. Unsere „Story of Modern Jazz“ war nur in ihrem ersten Teil den amerikanischen Wurzeln des Jazz gewidmet: Swingkompositionen um Benny Goodman und Chick Webb, Bebop-Themen von Charlie Parker, Cool Jazz von Gerry Mulligan, Hard-Bop und Soul-Musik von Horace Silver und Charles Mingus, Modales und Freies von Miles Davis und Ornette Coleman. All dies wirkte nur gleichsam als Vorbereitung für den längeren zweiten Teil, in dem Kompositionen der Ensemble-Mitglieder im Mittelpunkt standen: des Trompeters Manfred Schoof, des Schlagzeugers

Ralf Hübner, des Pianisten Jasper van't Hof, des Bassisten Eberhard Weber und des Baßklarinettisten Michel Pilz.

Vor allem Manfred Schoofs Komposition „Neum“ war es, die fast ausnahmslos den größten Applaus erhielt — nicht also die eingängigen und — gemessen an heutigen Standards — mehr oder minder simplen amerikanischen Standard-Kompositionen! Noch stärker „europäisch“ war ein gelegentlich präsentiertes zweites Programm, das ausschließlich den Kompositionen der Ensemble-Mitglieder und der Jazz-Meets-the-World-Idee gewidmet war.

Zurück zum Anfang. Natürlich wird man auch gefragt: Was war „das Schlechteste“ an Ihrer Tournee? Das Schlechteste war die Hetze, war die Feststellung, daß man einfach nicht so viel Kraft und Zeit hatte, um all den Leuten, denen man begegnete, das geben zu können, was sie erwarteten, war die Anweisung an den Hotel-Operator: „No calls anymore.“

Schlimm war auch Singapur. Die Stadt hat schlechte Erfahrungen mit Hippies gemacht. Sie läßt keine Langhaarigen mehr hinein. Zwei, vielleicht drei Ensemble-Mitglieder hatten längeres Haar. Bei der Institutsleitung in München hatte man mich an die deutsche Botschaft verwiesen: „Die helfen Ihnen, das gehört ja zu ihren Aufgaben.“ Aber der Kulturattache bei der deutschen Botschaft in Singapur meinte, er habe solchen Leuten einmal geholfen, das[^]mache er nie wieder. Erst nach langem Drängen und Bitten versprach er dann doch, zum Flughafen zu kommen. Und er kam nicht. Vier Stunden stritten wir uns mit den Chinesischen Behörden herum. Die wollten uns dorthin wieder abschieben, woher wir gekommen waren: nach Djakarta. Dann wäre die Tournee zu Ende gewesen. Schließlich erreichte ich den deutschen Botschafter, der sich, zwar zögernd, wenigstens zu einem Telefongespräch mit der untergeordneten Abfertigungsbeamtin herbeiließ. Die Gruppe wurde dreigeteilt. Zwei Musiker wurden abgeschoben, einer mußte in der Transithalle des Flughafens schlafen, den anderen wurden die Pässe abgenommen, mit der Drohung, daß sie sie nur dann zurückerhielten, wenn sie die Stadt innerhalb 24 Stunden wieder verließen. Wir waren so niedergeschlagen, wir wären am liebsten zurück nach Deutschland gefahren.

Gemischt waren unsere Erfahrungen in Japan. Wir kamen mit höchsten Erwartungen. Japan hat einige der besten Jazzmusiker der Welt. Das japanische Jazzleben ist intensiver als

JAZZNEWS

Workshop Musik & Bewegung

Brigitte Wagner ist Initiatorin des Workshop Musik & Bewegung, der durch die Zusammenarbeit mit Musikern gewachsen ist. Durch Berührung mit der Musik Afrikas, vor allem mit der afrikanischen Trommelsprache und dem afrikanischen Bewegungsverhalten hat sie eine persönliche Konzeption entwickelt, deren Prinzip es ist, weder den Bewegungsablauf der Teilnehmer, noch den rhythmisch-musikalischen Ablauf der beteiligten Musiker zu unterbrechen. Brigitte Wagner sagt darüber: „Die Sprache des Körpers kann eine Sprache spontaner Empfindung und schöpferischer Expression sein. Primär will der Workshop Musik & Bewegung die Möglichkeit geben, im rhythmischen Ausdruck sich selbst zu erkennen und sich dem anderen mitzuteilen. Diese Erfahrung setzt keine bestimmte tänzerische Technik voraus.“ Zusammen mit 4 Musikern und einem Gastsolisten wird Brigitte Wagner im Mai in Hannover „Lesson Expression in Jazz“ bei einer Veranstaltung des Workshop Hannover und der Musikhochschule zeigen. Während dieser Zeit sind Animationen in verschiedenen Clubs geplant. Die Kontaktanschrift des Workshop Musik & Bewegung ist: Brigitte Wagner, 45 Osnabrück, Hasetorwall 3a.

7. und 8. Jazzkurs Burghausen

Die Interessengemeinschaft Jazz Burghausen führt in Verbindung mit der Stadt Burghausen und dem Education Center der Europäischen Jazzföderation in München im August zwei Jazzkurse durch: den 7. Kurs vom 11.—17. August und den 8. Kurs vom 18.—24. August. Sie behandeln — nach Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt — jeweils dasselbe Programm: Rhythmus, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Besetzung und Stilistik). Die Kursleitung liegt in den Händen von Joe Viera, der auch als Dozent tätig sein wird. Weitere Dozenten sind: Reinhard Glöder (Baß, Klavier, Ensemble), Heinrich Hock (Schlagzeug, Ensemble), Ed Kroger (Posaune, Klavier, Ensemble), Heiner Beringmeier (Gitarre, Ensemble), Richard Wiedemann (Geschichte, Klavier, Ensemble), Claus Raumberger (Holzblasinstrumente, Ensemble). Die Teilnahmegebühr für jeden Sommerkurs beträgt 120DM, für beide Kurse 190DM. Anmeldungen sind zu richten



BRIGITTE WAGNER

an Joe Viera, 8 München 40, Klementenstr. 17; Anmeldeschluß ist der 20. Juni. Zugleich ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716 (Sonderkonto Jazz/H. Viertel) der Volksbank Burghausen, Oberbayern, zu überweisen.

The Music of Louis Armstrong auf Europatournee

The Music Of Louis Armstrong, Teil 1, heißt ein Programmpunkt der diesjährigen Newport Jazz Festival Europatournee, die George Wein in der letzten Oktoberwoche beginnt und die bis Mitte November dauern wird. Das Programm wird die Musik Armstrongs von den Anfängen der Ragtime-Musik über die Tage bei King Oliver bis zur Hot Five und Hot Seven umfassen. Dick Hyman ist der Leiter dieser Show und er hat auch den größten Teil der Armstrong Musik für die Beteiligten arrangiert. Es sind Milt Hinton, Bobby Rosengarden, Carmen Mastren, Vic Dickenson, Eddie Hubbard, Kenny Davern, Doc Cheatham, Joe Newman, Pee Wee Erwin, Mel Davis und die Sängerin Carrie Smith. Zudem wird auch das George Barnes-Ruby Braff Quartett dabei sein. Die Kontaktanschrift für dieses Programm ist für Europa: Simone Ginibre, ATLT Enterprises, 252 Rue du Faubourg St. Honore, Paris 75008 Frankreich, Tel. 2 27 02 09.

Wieder Sendereihe „Roll Over Beethoven“

Nach fast einjähriger Unterbrechung setzte Radio Bremen am 20. April die Sendereihe „Roll over Beethoven“ — Zur Geschichte der populären Musik — fort. Die Sendungen werden jeweils sonntags um 19.15 Uhr im zweiten Programm ausgestrahlt. In 10 Programmen wird in diesem Jahr die po-

puläre Musik der Zeit von 1930—1947 beleuchtet. Die Manuskripte der „Roll over Beethoven“-Sendereihe können über die Edition Eres, 2804 Lilienthal, Postfach 33, bestellt werden. Die nächsten Programme stehen unter folgenden Titeln: 4. 5. Honky Tonk, Western Swing, Bluegrass, 11. 5. Die Entstehung und Durchsetzung des Swing in den USA, 18. 5. Swing als internationale Unterhaltungsmusik, 25. 5. Populäre Musik im faschistischen Deutschland, 1. 6. Musik als Propagandainstrument im 2. Weltkrieg, 8. 6. Die amerikanische Musikindustrie nach dem 2. Weltkrieg, 15. 6. Gitarre plus Elektrifizierung gleich Rhythm and Blues und 22. 6. Teilung der Jazz-Tradition zwischen Boheme und Star System.

Wettbewerb für Jazzgruppen

Im Rahmen der „Aktion Jugend Baden-Württemberg“ führte das Kultusministerium mit Unterstützung des Süddeutschen Rundfunks und des Südwestfunks einen Wettbewerb für Jazzgruppen durch, an dem sich insgesamt 45 Jazzbands und -Solisten beteiligten. Das Höchstalter der Teilnehmer war auf 25 Jahre festgelegt. Eine Jury unter dem Vorsitz von Wolfgang Röhrig, der u. a. Wolfgang Daurer, Erwin Lehn und Bernd Rabe angehörten, vergab den ersten Preis (800 DM) an El Schmilz Music aus Asperg, den 2. Preis (700 DM) an Tabasco aus Freiburg und den 3. Preis zu gleichen Teilen (je 250 DM) an das Kuno Schmid Trio aus Stuttgart und die Reiner Oliva Group aus Süßen. Im Juni soll ein Konzert in Karlsruhe mit den preisgekrönten Bands durchgeführt werden, das als Gemeinschaftsveranstaltung von SWF und SDR in Verbindung mit der „Aktion Jugend“ geplant ist.

Arbeitsgemeinschaft Jazz im Saarland

Die Arbeitsgemeinschaft Jazz im Saarland — kurz AJS — wurde im Herbst 1974 in Saarbrücken mit dem Ziel gegründet, den Jazz in das kulturelle Leben des Saarlandes zu integrieren. Hierzu will die AJS Kontakte mit zur Pflege und Verbreitung zeitgenössischer Musik berufenen Personen und Einrichtungen als auch mit in- und ausländischen Jazzmusikern aufnehmen. Ferner möchte sie mit einem aus eigenen Reihen gebildeten Amateur-Jazz-Ensemble Öffentlichkeitsarbeit — möglichst auch innerhalb des Schul- und Volkshochschulbetriebs — leisten. Als regelmäßige Veranstaltungen, deren Ziel es ist, das Verständnis für improvisierte Musik bei einem größeren Publikum zu wecken, finden zur Zeit jeweils einmal im Monat Referate anhand von Schallplattenbeispielen sowie Jam Sessions statt. Die Kontaktanschrift der AJS ist Peter Nicola, 6611 Falscheid/Saar, Tannenweg 11, Tel. 0 68 81 / 48 40.

Jazzkonzerte für Kinder

Der Verband deutscher Musikschulen e.V. beschloß kürzlich auf dem Musikschulkongreß 75 in Hamburg, häufiger Konzerte für Kinder zu veranstalten. Dargeboten werden sollen in diesen Konzerten, die samstagsmorgens oder sonntagvormittags bei freiem Eintritt durchgeführt werden, symphonische Kammermusik, in- und ausländische Folklore, Lieder zum Mitsingen und Jazz. Der Verband deutscher Musikschulen e.V. hat folgende Anschrift: VdM, 53 Bonn-Bad Godesberg, Villichgasse 17, Tel. 02221 7354214.

T-Bone Walker gestorben

Ende März starb in Los Angeles der Blues-Gitarrist und Sänger T-Bone Walker an einem Nervenleiden im Alter von 64 Jahren. Aaron Walker, wie T-Bone mit bürgerlichem Namen hieß, stammte aus Linden, Texas, und begann seine Karriere im Alter von 13 Jahren in einer sogenannten Medicine Show. Später begleitete er eine Reihe von Blues-Sängern und Sängerinnen, darunter Blind Lemon Jefferson, Ma Rainey und Ida Cox. Populär wurde T-Bone in den Jahren 1939 bis 1940 im Les Hite Orchester, nicht zuletzt durch die elektrisch verstärkte Gitarre. T-Bone, der sich auch mehrmals in Europa im Rahmen der American Folk Blues Festivals vorstellte, war ein beeindruckender Blues-Sänger, zu dessen überzeugendsten Titeln „Stormy Monday“ gehörte.

Die AACM feiert ihr 10jähriges Bestehen vom 8.—11. Mai mit einem Festival in Chicago. Dabei werden die Chico Freeman & Unity Mind, die Mual Richard Abrams Big Band, Joseph Jarman Return From Exile, Amina & Company, das Fred Anderson Sextett, die Rasul Siddik Black Artist Group und die AACM Big Band spielen. Die Association for the Advancement of Creative Musicians, die Vereinigung zur Förderung kreativer Musiker, ist eine Non-Profit-Organisation. Ihre Kontaktanschrift ist: AACM, 1059 W. 107th Place, Chicago, Illinois 60643, USA.

Fredi Albert! war mit seiner Gruppe Soundmaschine vom 18. bis 30. März auf Polentournee. Außer einem Auftritt beim Jazz Festival Jazz nad Odra in Wrocław spielte die Formation auch in verschiedenen Jazz Clubs, u. a. im Maxim in Warschau.

Derek Bailey, Evan Parker und Hugh Davies gehören zu den Mitarbeitern des neuen englischen Kunst-Magazins, das im April zum ersten Mal erschien. Neben Betrachtungen über zeitgenössische Musik enthält die Zeitschrift auch regelmäßig Jazz-Artikel. Musics ist zu beziehen über 17, Crossway, London, N. 16, England.

Gordon Beck hat ein Quintett aufgestellt, das im Juni in Deutschland gastieren wird. Mit dem Pianisten spielen Stan Sulzmann, Saxophone, Frank Riccotti, Vibraphon und Percussion, Ron Mathewson, Baß, und Tony Levin, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift für Konzerte in Deutschland ist: VeraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbischer Str. 3, Tel. 02 21 - 71 5851.

Toto Blanke will in Ostwestfalen eine Gitarrenschule eröffnen, für die er sich Subventionen erhofft. Zur Zeit arbeitet Blanke, der Mitglied von Association P.C. ist, an einem Gitarrenbuch, das für Kinder im Alter von 5—8 Jahren gedacht ist. Dazu sagt Blanke: „Es hat keinen Sinn mit irgendwelchen intellektuellen Phrasen zu versuchen, Kindern die Musik, näherzubringen. Ich wähle hier einen Weg, der zuerst in privatem Kreis mit mir bekannten Kindern besprochen wurde. Es zeigte sich, daß die Erwachsenen aus den spontanen Ideen der Kinder lernen können.“

Die **Bop Cats**, die wohl bekannteste Hamburger Modern Jazz Formation, geben jetzt im 9. Jahr „Jazz im Musikunterricht“. Am 19. Mai zeichnet der Westdeutsche Rundfunk im Staatl. Gymnasium in Wyk/Föhr eine Sendung auf. Geplant ist auch ein ent-

sprechendes Projekt bei Radio Bremen. Die Bop Cats spielen derzeit in der Besetzung Hermann Suhs, Flügelhorn, Trompete, Leif Östergaard, Schlagzeug, Sten Holger Linneberg, Elektro-Baß, Claus Berger, Klavier, Jochen Arp, Saxophone, Flöten, Klarinetten. Die Kontaktanschrift der Gruppe ist: Claus Berger, 2 Norderstedt/Bez. Hamb., Schillerstr. 42, Tel. 040/5234781.

Ian Carr wird eine Miles-Davis-Biographie schreiben. Aus diesem Anlaß wird der englische Trompeter (im Sommer einige Zeit) bei seinem prominenten amerikanischen Kollegen verbringen, um ihn ausführlich zu interviewen. Im Mai wird ein neues Album von Ian Carrs Nucleus unter dem Titel „Snakehips etcetera“ erscheinen.

Catch up heißt das Trio von Max Greger Jr., zu dem noch der tschechoslowakische Bassist Milan Pilar und der Schlagzeuger Charly Antolini gehören. Die Gruppe hat bereits eine Platte produziert, die bei Calig in München unter dem Titel „Catch-up — Vol. 1“ vorliegt.

Pierre Courbois unterrichtet als freier Dozent an der Musikhochschule in Tilburg, gab im März eine Reihe von Konzerten an holländischen Schulen, spielte Anfang April mit Mal Waldron in Belgien und wirkte bei Loek Dikkers Improvisators Guild mit. Am 17. Mai geht Courbois mit der Association P.C. auf eine größere Gastspielreise, die ihn durch Holland, Deutschland und Frankreich führt. Die Association P.C. wird vertreten durch Bernd Mommertz, 53 Bonn, Postfach 7206, Tel. 0 22 21 / 63 63 37 oder durch Volker Steppat, 28 Bremen 1, Töller Str. 1, Tel. 0421/44 59 07, der gerade die Herbsttournee vorbereitet, die vom 20. Oktober bis 30. November dauern soll.

Johnny Mbizo Dyani, aus Südafrika stammender Bassist, der sich vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Dollar Brand einen international guten Namen machen konnte, ist daran interessiert, in Deutschland zu spielen. Seine Anschrift ist: Violens Kvarter 16, 2990 Niva, Dänemark, Tel. 03-24 53 51.

Dzyan besteht jetzt nur noch aus dem Gitarristen Eddy Marron und dem Schlagzeuger Peter Giger, ist also zum Duo zusammengeschmolzen. Im vergangenen Oktober nahm Dzyan ihre zweite Platte auf, die jetzt unter dem Titel „Electric Silence“ auf Bellaphon vorliegt. Das Duo tritt in nächster Zeit in verschiedenen Jazzclubs

und beim UDJ-Festival in Altena auf. Peter Giger ist auch noch reguläres Mitglied des Albert-Mangelsdorff Quartetts. Die Kontaktanschrift von Dzyan ist: Peter Giger, 623 Frankfurt 80, Schaumburger Str. 41, Tel. 06 11 / 34 43 28.

Martin Ederer hat seine erste Solo-platte aufgenommen, die Anfang Mai erscheinen wird. Der Gitarrist und Seat-Sänger, der sich vor allem im süddeutschen Raum einen guten Namen machte, spielte im Playback-Verfahren freie Jazzteile, brasilianische Rhythmen und auch Rock-Themen. Die Platte ist zum Preis von DM 20,— + DM 2,— Portokosten zu beziehen über Jazzpoint, 7023 Echterdingen, Holz-wiesenstraße 14.

Duke Ellington Day hat die Stadt New York als Gedenktag für Duke Ellington auf den 29. April festgesetzt. Aus diesem Anlaß gab es von Mitternacht des 28. April an eine 24stündige Session, die als musikalischer Tribut an den großen Komponisten gedacht war und die in der St. Peter's Church in New York stattfand, außerdem wurden im Jazz Museum Filme des Ellington Orchesters gezeigt, zudem wurde der Grundstein für ein Duke Ellington Center in der New St. Peter's Church gelegt.

Herb Flemming konnte kürzlich seinen 73. Geburtstag feiern und ist trotz seines Augenleidens aktiv. So erhielt er eine Einladung nach Kalifornien und von dem Trompeter Louis Metcalf ein Angebot nach New York. Der Posaunist hat die Kontaktanschrift Nicolai El Michelle, Caile Sanpancra-cio 7, Fuengirola/Málaga, Spanien.

Erroll Garner erholt sich derzeit von einer Lungenoperation, der er sich im Northwestern Memorial Hospital in Chicago unterzog. Der Pianist hofft bald wieder öffentlich auftreten zu können, zumal er 1975 sein 25jähriges Jubiläum als Profi mit besonderen Tourneen feiern will.

Benny Golson ließ kürzlich verlauten, daß er in Zukunft wieder mehr Saxophon spielen wolle. Zu diesem Zweck reiste der in den letzten Jahren vorwiegend als Arrangeur und Komponist tätige Musiker nach New York, wo er einige seiner Werke aufführen und auch in Jazzclubs mit kleiner Gruppe auftreten wird.

Bobby Hackett nahm für Flying Dutchman eine neue Platte auf, die unter dem Titel „Strike up the band“ erschien. Der Trompeter spielte kürzlich im Michael's Pub in New York mit Hank Jones, Milt Hinton und Ray Mosca.

Gunter Hampel und seine Galaxie Dream Band können von Mai bis 15. Juli für Gastspiele und Konzerte gebucht werden über GKP Promotion, 72 Tuttlingen-Möhringen, Mettenbergerstr. 1, Tel. 0 74 62 / 15 30.

Woody Herman hat kürzlich Igor Strawinskys Komposition „Ebony Concerto“, die dieser vor 20 Jahren für Herman schrieb, mit dem Houston Symphony Orchester für eine Fantasy Platte aufgenommen.

Howard Johnson wird mit seinem Tuba-Workshop im Sommer in Deutschland gastieren. Gebucht werden kann die Gruppe über GKP Promotion, 72 Tuttlingen-Möhringen, Mettenbergerstr. 1, Tel. 07462/1530.

Freddie Hubbard, Rahsaan Roland Kirk, McCoy Tyner, Ron Carter und Elvin Jones formierten sich zu einem Quintett, das ein Benefizkonzert in Oakland zugunsten des San Francisco Jazzclubs „Keystone Korner“ gab.

Elvin Jones hat im September 1974 in Schweden mit seinem Quartett, dem damals Steve Grossman, Saxophone, Roland Prince, Gitarre, und Milton Suggs, Baß, angehörten, sowie zwei Percussionisten eine Platte für Eastwest Records produziert, die jetzt vor-

liegt. Eastwest Records hat folgende Anschrift: S-22011 Lund, Schweden, Postbox 11032, Tel. 046/128383. Über diese Adresse ist auch das Elvin Jones Quintett in der Zeit vom 15. Juli bis 15. August für Auftritte in Europa zu buchen.

Stan Kenton hat auf seinem Creative World Label wieder eine neue Platte veröffentlicht, die jetzt unter dem Titel „Fire, fury and fun“ erhältlich ist.

Volker Kriege! hat am 10. April zusammen mit einem Instrumentenbauer in Frankfurt einen Gitarrenladen eröffnet. Neben dem üblichen Service gibt es aber noch Unterricht, Anleitung zur Improvisation, zudem kann man in diesem Guitar Center die Platten aller wichtigen Gitarristen hören und kaufen.

Karin Krog gastierte im April bei einem Festival in Hongkong, reiste nach Tokio, wo sie in einer Fernseh-sendung auftrat und gab einige Konzerte in Bombay, wo sie auch mit indischen Tarana-Sängern zusammentraf. Anschließend reiste die Sängerin nach Los Angeles und New York. Im Mai wird die Platte erscheinen, die Karin vor einiger Zeit mit dem Pianisten Steve Kühn und dem Bassisten Steve Swallow aufgenommen hat.

DZYAN mit PETER GIGER und EDDY MARRON



Joachim Kühn ist vom 16.—21. Mai wieder mit der Piano Conclave von George Gruntz unterwegs, u. a. ist auch ein Auftritt in *Zagreb* vorgesehen. Die Kühn Group, zu der Zbigniew Seifert, Geige, Bó Stief oder J. F. Jenny-Clark, Baß, und Daniel Humair, Schlagzeug, gehören, wird vom 17. September bis 30. Oktober auf Tournee gehen. Die Kontaktanschrift der Kühn Gruppe ist Volker Steppat, 28 Bremen 1, Toulou Str. 1, Tel. 04 21 / 44 59 07. Als Solist kann Kühn über diese Anschrift oder über Bernd Mommertz, 53 Bonn, Postfach 7206, Tel. 0 22 21 / 63 63 37, gebucht werden.

Michel Legrand gab in der Carnegie Hall in New York ein Konzert, bei dem seine Partner u. a. Phil Woods, Marvin Stamm, Joe Beck und das Virtuoso String Quartet waren.

Jack Lesberg ist jetzt Bassist im Trio der Harfenistin Daphne Hellman. Hellman's Angels, wie sich die Formation nennt, gaben kürzlich zwei Konzerte in Brooklyn bei freiem Eintritt.

Albert Mangelsdorff wird für die MPS eine Platte aufnehmen, bei der er u.a. von einem amerikanischen Trio und von europäischen Spitzenmusikern begleitet werden soll. Joachim E. Berendt wird das Album in Frankfurt aufnehmen, das Musik bietet, die vor allem auf dem Blues basiert.

Maple Leaf, ein modernes Jazz Quartett aus Wuppertal um den Pianisten Reinhard Giebel, wird in der Zeit vom 20.—29. August und 26.—30. September einige Gastspiele in deutschen Jazzclubs wahrnehmen. Die Kontaktadresse von Maple Leaf ist Bernd Mommertz, 53 Bonn, Heerstr. 9, Tel. 0 22 21 / 63 63 37.

Heien Merrill trat wieder einmal öffentlich auf, und zwar im Bird Cage des Michael Pub in New York. Die Sängerin wurde begleitet von John Bunch und Richard Davis.

Die **Old Merry Tale Jazzband** ist die erste westdeutsche Band, die nach 10jähriger Unterbrechung wieder an einem Jazz Festival in der DDR teilnimmt. Und zwar an dem in Dresden, das vom 2.—6. Mai stattfindet und bei dem 12 Gruppen aus 10 Ländern auftreten werden, darunter Bob Wallis und das Jazz Band Ball Orchester aus Krakau.

Ovary Lodge, die Gruppe mit Keith und Julie Tippet, wird Anfang Juni wieder in Deutschland gastieren. Die Kontaktanschrift ist Peter Kowald, 56 Wuppertal 1, Friedrich-Ebert-Str. 13, Tel. 0 21 21 / 31 34 34.

John Pearce hat mit seinen Gitarrenkursen, die unter dem Titel „Akkord & Rhythmus“ im Fernsehen gezeigt werden, bisher über 100000 Musikin-

teressenten für das Gitarrenspiel begeistern können. Seit 18. April sendet das WDR Fernsehen jeden Freitag um 18.45 Uhr und jeden Samstag um 17.00 Uhr 13 Wochen lang seinen Fernsehkurs. Die Verlagsgesellschaft Schulfernsehen, Köln, legt Begleitmaterial /u den Kursen vor. Bisher gibt es zwei Bände „Akkord und Rhythmus“, einen für Anfänger und einen für Fortgeschrittene. Die Hefte kosten einzeln 6,80 DM, Langspielplatte und Heft kosten zusammen je 22 DM. Zudem gibt es das John Pearce Songbook mit 20 Folksongs, das zum Preis von 12,80 DM angeboten wird.

Roy Pellet und seine Jazzband werden vom 1.—31. Mai, vom 19. bis 30. Juni, vom 7.—30. September und vom 1.—20. Dezember auf Deutschlandtournee sein. Die englische Trad Band wird in Deutschland vertreten durch Jürgen Vieregge, 24 Lübeck, Karl-Löwe-Weg 66, Tel. 04 51 / 4 68 78.

Perigeo heißt eine italienische Jazzgruppe, die 1974 den italienischen Jazz-Kritiker-Preis als beste Avantgarde-Gruppe des Jahres erhielt. In Italien liegt von ihr ein Album unter dem Titel „Genealogia“ vor. Perigeo trat am 20. April im Vorprogramm des Weather Report Konzertes in Hamburg auf.

Marvin „Hannibal“ Peterson, der im Juni und Juli in Deutschland gastieren wird, soll mit seinem Sunrise Orchestra, das aus Didre Johnson, Cello, Michael Cochran, Klavier, Cecil McBee, Baß, und Billy Hart, Schlagzeug, besteht, am 1. und 2. Juli eine Platte für MPS produzieren. Die Kontaktanschrift für das Sunrise Orchestra ist: GKP Promotion, 72 Tuttlingen-Möhringen, Mettenberger Str. 1, Tel. 07462/1530.

Oscar Peterson wird anlässlich seines 50. Geburtstages, den er am 15. August feiern kann, auf eine attraktive Konzerttournee gehen, die ihn u.a. nach Berlin, Hamburg, Stuttgart, München und Frankfurt führt und die von Lippmann & Rau organisiert wird. Mit dem Pianisten werden Ella Fitzgerald, das Count Basie Orchester und eine Jazz at the Philharmonie Formation auf Gastspielreise gehen. Im Mai wird ein Doppelalbum unter dem Titel „The Keyboard Giant“ erscheinen, das 16 der besten Titel enthält, die Peterson im Laufe der letzten 10 Jahre für die MPS aufgenommen hat.

Russell Procope, Ex-Ellington Altsaxophonist und Klarinettist, ist derzeit mit der Chris Barber Jazzband auf einer Deutschlandtournee.

Frederic Rabold hat eine neue Platte aufgenommen. Sie wird in etwa 8 Wochen unter dem Titel „Music Collage“

erscheinen und erhältlich sein über den Verlag Pläne GmbH, 46 Dortmund, Ruhrallee 62, Tel. 0231/125093.

George Russeis Kompositionen „Living Time“ und „Electronic Sonata For Souls Loved By Nature“ wurden bei einem Konzert der New York Jazz Repertory Company in der Carnegie Hall in New York aufgeführt. Solisten waren Sam Rivers, Jimmy Giuffre sowie Tony Williams.

Don Schlitten, langjähriger Produzent bei Prestige Records, hat jetzt ein eigenes Schallplatten-Label unter dem Titel „Xanadu Records“ gestartet. In Hollywood produzierte er drei Alben mit Sonny Criss, Sammy Noto und dem Sänger David Allyn. Alle drei Solisten wurden dabei von Barry Harris, Leroy Vinnegar und Lennie McBrowne begleitet.

Ronnie Scott wird vom 27. Oktober bis zum 23. November eine Deutschlandtournee unternehmen. Der englische Tenorsaxophonist und Club-Boß wird dabei von seinen regulären Partnern begleitet: Mike Carr, Orgel, Elektro-Klavier, und Bobby Gien, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist VeraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbistrather Str. 3, Tel. 02 21 / 71 5851.

Walter Strerath hat mit seinem Trio eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Fly to Brazil“ vorliegt. Erhältlich ist die Platte über die Kontaktanschrift des Strerath Trios: Peter A. Schmidt, 5 Köln 91, An den Maiken 20.

Art Taylor hat zusammen mit Charlie Green, Manfred Seegers und Dieter Peterreit ein Quartett gegründet, das in Deutschland auftreten möchte. Die Gruppe ist zu buchen über VeraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbistrather Str. 3, Tel. 02 21 / 71 58 51.

Third Eye wird in Zukunft mit einer neuen Besetzung spielen. Neben Jan Huydts, Elektro-Piano und Synthesizer, Leo de Ruiter, Schlagzeug, Ali Haurand, Baß, gehört jetzt der deutsche Schlagzeuger, Percussionist und Pianist Frank Köllges noch zu dieser Gruppe. Im Juni und Juli wird Third Eye eine größere Deutschlandtournee unternehmen. Die Kontaktanschrift von Third Eye ist: V.H.S. Jazz Studio, 4060 Viersen, Konrad Adenauer Ring 10, Tel. 021 62/1 8408.

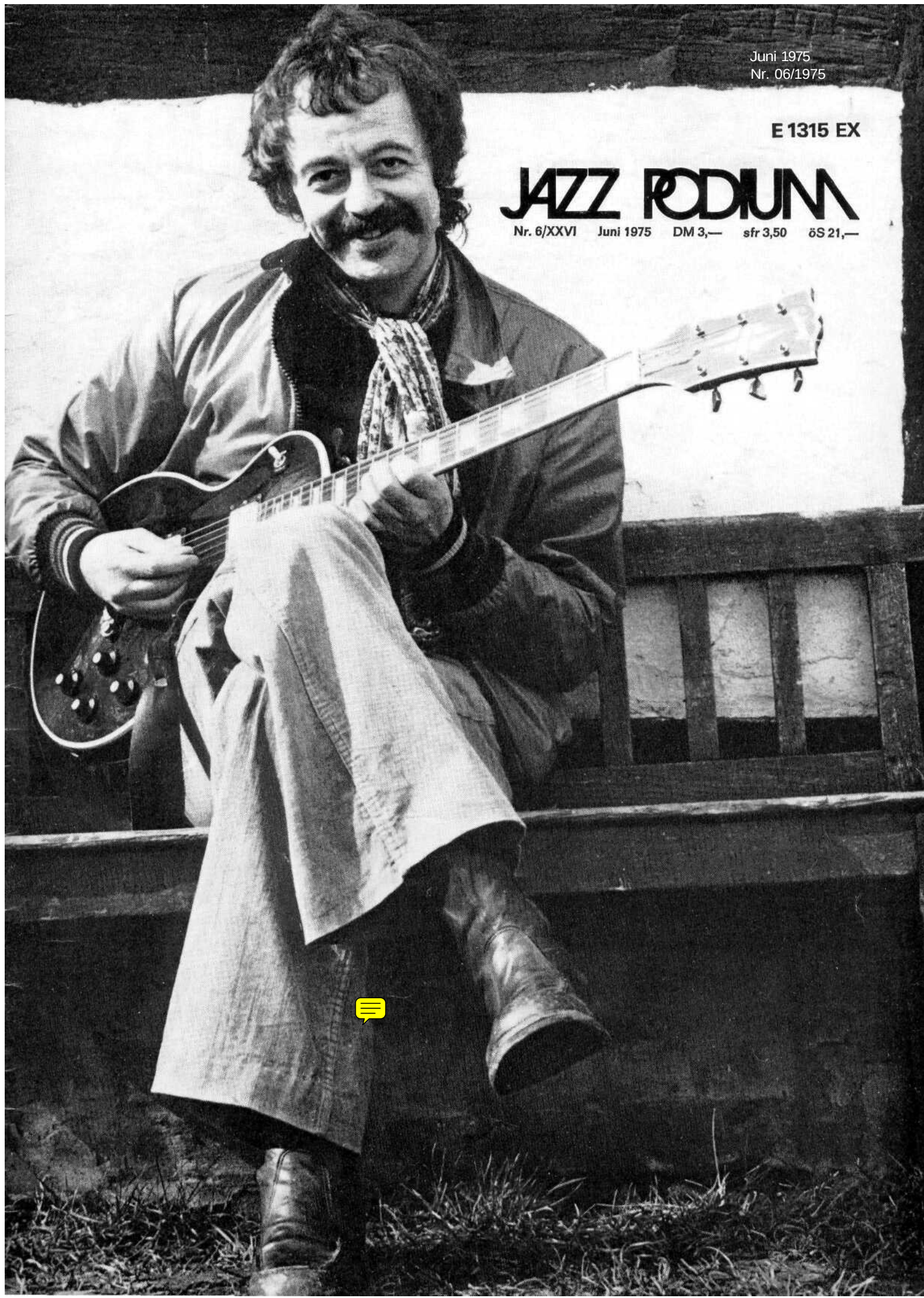
Eberhard Weber und seine Gruppe Colours, zu der Charlie Mariano, Rainer Brüninghaus und Jon Christensen gehören, wird im Juni erneut auf Tournee gehen. Es können noch Termine zwischen dem 23. und 27. Juni gebucht werden, und zwar über VeraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbistrather Str. 3, Tel. 0221/71 5851.

Juni 1975
Nr. 06/1975

E 1315 EX

JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXVI Juni 1975 DM 3,— sfr 3,50 öS 21,—



Electric Jazz - Free Music

Die schweizer Gruppe OM

Die Schweizer New Jazz- und Free Music-Szene, die mit Musikern und Gruppen, wie zum Beispiel Irene Schweizer, Pierre Favre, Franco Ambrosetti, Isla Eckinger, Billy Brooks, Makaya Ntshoko, dem Jazz Live Trio, MAGOG oder dem Möslang/Guhl-Workshop aus St. Gallen ein beachtliches Format aufweist, verfügt mit OM — Christy Doran elektrische und akustische Gitarre, Urs Leimgruber, Sopran- und Tenorsaxophon, Flöte, Percussion, Bobby Burri, Baß, und Freddy Studer Schlagzeug, Percussion — über eine weitere Formation, die in letzter Zeit mehr und mehr von sich reden machte. Mit Tourneen durch Österreich, Frankreich, Belgien, Deutschland, Polen und die CSSR, durch Festivalauftritte in Vitznau, Viktring, Prerov, Wroclaw und Montreux sowie Radio- und TV-Produktionen, Film- und Theatermusiken konnte OM

auch außerhalb der Schweiz mit Nachdruck auf sich aufmerksam machen. Im Juni stehen eine weitere Deutschland-Tournee mit Konzerten u. a. in Trier, Frankfurt, Hamburg, Essen, Wiesbaden und Berlin, sowie einige Radioproduktionen auf dem Programm. Kürzlich erschien ihre erste selbst produzierte und im Eigenverlag herausgebrachte Platte „Montreux, live & more“, die einen guten Einblick in die Musik dieser Gruppe vermittelt. Beim ersten großen Jazzfestival, das vom 29. bis 31. August im Luzerner Hinterlandstädtchen Willisau stattfindet, wird OM die einzige rein-schweizerische Gruppe sein, die im Rahmen der internationalen Prominenz dort auftreten wird. Eleonore Hinnen aus Luzern unterhielt sich mit den Musikern von OM über ihre Musik und ihre musikalischen Vorstellungen und Ziele.

J. A.

„Seit wann existiert OM?“

Urs Leimgruber: „Seit 1972. Wir sind alle aus Luzern und kennen uns seit zehn Jahren. In dieser Zeit hat jeder mit jedem irgendwie Musik gemacht, meistens in Lokalgruppen oder in Sessions, die früher in Luzern noch sehr oft entstanden. Anfangs 1972 wurden wir für eine Theatermusik an das Stadttheater Luzern verpflichtet, woraus sich die heutige Formation OM ergab.“

„Was bedeutet der Name OM?“

Bobby Burri: „Der Impuls zum Namen OM kam von dem gleichlautenden Titel einer Platte von John Coltrane, nicht so sehr der Musik, sondern des auf dem Cover von Coltrane verfaßten Textes wegen. Er bezieht das aus östlichen Religions- und Meditationspraktiken stammende Wort OM besonders auf die Musik. Coltrane sagt dort sinngemäß: ‚OM ist die erste Silbe, das erste Wort, the word of power. OM ist die erste Vibration, der Klang, dem alles entspringt, eingeschlossen alle möglichen Klänge, die zu erzeugen der Mensch fähig ist.‘ Wir interpretieren diesen Text auf unsere Art und beziehen ihn speziell auf unsere Musik.“

„Ihr umschreibt Eure Musik mit ‚Electric-Jazz-Music‘. Was versteht ihr darunter?“

Zwei von OM: URS LEIMGRUBER und BOBBY BURRI

Foto: Michael Leischner



juckte und er einen irrsinnig hohen Ton zu treffen versuchte — aber er verfehlte ihn. Nun war ich also an der Reihe und hatte Glück: ich traf diesen Ton. Meinem Kontrahenten blieb der Mund offen stehen. Er war baff: so etwas hatte er nirgends zuvor erlebt. Und nun stahl ich ihm die Schau, ein Musiker, von dem er noch nie etwas gehört hatte! Nun, für mich war's ein Gag, denn dieses gegenseitige Ausricksen mit high notes kann schon Spaß machen. Ich erinnere mich noch genau, wie seinerzeit Benny Goodman und Artie Shaw im Hickory House in New York mit größtem Erfolg dieses Spiel miteinander trieben. Und im Pariser Cigale war es dann eben auch dieser Effekt mit den high notes, der das Publikum anlockte; es war etwas ganz besonderes, und weil ich wußte, daß damit gutes Geld zu verdienen war, gab ich den Leuten eben das, was sie erwarteten. Man zahlte mich dort praktisch dafür. Viele Musikkollegen, die zeitweilig glaubten, ich könne nur diese high notes blasen, überraschte ich dann damit, daß ich auch mal über weite Strecken jazzgerecht improvisierte.

Übrigens erging es z. B. Louis Jordan ganz ähnlich, auch er hat das große Geld mit seiner Show verdient. Und viele Musiker mochten ihn nicht, weil sie der Ansicht waren, daß er nichts anderes könne. Als er jahrelang in Las Vegas auftrat, da rollte der Rubel, und deshalb war er auch so schwer dazu zu bewegen, einmal nach Europa zu gehen. Einen Riesen-Hit hatte er mit „Beware“. Er trat da als Priester auf, trug Hut und eine Brille ohne Gläser, und sah wirklich komisch aus. Die Leute standen darauf und so machte er das auch einmal in einem Film. Sein erster derartiger Erfolg aber war meines Wissens ‚I'm gonna move to the outskirts of town'. Das Erstaunlichste an Louis Jordan war, daß er wahnsinnig schnell singen konnte und daß man trotzdem jedes Wort verstand. Zweifellos war er ein begnadetes Showtalent. Aber man darf darüber nicht vergessen, daß er auch ein hervorragender Musiker war, der sowohl Klarinette als auch Sopran- und Altsaxophon enorm gut soielte. Aber die Leute merkten die hohe künstlerische Leistung überhaupt nicht, weil bei ihm alles so leicht und unterhaltend klang. Man darf einen Musiker nie nach der Show beurteilen, mit der er seinen Lebensunterhalt verdienen muß. Man muß ihn in einer Jam Session erleben, um zu erkennen, wie gut er spielen kann. Für mich war Charlie Parker der größte Saxophonsolist aller Zeiten. Aber ein Earl Bostic konnte ihn

dazu bringen, daß er sein Saxophon einpackte. Allein schon durch die Kontrolle, die er über die high notes hatte. Charlie Parker ging diese Fähigkeit ab und über seine Niederlagen liest man in keinem Buch, das wissen nur diejenigen, die es miterlebten. Über Earl Bostics eigentliches Format sind sich wohl nur ganz wenige klar. Wer nur seine Platten kennt, hat keine Ahnung, wie gut er spielen konnte. Er wurde mit ‚Flamingo' oder ‚Liebestraum' identifiziert, mit einer Spielart also, die man in den USA als ‚gutbucket'-Stil bezeichnet. Ein swingendes Alto, das sich weitgehend an die Melodie hält. Ich machte das auf der Platte ‚Many faces of Benny Waters' in ‚My jungle baby' — das ist genau der Stil von Earl Bostic. Der hatte das Pech, von seiner Plattenfirma praktisch gezwungen worden zu sein, nach seinem ersten Erfolg alles weitere genau im gleichen Stil zu spielen. Kommerziell gesehen war das natürlich richtig, für Earl Bostic aber hatte es zur Folge, daß er einseitig beurteilt und sein wirkliches künstlerisches Format nicht erkannt wurde. Tatsächlich beherrschte er nämlich sein Hörn ebenso gut wie Benny Carter oder Charlie Parker. So konnte er wunderbare Akkord-Strukturen aufbauen, worin Benny Carter gewiß der absolute Meister ist. Ich arbeitete mit Bostic in Small's Paradise in Harlem, schrieb für ihn auch Arrangements, war mit ihm also eng genug verbunden, um sein wirkliches Format genau beurteilen zu können. Er hatte einen sehr voluminösen, kräftigen Ton und vermochte alle Möglichkeiten des Instrumentes voll auszuspielen, sowohl in ganz hohen als auch in tiefen Registern. Parker dagegen blies meist in den mittleren, manchmal auch in den tiefen Registern. Earl war ein unglaublich guter Saxophonist, der eine perfekte Kontrolle über sein Hörn hatte."

Komplexe

Zunächst hatte Benny Waters in seiner Heimat Maryland von seinem ältesten Bruder das Trompetenspiel gelernt, als er aber viel Kummer mit seinen Lippen hatte, entschloß er sich, auf die Klarinette überzuwechseln. Als 14-jähriger war er bereits Profi, hatte damals aber noch keine so rechten Vorstellungen vom Jazz. „Ich versuchte, richtig zu improvisieren“, erzählt er und fügt lächelnd hinzu: „und das versuche ich ja heute noch! Ich spielte mit einem möglichst voluminösen Ton, hielt mich an die Melodie und an die Harmonien“. Gegen Ende des Ersten Weltkrieges schloß

sich Waters in Philadelphia der Band von Charlie Miller an, der, wie Waters feststellt, „seine Klarinette wie eine Geige behandelte“. Als Benny die Band verließ, war er 18 Jahre alt, ging nach Boston und studierte dort auf dem Konservatorium Klavier und Harmonielehre. Nebenher trat er drei Mal pro Woche mit dem Pianisten Tom Whaley und dem Altsaxophonisten Johnny Hodges bei Tanzveranstaltungen in Hotels auf. Schon damals erkannte er das Talent des um fünf Jahre jüngeren Hodges. „Technisch gesehen war ich vielleicht der besser geschulte Bläser“, meint Benny Waters nachdenklich, „aber Johnny Hodges war der geborene Jazz-Improvisator. Ich stellte ihn in eine Reihe mit Louis Armstrong und Sidney Bechet. Jeder Ton, den er spielte, bedeutete etwas. Mit allem, was er blies, erzählte er eine Geschichte“. So einiges aus der Musiktheorie konnte Waters dem jungen Hodges beibringen, und das gilt auch für Harry Carney, der ebenfalls zu seinen Schülern gehörte. 1925 kehrte er dann Boston den Rücken und schloß sich in Atlantic City der Charlie Johnson Band an. „Man hatte mich als Altsaxophonist verpflichtet“, erinnert er sich, „und obwohl ich dieses Instrument gut beherrschte, fühlte ich mich anfangs in der Band nicht so recht wohl. Ich hatte den Komplex, eigentlich kein richtiger Jazzmusiker zu sein, zwar machten mir ältere Kollegen Komplimente über meine technischen Fähigkeiten, aber wenn sie einmal einen Song spielen gelernt hatten, dann bliesen sie ihn eben sehr viel jazziger als ich das konnte.“ Seinerzeit gehörte auch Benny Carter dem Johnson Orchester an und hatte viel zum Repertoire beigetragen. Nachdem Carter ausgestiegen war, übernahm Benny Waters den Posten des Arrangeurs. Er sagt darüber: „Ich hatte mich verpflichtet, pro Woche zwei Arrangements für die Band zu schreiben und kam dieser Aufgabe zwei Jahre lang nach. Manchmal mußte ich freilich die ganze Nacht durcharbeiten, weil ich zuvor meine Zeit mit Mädchen und Whisky verbummelt hatte.“

Jazzprominenz

In jenen Jahren ging er aber nicht nur mit Charlie Johnsons Band ins Plattenstudio, auch Clarence Williams und King Oliver zogen ihn zu Aufnahmen heran. Für Benny Waters war das Zusammentreffen mit King Oliver ein großes Erlebnis: „Mir ging dabei auf“, erzählt er, „woher Louis Armstrong seinen Trompetenstil hatte.

Oliver war in den frühen Jahren ein überragender Solist, der den Namen King, also König der Trompete, wirklich verdiente. Selbst als er später Probleme mit seinen Zähnen hatte und technisch nicht mehr so spielen konnte, wie zuvor, kam sein spezieller Stil noch zum Tragen. Über Olivers eigentliches Wesen konnte ich mir allerdings nie ein richtiges Bild machen, denn er war nicht sehr gesprächig und ich erlebte ihn nur für ein paar Stunden bei den Plattenaufnahmen. Er zahlte uns anschließend aus und das war eigentlich der ganze Kontakt zu ihm."

Charlie Johnsons Band galt damals fast ebenso viel wie die von Fletcher Henderson. „Wir waren sogar noch farbiger, was den Sound anbetrifft“, meint Waters, „wir wandten schon Wa-Wa-Effekte und ähnliches an. Fletcher Henderson legte Wert auf einen vehementen Swing, der auf kühnen Arrangements basiert, wogegen wir mehr eine swingende Band mit einigen zusätzlichen, kleinen reizvollen musikalischen Extras waren."

Benny Waters' Beurteilung hat Hand und Fuß, denn er war nicht nur Mitglied von Charlie Johnsons Band, sondern er saß später drei Jahre lang im Fletcher Henderson Orchester. 1934 hatte Coleman Hawkins die Band verlassen und Fletcher Henderson hatte es schwer, einen Ersatz für ihn zu finden. „Lester Young hätte es sein können“, sagt Waters mit Überzeugung, „denn er war ein guter Blattleser. Aber er hatte nicht den kraftvollen Ton eines Hawkins. Und versiert mußte man bei Fletcher sein, denn der hatte die Angewohnheit, bekannte Stücke in ganz ungewöhnlichen Tonarten spielen zu lassen. So war bei ihm z. B. ‚Stardust‘ in D gesetzt, eine Menge anderer Stücke unüblich in E, und so sah das ganze Repertoire aus, das wir zu spielen hatten. Jedenfalls ergab es sich, daß ich praktisch den Stuhl von Coleman Hawkins zu übernehmen hatte, und ich spielte die Soli in all den Nummern, in denen zuvor er im Vordergrund gestanden hatte."

Tanzmoden

Benny Waters war ein gesuchter Musiker. Als guter Notist und technisch versierter Bläser brauchte er sich um Jobs nicht zu sorgen. So erinnert er sich auch nicht mehr genau an all die Jahreszahlen und die vielen Bands, in denen er gespielt hat. Als Charlie Johnson 1932 aufgrund der Depression gezwungen war, seine Band zu

verkleinern, fand Benny Waters drei Jahre lang Beschäftigung in einer Tanzschule, und erst als Johnson 1935 wieder ein volles Orchester zusammenstellen konnte, kehrte Waters zu ihm zurück. Hauptjob der Band war auch da wieder das Engagement in Small's Paradise.

Small's Paradise war einer jener Ballrooms in Harlem, in denen viele Tänze entstanden sind. „In jenen Jahren wurden ständig neue Tänze populär“, erinnert sich Waters, „und ich hatte ein Buch, in dem alle die aufgeführt waren, die in den 20er Jahren in Harlem entstanden sind. Es waren über 200 verschiedene Tänze darin enthalten! Der Lindy Hop war der erste. Das ist übrigens genau die Art zu tanzen, die man in dem Film ‚Hellza poppin‘, der das Harlem der 30er Jahre zeigt, zu sehen bekam, und in dem auch der Spaßmacher Slim Gaillard ausgiebig zu bewundern ist. Man liebte es, möglichst verrückt zu tanzen, und so war es in Small's Paradise üblich, daß die Jungs die Mädchen beim Tanz über die Schulter schleuderten. Mir wird das Bild unvergeßlich bleiben, wie so an die 200 Paare zur gleichen Zeit in Small's Paradise Lindy Hop tanzten und die Mädchen nur so durch die Luft wirbelten. In den Ballsälen gab es meist auch wie in den Cabarets riesige Shows. Wir hatten z. B. eine 40-Personen-Show mit Tanzmädchen, Sängern und Sängerinnen. Und wir hatten die besten Tapdancer der Welt, unter ihnen Bojangles. Baby Lawrence und Bunny Briggs sind seine eigentlichen Nachfolger gewesen. Ich kannte beide von früher, als sie noch überall in Harlem aufgetreten sind. Sie machten auch immer so eine Art Wettbewerb auf den Straßen. Einer fing an zu tanzen, der zweite kam dazu und suchte den anderen zu übertrumpfen. Baby und Bunny waren die besten dieser Tapdancer, man konnte auch den einen nicht gegen den anderen abwägen, sie waren sich ebenbürtig und auf ihre Art überzeugend. Natürlich hatten beide ihre Tricks und wenn man sie zusammen sah, konnte man in einem Moment mit voller Überzeugung sagen: Bunny ist der bessere, einige Augenblicke später: nein, was Baby macht, ist noch gekonnter. Sie verstanden es eben, sich unheimlich aneinander hochzusteigern, außerdem waren sie vielseitiger als alle anderen. Es gab damals nämlich Hunderte solcher Tapdancer auf den Straßen Harlems, von denen man nie etwas gehört hat, die auch nie ihr Publikum, nie Erfolg hatten und teilweise doch ganz hervorragend gewesen sind. Vor einigen Jahren hatte es den

Anschein, als ob das Tapdancing wieder in Mode käme, Duke Ellington war es, der damals Baby und Bunny sowie Jimmy Slide mit nach Europa brachte."

Freiheit

In der Blütezeit des Swing spielte Waters auch mit den Bands von Claude Hopkins und Hot Lips Page, später zudem mit der von Jimmie Lunceford, über den er sagte: „Er war ein wahrer Gentleman, ein sehr kultivierter Mensch, außerordentlich feinfühlig und distanziert. Bei ihm gab es kein lautes Wort, alles, was man zu tun hatte, war Musik machen. Für alle anderen Arbeiten gab es Personal: die Band hatte einen Sekretär und eigene Dienerschaft. Sie war schon damals organisiert wie ein Geschäftsunternehmen."

1942 verließ Benny Waters das Lunceford Orchester und stellte eine eigene Band auf, in der Herman Autrey Trompete blies, und die hauptsächlich im Red Mill Cafe in New York auftrat. 1944 übersiedelte er an die Westküste, wo er ebenfalls eine Zeitlang eine eigene Band leitete, dann aber Mitglied der Bluesband von Roy Milton wurde, dessen „R. M. Blues“ damals 700000 Mal verkauft wurde und der außerordentlich lukrative Jobs hatte. 1949 versuchte sich Waters im Dixieland-Stil und stieg als Sopransaxophonist in Philadelphia in die Band des Trompeters Henry Goodwin ein, die dann wenig später von dem Posaunisten Jimmy Archey übernommen wurde. Pianist Dick Wellstood und Bassist Pops Foster gehörten unter anderem zu dieser Gruppe, mit der Benny Waters 1952 nach Europa reiste, wo er in Bern seinen alten Freund, den Trompeter Bill Coleman, wieder traf. Coleman war es dann auch, der Benny Waters dazu überredete, mit ihm in Europa zu bleiben. Benny blieb auch, trennte sich aber wieder von Bill Coleman und wurde Mitglied von Jack Butlers Band im Cigale in Paris. In den letzten Jahren hat er sich selbständig gemacht und reist nach Belieben in Europa umher. Diese Freiheit der Lebensführung, das Bewußtsein, vom Publikum geliebt und geschätzt zu werden, hat ihm neuen Auftrieb gegeben. Und wenn man ihn mit seiner vitalen Musik erlebt, so zweifelt man keinen Augenblick an seinen Worten, wenn er sagt: „Ich bin glücklich wie nie zuvor!"

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)

Interview mit Frank Wright

„Frank Wright, seit wann machen Sie Musik?“

„Etwa 25 Jahre schon, ja, als ich noch ein Kind war. Ich begann schon mit 12, 13 Jahren damit. Als Professional mit 15“, antwortet er mit nuschelnder, heiserer Stimme.

„Mit welchem Instrument haben Sie begonnen?“

„Zuerst mit dem Baß. Etwas später dann begann ich mich für das Tenorsaxophon zu interessieren.“

„Wie würden Sie Ihre Musik, die Sie heute spielen, bezeichnen: Ist es Free Jazz oder Total Music?“

„Meine Musik hat keinen Namen, wissen Sie. My music is universal“, sagt Frank eindringlich, beschwörend, fast flüsternd, wie zu einem Kind, mit weiteten Augen, „she is complete. Was ich damit meine, ist, die Musik, die mir gegeben wird, kommt von einer Kraft, die stärker ist als alles, was wir kennen, vergleichbar etwa mit der Sonne.“

„Empfinden Sie dabei ähnlich wie Sun Ra?“

„Oh, es hat nicht mit solch schweren Dingen zu tun, wie er es auffaßt“, erwidert er wissend. „Meine Sache ist die von Frank Wright. Ich werde Reverend Frank Wright genannt, denn ich bringe der ganzen Welt eine Botschaft durch meine Musik.“

„Nennen Sie es ‚black message‘?“

„Ich weiß nicht, was ‚black message‘ ist, es hat nichts mit Farbe zu tun“, kommt es mit leichtem Stirnrunzeln aus ihm, dann sanft: „Die Botschaft, die ich meine, soll alle Menschen, Tiere und alles andere auf unserem Planeten erreichen.“

„Kommt Ihre Botschaft von der Seele oder vom Intellekt?“

„Oh, das ist eine schwere Frage.“ Frank rümpft die Nase und zieht gleichzeitig hörbar die Luft ein. „Meine Musik, wissen Sie ... ich bin in Granada, Mississippi, geboren. Und Sie kennen die Situation der Schwarzen. Meine Musik kommt direkt aus der Kirche. Meine Musik ist sehr spirituell. Die Schwarzen haben Schwierigkeiten, das wissen Sie. Sie sollten einmal an den Feldern vorbeigehen, manchmal, am Abend, wenn die Sonne untergeht, und dann diese Musik erleben ... Die erste Musik in meinem Leben, die ich hörte, kam aus der Kirche. Ich wußte damals überhaupt nicht, wie ein Saxophon aussieht.“

„Ihre Musik ist oft sehr archaisch. Ich denke, daß sie manchmal dem nahe kommt, was z. B. Albert Ayler dachte und spielte. Glauben Sie, daß Ihre

Musik ein wenig verwandt ist mit der von Musikern wie Ayler?“

Frank lacht eruptiv kurz auf, wird ernst und sagt bedächtig: „Laßt uns sehen.“

Er scheint die Frage mißzuverstehen. Ich stoße nach: „Ich meine lediglich eine intellektuelle Verwandtschaft, Musik zu machen, um Freiheit und Frieden zu erreichen“, den Bezugspunkten in Aylers Lebensanschauung.

„Ich verrate Ihnen jetzt ein kleines Geheimnis“, beginnt Frank schelmisch. „Ich spielte als Bassist mit Albert Ayler zusammen! Ebenso habe ich Baß gespielt mit Bobby Few am Piano. Als ich zum ersten Mal nach New York kam, habe ich mit John Coltrane gespielt.“

„Die Show, die Sie auf der Bühne machen, Frank — ist sie Element Ihrer Kunst oder gehört sie zum Entertainment?“

Frank pfeift: „Ich spiele meine Musik für die Menschen, wissen Sie. Und Musik zu machen ist, wie ... ich meine, den Ort, wo ich heute Abend gespielt habe, würde ich als Kirche bezeichnen. Es ist die Botschaft, die ich den Leuten zu überbringen habe.“

„Entspringt Ihre Show eher der unbändigen Spielfreude, die Sie empfinden, wenn Sie Ihre Botschaft den Leuten vermitteln?“

„Ja, genau, das ist richtig“, ruft er begeistert und fügt mit einem heiseren Lachen hinzu: „Wenn ich keine Gelegenheit zum Spielen habe, bin ich krank.“

„Haben Sie zur Zeit die ideale Besetzung mit Ihrem Quartett, menschlich und instrumentell. Oder wollen Sie andere Instrumente oder Musiker dazunehmen?“

„Ich? Nein“, antwortet Frank entgeistert. „Wir sind schon sehr lange zusammen. Schon elf Jahre lang. Außer Alan Silva, er kam etwas später dazu.“

„Wie denken Sie über die amerikanische und über die europäische Jazz-Szene?“

Wie aus der Pistole geschossen, ernst: „Ich möchte nicht über Politik sprechen. Ich interessiere mich dafür nicht. Ich spiele da, wo ich gerade bin.“ Und auf die Spielmöglichkeiten angesprochen: „Wir verdienen nirgends genug Geld mit unserer Musik. Sie kennen doch die Schwierigkeiten von Musikern, die so spielen wie wir. Ich habe gute Freunde, denen es ebenso geht wie uns. Denken Sie an Peter Brötzmann zum Beispiel. Es gibt in New York mehr Musiker als in ganz Europa zusammen.“

„Ist jemand von Ihnen der Leader in der Gruppe?“

„Nein, wir machen immer das, was jeder ausdrücken möchte. Wir spielen im Kollektiv. Wir sind eine kooperative Gruppe.“

„Glauben Sie, daß Sie die Zuhörer mit Ihrer Musik erreichen?“

„Ja, natürlich. Sehen Sie, Jimi Hendrix zum Beispiel. Einen Teil der Zuhörer hat er begeistert mit seiner Musik, andere sind geflüchtet. Dasselbe ist mit Count Basie oder James Brown. Jede Botschaft erreicht eine andere Gruppe von Zuhörern.“

„Sind Sie der Meinung, daß auch weiße Musiker ebenso wie schwarze im Jazz die Musik kreativ beeinflussen und vorantreiben können? Die Jazzpuristen behaupten ja oft, daß dies nur Schwarze schaffen.“

„Sie wissen doch, Charlie Haden am Baß spielte mit Ornette Coleman“, belehrt er mich. „Es gibt genauso gute weiße Musiker wie schwarze, denken Sie an Peter Brötzmann, oder an Albert Mangelsdorff, den besten Posunisten, den ich je in meinem Leben gehört habe. Es hat nichts mit ‚Schwarz‘ oder ‚Weiß‘ zu tun. Wir alle werden immer kreativ durch Gott, nur durch ihn, den einzigen Gott, der die ganze Welt gestaltet hat!“

Auf die letzte Frage nach seinen musikalischen Plänen für die Zukunft antwortet er eindringlich: „Pläne? Meine Pläne? Wo immer ein Job ist, eine Möglichkeit zu spielen, dort gehe ich hin und spiele.“ Volker Heibel

Frank Wright, geboren am 9. 7. 1935 in Granada/ Mississippi;

Bobby Few, geboren am 21. 10. 1935 in Cleveland/ Ohio;

Muhammad Ali, Drummer wie sein Bruder Rashied, geboren am 23. 12. 1936 in Philadelphia;

Alan Silva, längere Zeit Bassist bei Cecil Taylor, geboren am 29. 1. 1939 auf den Bermudas.

Reverend Frank Wright lebt wie alle seine Partner in Paris: 25 Boulevard de Belleville, F-75011 Paris. Für Konzertagenturen bzw. Jazzclubs ist die Kontaktadresse für die Bundesrepublik wichtig: Barbara Gaul, 404 Neuß, Further Straße 107, Telefon 0 21 01 / 5 05 23.

Kurze Discografie mit den wichtigsten LPs der letzten Jahre:

1. „The Earth, Jerry — The Moon“, Frank Wright Trio mit Henry Grimes (b), Tom Price (dm), ESP 1023, November 1965
2. „Uhuru Na Umoja“, Frank Wright Quartet mit Few, Silva, Ali, America Records 30 AM 6104
3. „Church Number Nine“, Frank Wright Quartet, Calumet C 3674
4. „One For John“, Frank Wright (John Coltrane gewidmet), Gravüre Universelle 529336 actuel 36
5. „Center of the World“, Frank Wright Quartet, Center of the World C. W. 001
6. „Last Polka in Nancy“, Frank Wright Quartet, Center of the World C. W. 002, 14. 10. 1973
7. „Adieu little Man“, Frank Wright + Muhammad Ali, Center of the World / Sun Records, April 1974
8. „More or Less“, Bobby Few (p, voc), Center of the World C. W. 003

Das Center of the World-Label sind Eigenproduktionen von Frank Wright. Sie sind erhältlich über Sun Records, 8 rue Jean Goujon, F-75008 Paris.

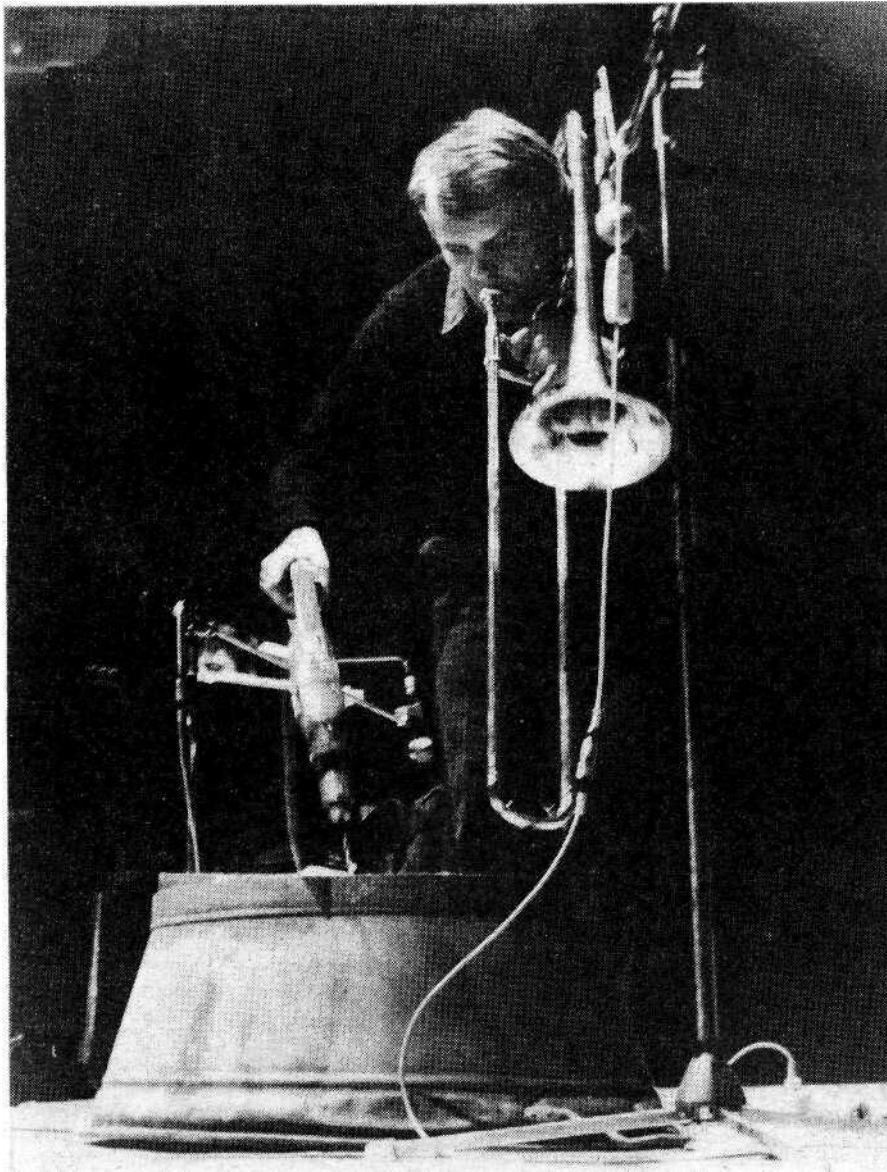


Foto: Hans Kumpf

VINKO GLOBOKAR UND DER JAZZ

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.

Daß auch in der Zeitgenössischen Musik frei in einer Gruppe improvisiert werden kann, bewies in Mittel-

europa einem breiten Publikum der 1934 im französischen Anderny als Sohn jugoslawischer Eltern geborene Vinko Globokar, der 1969 das Ensemble New Phonic Art gründete. Die Besetzung: Vinko Globokar, Posaune, Michel Portal, Klarinetten, Saxophone, Carlos Roque Aisina, Piano und Jean-Pierre Drouet, Perkussion. Zuvor trat

New Phonic Art unter dem Namen „Free Music Group“ mit der Sängerin Plantamura auf; auch hier spielte die freie Improvisation eine wichtige Rolle, genauso wie bei den damaligen bekannten Gruppen mit ähnlicher Konzeption, nämlich dem Prager Quax-Ensemble und der römischen Nuova Consonanza.

Der Kritiker Reinhard Öhlschlägel schrieb über die „Free Music Group“: „Die Namenssetzung knüpft an den Free Jazz an. Verglichen mit anderen, teils live-elektronischen Gruppen, wird hier kammermusikalisch ‚cool‘ improvisiert, auch hier sind der Klarinetist-Saxophonist und der Schlagzeuger die ‚jazzoidesten‘ Mitglieder, aber sie sind im Reaktionsvermögen und in Vielfalt und Differenz der Klang-erzeugung ihren vergleichbaren Antagonisten in Rom und Prag überlegen.“ (1) Tatsächlich haben drei von vier Mitgliedern des Ensembles New Phonic Art eine Jazz-Vergangenheit. Portal und Globokar spielten zum Spaß und Geldverdienen in Pariser Clubs, Drouet wirkte in der „Jazz Group de Paris“ von Andre Hodeir mit.

Wie bei jeder Formation, welche (freie) Musik macht, sind auch bei New Phonic Art Hochs und Tiefs, Entwicklungen und Tendenzen zu konstatieren. So verlief der Donaueschinger Auftritt im Jahre 1972 nicht allzu glücklich. Es gab wohl einige klanglich sehr reizvolle Passagen, verschiedene Einwurfe kamen aber ziemlich unvermittelt und waren nicht in den musikalischen Prozeß integriert. Nicht eine dialogisierende Korrespondenz trieb die Musik voran, vielmehr waren parallele Aktionen in einem bestimmten Typus von Klangströmen und Geräuschen hervorstechend. Als Material dienten auch Riffs, pulsierende Schläge und tonale Zentren. (2). Bereits zwei Wochen später (3) zeigte das Ensemble New Phonic Art, daß es vitale, humorvolle und von vorbildlicher Interaktion und enormer Spielfreude getragene Musik zu schaffen vermag. War diese Musik und die 1971 eingespielte Platte (4) in sich abgerundet und „friedlich“, so zeichnet sich die 1973 aufgenommene Platte (5), wie Globokar zutreffend betonte (6), durch härtere und weniger gleichmäßig fließende musikalische Konturen aus. Es ist eine aggressive Musik zu hören, in der selbst Pausen ein aggressives Moment enthalten. Zuweilen gibt es eine mit parodistischen Zügen angereicherte, fast berstende Intensität voller Sprödigkeit, wobei aber die Linienführung der Stimmen stets transparent bleibt. Das ist ein extremer Kontrast zu dem vielfach praktizierten allgemeinen Schönklang des Jazz der siebziger Jahre. Das Ekstatische, Wilde des Free Jazz vor einem Jahrzehnt lebt durch New Phonic Art in der postseriellen Musik wieder auf.

Während Vinko Globokar seine Intentionen bei New Phonic Art realisieren kann (7), sieht Michel Portal die

Sache recht kritisch: „Die Musik entspricht nicht meinem Gefühl. Ihre Sprache unterscheidet sich zu sehr von der meinen. Die Aktionen folgen zu schnell aufeinander und sind an (musikalischer Information) zu reichhaltig — darin sehe ich für mich die große Schwierigkeit. Ich fühle mich oft alleine gelassen, denn die Kommunikation basiert bei New Phonic Art nur auf dem Intellekt, nicht auf den Vibrations.“ (8)

Geht Portal mehr von der Emotion aus, so ist bei Globokar eine rationale Auseinandersetzung mit den Problemen und Möglichkeiten einer freien Gruppen-Improvisation dominierend. Dies schlug sich in Kursen und Aufsätzen (9) nieder. Auf der Posaune hat Globokar eine Reihe neuer Spieltechniken entwickelt, die hier alle aufzählen und erklären zu wollen, zu weit führen würde. Etwa bläst er die Posaune, mit einem Oboenmundstück an, was einen schrillen hohen Ton zur Folge hat. Als führender Posaunist der neuen Musik gilt Vinko Globokar zweifellos. Bezüglich der Posaunen-Technik existieren enge Wechselbeziehungen zwischen dem Jazz und der Neuen Musik. Globokar: Ich möchte betonen, daß der Hauptanteil an der technischen Weiterentwicklung vom Jazz ausging. Nicht nur die Dämpfer fanden immer neue Varianten, sondern zum Beispiel auch die Frage der Artikulation wurde primär vom Jazz aufgegriffen. In den 30er Jahren spielte man mit Hilfe der Dämpfer etwa so wie man spricht und kopiert auf diese Weise die menschliche Stimme. Das trifft auch auf die verschiedenen Arten von Glissando und Vibrato zu und auch auf eine breitere Verwendung der Doppelzungen-Technik.“ (10)

Umgekehrt gab es das mehrstimmige Spiel auf der Posaune, womit Albert Mangelsdorff im Jazz so großes Aufsehen erregte, einige Zeit zuvor schon in der Zeitgenössischen Musik. Zu der 1966 entstandenen Komposition „Sequenza V“ für Posaune solo von Luciano Berio sagte Globokar, angesprochen darauf, was in diesem Stück neu sei: „Durch den gleichzeitigen Gebrauch von menschlicher Stimme und Tongebung kann die Posaune quasi polyphon spielen: man hört Akkorde bzw. Zweistimmigkeit. Das ist eine Entwicklungsstufe, die mir sehr wichtig erscheint, und die ich weiterzuentwickeln versucht habe.“ (11)

Im März 1975 fand in Berlin ein Posaunen-Workshop statt, bei dem neben Vinko Globokar und Albert Mangelsdorff noch Willem van Mannen, Paul Rutherford und Günter Christ-

mann sowie einige Globokar-Schüler beteiligt waren. Die „prominenten“ Posaunisten stellten sich in einem Solokonzert vor, und Vinko Globokar lieferte ein Stück mit verschiedenen Reaktionsmodellen auf einfacher Grundlage für das Dutzend Posaunisten. Albert Mangelsdorff auf die Frage, ob die Jazz-Posaunisten und Globokar sich gegenseitig musikalisch befruchtet hätten: „Dazu kam es nicht. Dazu war die Zeit zu kurz. Das Stück war ziemlich auf Kürze angelegt. Das war überhaupt nicht repräsentativ für eine Begegnung.“ (12)

Begeisterter war Günter Christmann von dem Workshop: „Für mich persönlich war diese Veranstaltung ganz interessant, um die Leute von dem für uns anderen Musikkreis zu hören. Es ist wichtig, als Jazzler mit diesen Leuten zusammenzuarbeiten, weil man sonst zu sehr in seiner eigenen Sache gefangen ist, sonst kommt man über die eigenen Grenzen nicht hinaus. Das Globokar-Solo war für mich eine höchst interessante Geschichte. Globokar war von unserer Sache sehr angetan und war ein aufmerksamer Zuhörer.“ (13)

Interview mit Vinko Globokar

Hans Kumpf: „Sie machen ja freie Improvisationen. Inwieweit sind Sie vom Jazz beeinflusst worden?“

Vinko Globokar: „Ich habe viel Jazz gespielt, als ich Student war.“

„Welche Stile?“

„Es war eine Art von Bebop. Und dann habe ich sehr viel in Big Bands als Solist — bei Michel Legrand — und mit Lucky Thompson im Sextett gespielt. Ich habe auch sehr viel für Big Bands geschrieben. Dies wurde mir langsam zu stereotyp. Es zeigte sich, daß die Besetzung selbst und die Musiker nicht genügend offen waren für das, was ich damals wollte. Dann habe ich aufgehört, mich richtig mit dem Jazz zu beschäftigen. Erst jetzt, nach zehn oder fünfzehn Jahren, finde ich wieder einen Kontakt, gerade mit dem Free Jazz.“

„In Ihrer Gruppe klingt bei Michel Portal Free Jazz an, bei Ihnen selbst weniger. Wollen Sie bestimmte Klischees vom Free Jazz übernehmen?“

„Oh nein, mein Gott, nicht. Bei den freien Improvisationen, die wir mit der

New Phonic Art machen, verabreden wir gar nichts. Das bedeutet, daß es ein Versuch totaler Freiheit ist, indem wir keine Sache besprechen — wir sprechen nie über das Resultat. Das Resultat verändert sich allmählich von selbst. Wenn New Phonic Art oft spielt und das Material anregend ist, behält man es und entwickelt es in diese Richtung weiter. Aber wenn einer Dinge vorschlägt, die für die anderen uninteressant sind, merkt man es sofort, und nach einiger Zeit geht dieses Material von selbst weg. Es gab Versuche, bei denen jemand Material vorgeschlagen hat, das an Jazzmusik erinnerte, es ist aber sehr schnell von selbst verschwunden. Es zeigt sich, daß in dem Moment, wenn vier Leute wirklich richtig frei kommunizieren, man spielt, was man ist. Man kommt an einen Punkt, wo man fähig ist, das zu spielen, was man denkt. Wir waren auf einer Tournee, und abends waren die Improvisationen wie ein Bild von den Verhältnissen, die am Tage zwischen uns waren, ob eine Spannung oder eine Gruppierung von Meinungen entstanden ist. In der Musik konnten Sie das genau verfolgen. Material, ob das Phrasen sind oder Klischees, die an andere Musik erinnern, hat bei New Phonic Art keine große Bedeutung."

„Das ist genau gleich wie im Jazz: erstens, daß Sie miteinander frei improvisieren, und zweitens, daß Sie sich selbst spielen und die Verhältnisse reflektieren, die Sie umgeben."

„Ja, genau. Nur ich würde dazu sagen, daß der Free Jazz, den ich kenne, im allgemeinen immer auf einer ganz starken Energie basiert."

„Und was für eine Rolle spielt die Energie bei Ihnen?"

„Ich kann hier nur von den Dingen sprechen, die bereits passiert sind: Wenn eine Kommunikation zwischen den vier Musikern gelingt in dem Sinn, daß wirklich jeder fähig ist, total unabhängig und ganz selbständig zu bleiben, beginnt sich in diesem Moment eine Energie zu lösen. In dem Moment, wo ständig jemand etwas vorschlägt und alle mitgehen, so daß Kurven entstehen ‚oben — unten — oben — unten‘ wird keine Energie ausgelöst. Die Energie fängt eben an sich auszulösen, wenn vier Leute ganz selbständig zu bleiben fähig sind. In diesem Moment fangen wirklich die Töne an, wie man so sagt, ‚beladen‘ zu sein. Und im Free Jazz ist die Energie mehr eine physische Energie. Ich versuche, diese physische Energie auch zu kriegen, aber in geschriebenen Werken, nicht in Improvisationen. Wenn ich beim Spielen engagiert bin, versuche ich aber

auch, diese physische Energie zu übernehmen."

„Haben Sie schon mit Free Jazz-Musikern zusammengespield?"

„Ja, einmal in Graz mit Eje Thelin, dann mit der Gruppe von Michel Portal in La Rochelle (14). Es hat sich wieder gezeigt, daß der Free Jazz für mich zu ‚eng‘ ist, weil er eine genau präzise ‚Richtung‘ hat. Man kann nicht machen, was man will."

„Das gleiche behaupten wiederum andere Leute von Ihrer Musik!"

„Ja, genau."

„Sie selbst haben doch als Posaunist ein etwas distanzierendes Verhältnis zum Instrument, wenn man etwa bedenkt, wie Sie die Posaune präparieren, und als Alternative Albert Mangelsdorff nimmt, der immer am Mundstück bleibt..."

„Ja, das ist auch so eine Sache. Ich betrachte das Instrument nur als ein Mittel, Musik zu machen und als eine Verlängerung des Körpers. Das bedeutet: eine organische Verlängerung von meiner Stimme, meinem Vokal-Organ. Für mich ist die musikalische Vorstellung viel wichtiger als das Instrument."

„In ‚Laboratorium‘ haben Sie auch verschiedene Sachen gebracht, bei denen der Instrumentalist mit dem Instrument ‚zusammenschmilzt‘. Aber ich meine, im Jazz — und speziell im Free Jazz — wird das viel radikaler praktiziert. Da ist dann eine Einheit von Musiker und Instrument."

„Glauben Sie, daß dies dort radikaler ist? Ich glaube es nicht. Sehen Sie, die Posaunisten, die im Jazz spielen — ich kenne keinen, der über die Grenze des Schnellen, Beweglichen, Hohen, Fortissimo geht. Ich weiß nicht, ob man nie den Mut hat, da durchzubrechen, immer hat man da ‚Komplexe‘."

„Die Instrumentbehandlung ist im Jazz meist eben konventioneller und dann auf die konventionelle Art ausgedehnt, ohne daß man vom Instrument wekommt und besondere Sachen mit Präparationen macht."

„Zum Beispiel der Fall von Portal. Ich kann wirklich sagen, daß ich bei ihm sehe, wie er heutzutage anfängt sich zu entwickeln in der Präparation des Instrumentes. Er macht die verrücktesten Sachen, wo er verschiedene Röhren einbaut, um gerade das zu erzeugen, was ihm das Instrument nicht gibt. Er kann kaum noch auf seinem Saxophon spielen."

„Glauben Sie, daß sich der Jazz und die Art von Musik, wie Sie sie machen, also die von der Postseriellen

Musik herkommt, verbinden können? Gibt es da Tendenzen?"

„Das ist eine Frage, die schwer zu beantworten ist. Man ist heute soweit, daß man nimmt, was man braucht. Ästhetische Skrupel oder ästhetische Probleme oder ein Zurückhalten sind verschwunden. Der Free Jazz wendet jetzt verschiedene Dinge an, die aus der Neuen Musik kommen. Zum Beispiel ist der Synthesizer ein Produkt, der von der Neuen Musik oder für ihre Bedürfnisse erfunden wurde. Aber man behandelt ihn im Jazz auf eine andere Art. Die Schlagzeuger der Jazzmusik haben sicher den größten Einfluß auf die Schlagzeuger der Zeitgenössischen Musik gehabt. Ich kann nicht eine generelle Antwort geben, nur Details."

„Was glauben Sie, kann der Free Jazz von der Neuen Musik lernen und die Neue Musik vom Free Jazz?"

„Anthony Braxton zum Beispiel (15): Wir haben in Paris ein Konzert für acht Sänger, Klarinette und Posaune gegeben. Er war im Konzert und ist am Ende gekommen und hat gesagt: ‚Oh, für mich ist das eines vom Größten gewesen, was ich je gehört habe‘. Das bedeutet, daß das Konzert irgendeinen Einfluß auf ihn haben wird. Ich weiß nicht welchen. Wenn ich beispielsweise eine Free Jazz-Gruppe höre, wird dies einen Einfluß auf meine Arbeit haben. Aber ich kann nicht generell sagen, was man lernen wird und was nicht."

Anmerkungen:

- (1) Reinhard öhlschlägel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 7. 5. 1969
- (2) vgl. Hans Kumpf: Donaueschinger Musiktage 1972, Jazz Podium, 1972/11, S. 25 f.
- (3) am 3.11. 1972 in einem Konzert „Musik unserer Zeit“ des SDR im Mozartsaal des Konzerthauses Stuttgarter Liederhalle
- (4) Platte: Wergo WER 60 060
- (5) Platte: DG 2563 298, erschien in der 3-LP-Kassette „Free Improvisation“ (zusammen mit Iskra 1903 und Wired), DG 27 40 105
- (6) Vinko Globokar im Gespräch mit dem Autor, 21. 10. 1973
- (7) siehe nachfolgend abgedrucktes Interview vom 20. 10. 1973
- (8) Michel Portal im Gespräch mit dem Autor, 20. 10. 1972; vgl. Hans Kumpf: Musique Commune — Michel Portal, Jazz Podium, 1973/74, S. 24 ff.
- (9) Vinko Globokar: Vom Reagieren, Melos, 1971/2, S. 59 ff. und: Man improvisiert ... Bitte, improvisieren Sie! ... Komm, laßt uns improvisieren! ... Melos, 1972/2, S. 84 ff.
- (10) in Rudolf Lück: Werkstattgespräche mit Interpret: Neuer Musik — Vinko Globokar, Köln, 1971, S. 56/57
- (11) ebenda, S. 58
- (12) Albert Mangelsdorff im Gespräch mit dem Autor, 6. 4. 1975
- (13) Günter Christmann im Gespräch mit dem Autor, 5. 5. 1975
- (14) inzwischen hat Globokar — wie etwa auf dem Berliner Posaunen-Workshop — mit weiteren Jazzmusikern zusammengespield
- (15) siehe auch: Solomusik — ein Weg zur Emanzipation: Anthony Braxton (Interview), Jazz Podium, 1974/9, S. 12

Die Elektronik ist ein faszinierendes Neuland

Interview mit Toto Blanke

„Immer wieder wirst Du 'als Rock-Jazzgitarrist bezeichnet — wie stehst Du zu dieser Einstufung?“

„Ich halte nichts von diesen Schubladentiteln — Jazz spielen, Rock spielen oder Rockjazz spielen — wenn schon, so möchte ich mich doch als Jazzgitarrist bezeichnen — besonders, wenn ich meine Hörerfahrung als ein Merkmal heranziehe. So war es eine Django Reinhardt Platte — Hot Club de France —, die ich zufällig Anfang der 50er Jahre hörte, die mich sofort für diese Art Musik begeisterte. Ich kaufte weitere Platten und bastelte meine erste Gitarre selbst. In Paderborn lernte ich dann Peter Hieber kennen, einen Amateurpianisten aus Freiburg. Wir formierten ein Quartett, das aber nur privat spielte. Die Musik lehnte sich natürlich stark an amerikanische Gruppen an. Neben Django Reinhardt waren es jetzt vor allem Charlie Christian, Jimmy Raney, Tal Farlow, Howard Roberts und Jim Hall — später noch Wes Montgomery — die von nun an mein Spiel beeinflussten. Abgesehen von den genannten Gitarristen waren es die Formationen um Miles Davis und Clifford Brown/Max Roach, die mich stark beeindruckten. Unser Quartett löste sich Anfang 57 auf — Peter Hieber ging nach Hamburg und ich nahm mein Studium in Braunschweig auf. Dort fand ich schnell Kontakt zu Musikern und spielte im Otto Wolters Quartett und mit Gunter Hampel. Ich wechselte in den 60er Jahren nach Hannover über, wo ich mit englischen Musikern eine Soulband gründete.“

„Nun fiel dies ja in eine Zeit des Umbruchs im Jazz. John Coltrane, Ornette Coleman und Cecil Taylor veränderten nachhaltig die Jazzszene. Wie wirkte diese Entwicklung auf Dich und Deine Musik?“

„Coltrane machte für mich damals 'die' Musik. Wie ich überhaupt sagen muß, daß ich nicht mehr so intensiv anderen Gitarristen zuhörte, sondern mehr Bläsern, vor allem eben Coltrane. Ich versuchte, seine Spielweise auf die Gitarre zu übertragen, was allerdings sehr schwierig war, weil die Gitarre ja im Gegensatz zu den Blasinstrumenten ein perkussives Instrument ist. Erst durch den Einsatz der Elektronik als technisches Hilfsmittel bin ich heute in der Lage, das zu spielen, was ich früher im Kopf hatte, aber auf Grund der technischen Unzulänglichkeit nicht spielen konnte.

Deshalb verstehe ich nicht, daß heute vielfach gegen die elektronischen Zusatzgeräte gewettert wird. Für mich ist die Elektronik ein faszinierendes Neuland, wo ich noch ungeahnte Möglichkeiten für die Musik sehe. Ich könnte mir vorstellen, daß man in 5—10 Jahren soweit ist, daß musikalische Vorstellungen mittels der Elektronik ohne Zuhilfenahme eines Instruments hörbar gemacht werden können. So weist z. B. die bisherige Entwicklung des Synthesizers in diese Richtung. Ich finde nur, daß z. Z. der Synthesizer oft noch falsch eingesetzt wird, indem man hergeht, den Klang eines bestimmten Instrumentes

einstellt, und so die wirklichen Möglichkeiten des Synthesizers vernachlässigt. Musiker, die m. E. hier den richtigen Weg gehen, sind z. B. Wolfgang Dauner, Paul Bley und Jan Hammer. Ich weiß, daß die Elektronik in der Jazzmusik umstritten ist — sie wird jedoch oft von Leuten abgelehnt, die sich nicht genug damit auseinandergesetzt haben bzw. sich nicht von erworbenen Hörerfahrungen lösen können.“

„Du hast nun eine Lanze für den Electric Jazz gebrochen — doch spielst Du auch akustische Gitarre

(Fortsetzung auf Seite 22)

TOTO BLANKE

Foto: Ulrich Borchert



Workshop Freie Musik in Berlin

Der siebente „Workshop Freie Musik“ in der Berliner Akademie der Künste bekam deutliches Profil durch die Einbeziehung der sogenannten E-Musik in den Free Jazz (der Ausgangspunkt dieser Veranstaltungen war und ist) und durch das Herausstellen eines Instruments, der Posaune, als „Star“ dieser fünf Tage Musik. Veranstaltet wird das Musikertreffen von der „Free Music Production“, einer Musiker-Kooperative mit Sitz in West-Berlin, und zwar unabhängig von Rundfunkanstalten oder anderen öffentlichen Institutionen. Die Akademie der Künste stellt lediglich Räume, Organisation, Mitarbeiter und nicht zuletzt Geld zur Verfügung, ohne sich aber in die Programmgestaltung einzumischen.

Die Atmosphäre des Workshops ist dadurch bis heute frei geblieben von Subventionsbürokratie, von Festival-Trara, von störendem technischem und organisatorischem Brimborium; es geht locker zu, man sitzt auf Stühlen und auf dem Boden des großen Ausstellungsraums der Akademie, es wird musiziert und zugehört bis in die frühen Morgenstunden.

Aufgehoben sind die Regeln des Musikbetriebs aber nicht nur durch diesen äußeren Rahmen, sondern durch den Wegfall der überholten Trennung der musikalischen Ressorts. Eine Tendenz dazu ist ja auch im offiziellen Musikbetrieb seit einigen Jahren festzustellen, und sie ist sicher mehr als ein modischer Trend. Was auf dem „Workshop Freie Musik“ geboten worden ist, läßt sich gar nicht mehr an eine Sparte festbinden; es ist ebenso sehr Jazz wie Avantgarde-Musik, und sogar Happening und musikalisches Theater.

Der Komponist und Posaunist Vinko Globokar machte letztlich nichts anderes als seine Jazz-Kollegen Günter Christmann, Willem van Manen, Albert Mangelsdorff und Paul Rutherford auch: Er macht eine von einem gleichbleibenden Metrum und einer festgelegten Harmonik weitgehend unabhängig freie Musik. Wieweit diese Musik auf einer festgeschriebenen Komposition beruht, wieweit sie improvisiert ist, das ist von Fall zu Fall verschieden. Auch die vom Jazz herkommenden Leute spielen gelegentlich mit Noten, auch, wenn damit nur ein Gerüst angegeben wird, auf dem sich improvisatorisch turnen läßt; und

auch Globokar improvisiert. Denn wie sollte diese Vielfalt von Klängen überhaupt genau aufgeschrieben werden; das geht allenfalls noch mit einer graphischen Partitur.

Diese Posaune ist ein erstaunliches Instrument. Was da alles herauskommt: mit verschiedenen Blastechniken, mit Glissando, mit Stopfungen aller Art (von denen jede einen neuen Klang ermöglicht), mit Hineinsingen ins Instrument, mit Manipulationen am Schalltrichter, Paul Rutherford benutzte gar den Konzertflügel als zusätzlichen Resonanzkörper, wie er denn offenbar überhaupt der Pionier der, wenn man so will, emanzipierten Posaune ist. Jeder der fünf Abende in der Akademie wurde mit dem Auftritt eines Soloposaunisten eröffnet, und dieses zum Vergleich einladende Nebeneinander war sehr anregend.

Einmal spielten sie alle zusammen, im Dutzend, und das weckte vergnügliche Assoziationen zur Tierwelt. Es reichte vom mächtigen Elefantenbulen über das Gewinsel eines ganzen Wolfsrudels bis zu den spitzen Schreien der Tukane im Zoologischen Garten. Ein Heidenspaß. Globokars ordnende kompositorische Hand war dabei natürlich mit im Spiel. Spaß bis zum Klamauk betrieb die Willem Breuker Group aus Holland. Musikalisch auf allen möglichen Wiesen weidend, auf der Musikgeschichte, auf dem Volkslied, dem Schlager, alles temperamentvoll durch den musikalischen Fleischwolf gedreht, und dazu Aktion auf und vor dem Podium, mit Seilspringen, Balletteinlagen und Kopfstand — und dabei immer die Instrumente geblasen.

Aber auch Besinnlicheres war zu hören: das Duo Barre Phillips/Dieter Feichtner an Baß und Synthesizer mit orientalisches-meditativem Einschlag, wobei der Bassist sich auf hergebrachte Spieltechniken beschränkte, der Mann am Synthesizer sich auf lange Strecken im Hintergrund hielt, gelegentlich aber zu großer Klangmassierung ausbrach, an Pink Floyd erinnernd, aber am Ende wieder ironisch zurückgenommen.

Und das Duo 101 Coxhill/Steve Miller mit langen Rezitativen des Sopransaxophons und so etwas wie kaputter Romantik und Nachimpressionismus am Klavier; und einer offenbar von der Breuker Group inspirierten Sondervorstellung britisch unterkühlt, etwas böser Clownerie, die mich unwillkürlich an Polanskis frühe Kurzfilme erinnerte.

Den „klassischen“ Free Jazz vertrat das Günter Christmann Quartett und vor allem, Höhepunkt und Abschluß jeden Tag nach Mitternacht, das „Globe Unity Special“, ein Ensemble hochkarätiger Musiker der Jazz-Szene, vom Pianisten Alexander von Schlippenbach geleitet. Die instrumentale Virtuosität der einzelnen Solisten war ebenso zu bewundern wie das trotz gelegentlicher Spitzenlautstärken immer durchsichtige Zusammenspiel. Gerade in diesem Punkt unterschied sich das „Special“ angenehm vom größeren „Orchestra“, dessen Klangballung mir vor zwei Jahren einfach zu dick und unförmig war. Die Musiker des „Globe Unity Special“ kennen sich gut und spielen seit Jahren immer wieder zusammen, in wechselnden Besetzungen.

MISHA MENGELBERG



gen. Sie haben eine musikalische Entwicklung vorangetrieben, der gegenüber der traditionellen Jazz auf mich meistens wie langweilige Barmusik wirkt, und die Avantgardemusik der sechziger Jahre wie trockenes Brot. Ihre große Stärke ist ihr Pioniergeist in der Erfindung immer neuer Klangmöglichkeiten und Spieltechniken auf ihren Instrumenten. Etwa in einem Quartettstück mit zwei singenden Sägeln mit Flageoletttönen des Kontrabaß und fahlen Tönen aus Steve Lacys Sopransaxophon, das (wie mir ein begeistert zuhörender Saxophonist erklärte) nicht geblasen, sondern gesogen wurde. Wer die Möglichkeit hat, mit dieser Musik Bekanntschaft zu machen, der sollte sich das auf keinen Fall entgehen lassen.

Rudolph Ganz

(mit freundlicher Genehmigung
der Frankfurter Rundschau)

Boogie auf Abschlagszahlung

Sammy Price und die Harlem Beggars

Sammy Price, Swingpianist und wortreicher Entertainer, hatte viele viele Komplimente für Basel auf Lager, sogar einen „Basel Boogie“. Bis sich der Irrtum aufklärte, „Ach so, wir sind in Lörrach, auch schön“. In Lörrach, wo just an diesem Abend der „Jazzclub 56“ seinen 19. Geburtstag feierte. Herzlichen Glückwunsch.

Sammy Price kündigte Großes an. Jeder der mitgebrachten Musiker ein „King“ in seinem Fach — „Give him a nice hand“. Man gab, mal zahm, mal reichlich. Und ließ sich musikalisch zurückschaukeln in die 20er und 30er Jahre, die „goldenen“, die „swingenden“. Gemütlich, warm, wattiert, „Sweet Georgia Brown“, ein Anreißer als Richtungsweiser. Und ein halbes dutzendmal Blues mit der noch etwas unsicher dünnstimmigen, vordergründig interpretierenden Sängerin Mary Buggs. Im Hauptprogramm: viel Dixieland und Swing. Keine Sauna in Hot, kaum ein „Leute, was müssen das für aufregende Zeiten gewesen sein, damals“. Man hielt's mehr mit der biedereren Seite, mit nicht den stärksten und kurzgerateten Improvisationen. Dabei durchaus hörenschrift: der schlanke, bewegliche Trompetentent Doc Cheatham, die rustikalen Tempovorlagen von Gene „Mighty Flea“ Connors auf der Posaune. Hörenschrift auch jene

kurzen Passagen, in denen Altsaxophonist Ted Buckner einmal nicht an die Glissandoschleifchen uralter Tanzorchester, sondern mehr an Rhythm 'n' Blues erinnerte. Allgemeine Improvisationskürze endete meist im hurtigen Sprint zum Fluchtpunkt der Riffs, was der Sache eine bisweilen rührstückhafte, auch ironische Silhouette verlieh.

Sammy Price ließ sich auf alles ein. Seine Stärke ist dabei das Timing, der Umgang mit Zeitabläufen Tempoforcingen, das zeigte er trefflich. Doch ob Blues oder Ballade, Dixieland oder Swing, ihm genügte hier meist das pianistische Hui, alsbald meldete sich die Parole, „Zur Sache Gentlemen“. Die Sache? Pardon für den Vergleich, aber an jenen Sänger, der einst jodelte, da „er nun mal das Jodeln nicht mehr lassen kann“, konnte man schon denken. Wie — Price und jodeln? Nein. Aber der Boogie war's, der unentwegte, die berühmten Bässe der Linken, Blockakkorde der Rechten, die Sammy Price bei kaum einer Gelegenheit lassen konnte, flotte Floskeln, die er bei jeder Gelegenheit — und unpassende gab's genug — in die Stücke hineinquetschte. Boogie auf Abschlagszahlung sozusagen, ständig klickten die Raten, bereitwillig trommelte Schlagzeuger J. C. Heard die nur allzu mechanischen Fälligkeitstermine — was auch das Vergnügen mechanisierte, das auf Effekt zielende Kalkül bloßlegte. Dabei hat Sammy Price derartige Tricks doch gar nicht nötig.

Klaus Robert Bachmann

Freier Jazz aus Schweden

Eje Thelin auf Deutschlandtournee

Als Eje Thelin im letzten Jahr in New York auftrat, fand die amerikanische Presse großes Lob für das Quartett des jungen Schweden. Auch die heimische Jazzkritik bescheinigte anlässlich des Baden-Badener New Jazz Meeting dem „überragenden schwedischen Posaunisten höchste Reife“. Solch guten Ruf zu bestätigen — man sprach von einer Mangelsdorff eben-

bürtigen Leistung — ist schwer. Aber dennoch, es stimmt. Thelin gehört heute zu den Spitzen des modernen Jazz.

Was die Gruppe so heraushebt und das Publikum zu echter Begeisterung hinreißt, ist die innere Geschlossenheit und Eigenständigkeit des Klangkörpers, der sich da entfaltet. Alle vier ziehen an einem Strang. Eine unbequeme Musik, sicherlich; aber eine anregende, faszinierende Musik, — zum Mithören, nicht zum Mitzappeln. Und dennoch ein Genuß, genüsslich gerade deswegen, weil so gekonnt, so unbekümmert, so verwegen gegen wohlsituierte Hörgewohnheiten angespielt wird. Selten gehen Spielfreude und musikalische Substanz so Hand in Hand. Das geht unter die Haut, das ist ungemein stark.

Wenn Thelin die Posaune an den Mund setzt, gratwandlerisch die Tiefen seines Instruments auslotet, flüchtig-elegant alle Klippen umspielt, so wirkt das unheimlich mächtig, erdnah, körperlich, eruptiv und sensibel zugleich. Da triefelt nichts gefällig die Ohrmuscheln hinunter. Das hat Dynamik und Kraft — die Phrasierung, die Harmonien, die Melodielinien. Da gibt's keine Lücken und keine funktionslosen Effekte. Das sitzt.

Und dann der Pianist, ein Phänomen. Harald Svensson läßt sich auf keine Hab-ich-doch-schon-mal-gehört-Floskeln ein. Vertrackt ist die Melodieführung, kontrapunktisch die Begleitung, Gegenpol und Echo für die Posaune. Aufforderungen und Impulse. Immer wieder reißt er die eingespielten Strukturen auf, setzt neue rhythmische Akzente. Seine Soli sind von höchster Präzision, rasante Läufe (und das ist nicht nur so dahingesagt), gewagte Akkorde; Keith Jarrett schaut über die Schulter.

Jeder ist mal Solist, jeder bekommt genügend Zeit, sich zu entfalten. Und es trägt, wird nie eintönig oder gar langweilig. Wer gerade an der Reihe ist, bestimmt das Bild, reißt die anderen mit. Bruno Raberg pendelt zwischen Kontrabaß und Elektrobaß hin und her. Fingerfertig zupft er die Viertel- und Achtelnoten von den Saiten. Für ihn gibt's kein Ausruhen auf irgendwelchen ostinaten Background-Konstanten. Er ist immer mitten drin und wahrhaft doch die nötige Zurückhaltung. Leroy Löwe, der einzige Amerikaner der Gruppe, ein Schwarzer aus Washington, D. C., spielt das Schlagzeug wuchtig vehement, unbändig im Drive. Solches hört man nicht alle Tage im Nürnberger Jazzstudio.

Bernd Ogan

Terje Rypdal auf Deutschlandtournee

Nicht gerade seinen besten Tag hatte der norwegische Jazzgitarist Terje Rypdal beim Eröffnungskonzert seiner Deutschlandtournee am 14. März im Münchner Amerikahaus. Schwierigkeiten mit der Verstärkeranlage, eine mangelhafte Aussteuerung der einzelnen Instrumente und Terje Rypdals Nervosität und Unkonzentriertheit tauchten den ersten Teil des Konzertes in ein weniger positives Licht.

Terje Rypdal hatte für diese Konzerttournee eine Band aus relativ jungen und in unseren Breitengraden noch weitgehend unbekannten Musikern zusammengestellt: Sveinung Hovensjø, el-b, Brynjult Blix, keyboards, Thorbjørn Sunde, tb, und Svein Christensen, dm. Die Musik Terje Rypdals, eine Mischung aus Jazz, Rock und norwegischer Folklore, die in ihren weitgespannten Stimmungsbildern manchmal an die Kompositionen neuerer Klassiker wie Edvard Grieg und Jean Sibelius erinnert, fordert in ihrer Komplexität und emotionalen Tiefe ein hohes Maß an Konzentration vom Zuhörer, um voll erfaßt und genossen zu werden. Daß diese Musik bei einem Live-Auftritt für die Musiker schwerer zu verwirklichen ist und auch an den Hörer höhere Anforderungen stellt, ist von vornherein klar; wenn der Zuhörer sich jedoch, wie dies im ersten Teil des Konzertes der Fall war, noch zusätzlich gehörmäßig intensiv auf ein Leadinstrument, wie hier Gitarre und Posaune, fixieren muß, da diese beiden Instrumente im Lautstärkevolumen der anderen nur mit Mühe identifizierbar waren, so setzt dies den musikalischen Genuß erheblich herab.

Wesentlich besser wurde dies dann im zweiten Teil des Konzertes. Die Band hatte sich „warm“ gespielt, der Gruppensound stimmte, und mit dem Herabschrauben der Lautstärke verbesserte sich die Akustik erheblich. Terje Rypdal spielte hauptsächlich Musik aus seinem letzten Album „Whenever I Seem To Be Far Away“. Die einzelnen Themen wurden dabei meist von ihm allein mit dem String-synthesizer vorgegeben, phrasiert, um dann von der Gruppe übernommen und improvisatorisch ausgebaut zu werden. Wichtigstes Element in der Band neben Terje Rypdal war der Bassist Sveinung Hovensjø. Mit seinem schweren, von Ostinato-Figuren

bestimmten Baß-Spiel schuf er den Grundstock und bewältigte mühelos die zahlreichen Breaks, Rhythmus-, Tempi- und Stimmungswechsel innerhalb der Musik. Der Schlagzeuger Svein Christensen ließ den von den Plattenaufnahmen bekannten Jon Christensen nicht vermissen, da er wenngleich weniger flexibel, so doch genausoviel Dynamik an den Tag legte und in seinem Schlagzeugspiel die gleiche Akzentuierung wie Christensen benutzte. Der Posaunist Thorbjørn Sunde zeigte sich zwar am Anfang etwas unsicher und zurückhaltend, konnte aber gegen Ende des Konzertes mit seinen Soli durchaus überzeugen. Enttäuschend wirkte allerdings Brynjult Blix. Er erwies sich als ziemlich schwacher Pianist, der eigentlich wenig Positives zur Musik beitrug und den Gesamtkodex eher aufriß als für eine Homogenität des Ganzen zu sorgen. Terje Rypdal spielte einige sehr schöne Gitarrensolis, auf dem Sopransaxophon konnte er jedoch nicht überzeugen. Diese Saxophonsoli klangen recht dünn, und da er hierbei sowieso nur das gleiche wie auf der Gitarre bot, hätte er sich diese Sopran-Ausflüge zu Gunsten der Gitarre, die er wirklich meisterlich beherrscht, schenken können.

Manfred Schmidt

Rene Franc et Les Bootleggers

Bamberg, weltbekannt durch seine Symphoniker, bietet nun auch etwas für die Jazzfreunde. Nach Konzerten der Celula aus Prag und dem Trevor Richards Trio konnte es sich der Jazzclub Bamberg leisten, im April Rene Franc et Les Bootleggers zu verpflichten.

Rene Franc, der seine Karriere als Klarinetist und Sopransaxophonist vor 27 Jahren begann und von 1949 bis 1955 Sidney Bechet bei dessen Konzerten mit Claude Luter und Braslavsky begleitete, ist heute sicher der Interpret von Sidney Bechets unvergeßlicher Musik. Und so standen auch beim Konzert in Bamberg Stücke von Sidney Bechet am Anfang. Wenn Rene Franc auf dem Sopransax beginnt, so schafft er durch seinen weichen Ton vor der zurückhaltenden Rhythmusgruppe eine ruhige, besinnliche Atmosphäre — wechselt er dann zur Klarinette, so wird die Musik härter und unheimlich swingend; es wird die Musik von Rene Franc und seinen Bootleggers.

Wesentlichen Anteil daran hat der Pianist Raymond Fol, der sich allerdings in Bamberg vor Probleme gestellt sah: man gab ihm einen kleinen Flügel, dem ein Bein fehlte (und etwas schief durch zwei Bierkästen gestützt wurde) und der zudem keine Pedale hatte. Nach anfänglicher Weigerung entschied sich Fol schließlich, dem Publikum zuliebe doch zu spielen, und begeisterte es durch seine melodiose Begleitung und seine virtuosensoloparts. Mit einem Solostück, das er selbst in Erinnerung an Fats Waller geschrieben hat, brachte er die Zuhörer in eine solche Hochstimmung, daß sie stürmisch Zugaben verlangten. Von da an kamen auch die beiden anderen Solisten der Rhythmusgruppe mit langen Soli besser zur Geltung. Ricardo Galeazzi am fünfsaitigen Kontrabaß und Poummy Arnaud am Schlagzeug zeigten, was man dank vollkommener Beherrschung seines Instruments spielen kann. Und es blieb nicht die reine Perfektion, sondern wurde Musik, die den Zuhörer rührt und begeistert.

Da kommen vier Spitzenmusiker des Jazz in die Provinz nach Bamberg. Finden die denkbar ermutigendsten Umstände vor: ein stark reparaturbedürftiges Klavier — eine dringend renovierungsbedürftige Bühne — einen kleinen Saal, der mit den etwa 100 Zuhörern nicht einmal gefüllt ist, — beginnen ihr Konzert dann doch nach anfänglich deutlichen Protesten und machen dann nach einer gewissen Anlaufzeit eine Musik, daß es jeden Jazzer freut. Die Begeisterung des Publikums ließ dann den anfänglichen Ärger vergessen und Rene Franc spielte mit seinen Bootleggers, daß es eine Freude war. Es war viel Sidney Bechet zu hören, aber in erster Linie war es Jazz und die Freude, denn sonst hätten Rene Franc, Raymond Fol, Ricardo Galeazzi und Poummy Arnaud nicht mehr als vier Stunden lang ihr Publikum begeistert. Yeah, that's Jazz.

Diether Söllner

Jazz im Museum in Essen

Eine begrüßenswerte Institution, die in Deutschland Schule machen sollte und allen Museumsleuten zur Nachahmung empfohlen wird, ist die Essener Reihe „Jazz im Museum“. Ein Gespräch mit Dr. Herbert Rickmann, Kunsthistoriker und Kustos am Museum Folkwang in Essen, gab Auf-

Schluß darüber, wie man Jazz als Kunstgattung mit den Aufgaben eines zeitgenössischen Museums verbinden kann. Der Gedanke ist gar nicht abwegig, durch Jazzkonzerte im Museum das Interesse eines dafür aufgeschlossenen Publikums auch auf bildende Künste zu lenken.

Es begann am 12. September 1973, als der Künstler Pavlos im Museum Folkwang eine sehr publikumswirksame Einraum-Ausstellung, es war wohl mehr ein Happening mit Konfettischlacht, eröffnete, und der Kunstring Folkwang einlud zu Bier und Jazz mit dem Marcel Bernasconi Quartett aus der Schweiz. Rickmann meffftexdazu, daß ja nicht nur Filme und klassische Konzerte zum Programm des Kutfist-rings gehörten, sondern auch Jazz dazu passe, der leider in Essen sonst höchstens in kommerziell ausgemergelter Form in Erscheinung tritt. Nun, es hatte sich damals gelohnt, in Essen fanden sich doch genügend Fans, und dem ersten Konzert folgten inzwischen weitere: immerhin bisher elf Veranstaltungen. Nach Bernasconi spielten u. a. das Alexander von Schlippenbach-Quartett, das Contact Trio aus Essen, Attila Zoller, Jupp van de Flupp mit Free Jazz aus Holland, Blues mit Robert Pete Williams, die John Warren Big-Band aus London und Makaya Ntshoko & The Tsotsis mit Heinz Sauer, Isla Eckinger und Bob Degen sowie als bisher jüngste Gruppe die Frank Wright Unity.

Erstaunlich dabei sind die überaus niedrigen Eintrittspreise, die zwischen 2 und 5 DM schwanken. Ausgehend von der Tatsache, daß sich das meist jugendliche Publikum bei Jazzveranstaltungen als nicht gerade finanzstark erweist, obgleich es für kommerzielle Rockfestivals im Durchschnitt 15 DM ausgibt, möchte Rickmann versuchen, die niedrigen Eintrittspreise auch künftig beizubehalten. Sorge bereitet ihm allerdings der trotzdem relativ schwache Besuch, aus dessen Erlösen noch nicht einmal die Druckkosten der postkartengroßen Einladungskarten gedeckt, geschweige denn die Veranstaltungen selbst finanziert werden können.

Finanziert werden die Konzerte vom Kunstring Folkwang, einer reinen Besucher-Organisation mit einem Mitglieds-jahresbeitrag von 30 DM und derzeit 2700 Mitgliedern. Ebenfalls davon finanziert werden Führungen, Vorträge, Kurse und Exkursionen des Kunstrings. Die Stadt Essen als Träger des Museum Folkwang hat für Subventionen in puncto Jazz nichts übrig, die Folkwang Musikhochschule

unterstützt diese Initiative lediglich ideell. Trotz dieser an sich blamablen Finanzmisere, die wiederum auf das übliche fehlende Interesse für die Kunstgattung Jazz schließen läßt, ist es um so mehr zu begrüßen, wenn engagierte Leute wie Rickmann und seine Berater diesem wichtigen Zweig eine reelle Chance geben. Konzertagenturen sollten sich bemühen, Kontakt aufzunehmen mit Dr. Rickmann, Museum Folkwang, 43 Essen 1, Bismarckstraße 64/66, Telefon 02 01 / 77 47 83

Volker Heibel

Besondere Note aus Köln: Key

Eine junge, leider relativ unbekannte Gruppe aus Köln versetzte vor einiger Zeit das Publikum im Bonner Jazz-Club Session in Staunen und Begeisterung. Key — das Durchschnittsalter beträgt ca. 19 Jahre — besteht aus der Sängerin Marina Edelhagen und den Musikern Markus Stockhausen tp, Hugo Read as, fl, Reinhard Schmilz p, Reiner Linke b, und Matthias Holtmann dm. Vier von ihnen absolvieren zur Zeit ihr Studium an der Kölner Musikhochschule.

Dieser Abend hielt, was er versprach. Unangekündigt kam zudem Jiggs Whigham auf die Bühne — für zwei Konzerte im Köln-Bonner Raum Gast der Gruppe Key, einst Posaunist in Ray McKinleys „Glenn Miller Orchestra“ und in Kentons Band. Whigham bestach an diesem Abend erneut durch sein unwahrscheinliches Improvisationstalent. Read glänzte als Altsaxophonist und Stockhausen als Trompeter durch technische Brillanz, perfekte Satzarbeit, gut durchdachte Soli und einfühlsames Zusammenspiel mit Jiggs Whigham.

Mit Phantasie und rhythmischer Prägnanz bewiesen Bassist Reiner Linke durch solide und lebhaft dahinfließende Baßläufe und Pianist Reinhard Schmitz durch dynamische Anschlagstechnik und geschickte, zum Thema gleichläufige Akkordpassagen, ihr Feeling für modernen Jazz.

Drummer Matthias Holtmann ist ein Meister seines Instruments mit ausgeprägtem Rhythmusgefühl und einem

Einsatz von fast artistischer Raffinesse.

Das Pünktchen auf dem i: die erst seit zwei Monaten bei der Gruppe Key mitwirkende Marina Edelhagen. Die musikalische Vitalität und der Ideenreichtum dieser Vocalistin wurden perfekt in das harmonische Konzept der Gruppe Key integriert.

Zusammenfassend: Kreativer, spontaner und unverbrauchter Jazz mit der richtigen Dosierung nerviger Expressivität. Lebhafter Rhythmuswechsel, Blues-, Swing- und Free-Jazz-Verzierungen im Thema, das alles ließ zuweilen Komposition und Improvisationen so ineinanderfließen, daß der Eindruck spontanen Gestaltens dominierte.

Key kann als eine noch neue, aber ideale Formation gewertet werden, die durch ihre faszinierenden Kompositionen und eine außerordentlich breite Ausdrucksskala den Kriterien der internationalen Jazz-Szene gewachsen sein dürfte.

Falk Ch. Burhenne

Platzkonzert in Free in Wuppertal

Ein solches Platzkonzert hatte es in Wuppertal noch nicht gegeben. Wo sonst das Wasser steht, auf dem Brunnen-Plateau des Elberfelder Vonder-Heydt-Platzes, stand und spielte das Globe Unity Orchestra seinen fröhlichen, aufgeregten, lyrischen, rüpelhaften Jazz. Vierzehn der namhaftesten Vertreter der neuen Jazzmusik aus England und der Bundesrepublik, umdrängt von einer ständig fluktuierenden Menge von Schau- und (mehr oder weniger) Hörlustigen: Kenner und Erschreckte, Andächtige und Verdrossene. Die meisten, die vorbeikamen, konnten nicht wissen, wer das ist: Albert Mangelsdorff oder Gerd Dudek, Alex von Schlippenbach oder Manfred Schoof, Evan Parker oder Paul Rutherford, Peter Brötzmann oder Peter Kowald.

Der freie Jazz war hier — und gleich mit seiner größten und wichtigsten Gruppe in Deutschland — so richtig unters Volk gegangen und, alles in allem, gar nicht einmal schlecht angekommen. Das ist das Wichtigste am 3. Free Jazz Workshop Wuppertal, der

wiederum der Förderung des städtischen Kulturamts zu verdanken ist und dessen Konzerte nach bewährtem Muster z. T. in öffentlichen, gut besuchten Proben im Museum vorbereitet wurden.

Daß dieser Workshop auch zum dritten Mal allein vom Globe Unity Orchestra bestritten wurde, erscheint nicht gerade einfallsreich, hat aber doch seine Bedeutung: es wird nämlich dadurch wesentlich dazu beigetragen, daß das nur sporadisch zusammenkommende Orchester wieder eine selbstverständliche Spielpraxis und sein heutiges Niveau erreicht hat, daß hier an Formen des freien Orchesterspiels gearbeitet werden kann. Und das in einer Zeit, da die Arbeitsmöglichkeiten der Musiker im Avantgardebereich sich wieder seht» verschlechtern.

Auf dem Von-der-Heydt-Platz hatte das Orchester überwiegend Stücke mit größeren, komponierten Teilen aufgeführt, bei denen die Zuhörer meist eine Entwicklung von der festgeschriebenen zur freien Form verfolgen konnten, darunter Dauerbrenner von Willem Breuker („Out of Burton's Songbook“) und Schlippenbach („Bavarian Calypso“), Neues aus der Feder des DDR-Pianisten Ulrich Gumpert, von Peter Brötzmann, Hans Reichel. Die Heiterkeit kam nicht zu kurz.

Am Abend im neuen und sehr jazz-aktiven Wuppertaler Kommunikationszentrum „Die Börse“ packte man die härteren, das heißt: die ganz freien Sachen aus. Da zeigte das Orchester, wie weit es in spontaner Abstimmung ausgedehnte Improvisationsstücke in Solo- und Gruppenspiel, mit rhythmisch akzentuierender oder klangflächenhaft stimmungsmalender Begleitung zu gliedern vermag.

Da gab es beim freien Kollektiv oder im dichten Clusterspiel atemberaubende Steigerungen, und man erlebte kleinteilige Geräuschpoesie mit wenigen Instrumenten. Es fehlte ja nicht an glänzend aufgelegten Solisten. Es wirkte im Globe Unity-Zusammenhang fast schon wie ein (schönes und gekonntes) Zitat, als Gerd Dudek, markig auf dem Tenor phrasierend, über stramm marschierendem Vierviertel-Takt eingesetzt wurde, und ein Posaunenduell zwischen Paul Rutherford und Günter Christmann wurde zu Recht stürmisch bejubelt.

Alles in allem war „Globe Unity“ noch nie so gut. Und ohne Workshop-Initiativen wie die Wuppertaler, die nun schon zur Institution geworden ist, gäbe es diesen deutschen Beitrag zur improvisatorischen Orchestermusik gar nicht. Dirk H. Fröse

Die Elektronik ist ein faszinierendes Neuland

Toto Blanke
(Fortsetzung von S. 16)

— auf Deiner Platte „Spider's Dance“ bei zwei Stücken.“

„Selbstverständlich spiele ich nach wie vor gerne akustische Gitarre. Es ist für mich ein anderes Instrument, sowohl was den Klang als auch die technischen Möglichkeiten anbelangt.“

„'Spider's Dance' ist die erste Platte unter eigenem Namen. Was kannst Du dazu sagen?“

„Ich hatte im Sommer 74 ein paar Jobs mit Joachim Kühn, John Lee und Gerry Brown. Wir fanden schnell zusammen, und so bin ich anschließend ins Studio gegangen. Am 2. Tag gelang es mir noch, Charlie Mariano zu verpflichten. Ich habe das auf eigene Kosten produziert. Die Bänder habe ich an Phonogram verkauft und gleichzeitig einen Plattenvertrag erhalten.“

„Mir fiel beim Anhören der Platte auf, daß Du im Vergleich zu Live-Auftritten ganz anders spielst — weniger aggressiv.“

„Ja, das stimmt. Die sachliche Studioatmosphäre trägt sicherlich hierzu entscheidend bei. Bei Live-Auftritten spielen wir einen Set ungefähr eine Stunde — jeder bekommt Gelegenheit zu einem langen Solo, in dem man sich ‚hinschaffen‘ kann — je nach Stimmung.“

„Hast Du schon Pläne für Deine nächsten Platten?“

„Ja, ich werde wahrscheinlich eine Platte aufnehmen im Quartett mit einem Bläser — Tenor oder Posaune. Außerdem werde ich mit Philip Catherine im August eine Duo-Platte für MPS machen und ebenfalls eine Duo-Platte mit Joachim Kühn einspielen. Dieses Album wird mehr experimentellen Charakter haben — mit Synthesizer, und jeder wird verschiedene Instrumente wie Baß, Schlagzeug, Stringmaster usw. spielen. Joachim und ich haben uns vorgenommen, diese Platte ohne Zeitdruck zu produzieren. Jedesmal wenn wir eine Idee haben, gehen wir ins Studio.“

„Du hast mit Pierre Courbois und Jasper van't Hof die Association P. C. gegründet, die nun schon 5 Jahre besteht, wenn auch mit wechselnder Besetzung. Immer wieder gibt es Gerüchte über eine bevorstehende Auflösung der Gruppe.“

„Pierre und ich werden auf jeden Fall weiterspielen, jährlich 2 große Tourneen stehen auf dem Programm. Leider fiel jetzt eine Afrika-Tournee für das Goethe-Institut aus — man wollte eine Dixie-Band. Klar, daß solche Rückschläge auf die Stimmung drücken, die Gruppe Association P. C.

wird jedoch weiter bestehen. Zwischen diesen 2 Tourneen hat jeder genügend Zeit, sich um eigene Projekte zu kümmern. Ich werde irgendwann sicherlich auch einmal versuchen, eine eigene Gruppe auf die Beine zu stellen, vielleicht dauert das gar nicht einmal mehr so lange.“

Peter Zücker

Als war's ein Lied von heut'

Pasadena Roof Orchestra
(Fortsetzung von S. 17)

denken und kann intensiver interpretieren.“, sagte der Sänger kürzlich in einer britischen Popzeitung.

A propos Popzeitung. In England berichteten über das Pasadena Roof Orchestra Musik-, Tages- und Popzeitungen in seltener Übereinstimmung. Unabhängig vom musikalischen Standpunkt ist zu beobachten, daß nach den swingenden 60ern, da Jugend und Aktualität dominierte, die gedämpften 70er Jahre denen der 20er ähneln. Auch damals kam man mit Optimismus und einem Quentchen Naivität über die Runden, tanzte sich die Sorgen vom Hals, wärmte sich in Kinopalästen an ein paar Träumen auf und drehte, wieder zu Hause, das neue Radio an oder leierte das Grammophon an. Und genau jene unbeschwerte Musik liefert das Pasadena. Für manche beste Nostalgie, für Jüngere Reizmaterial zum Tanzen („Ma, zeig mir mal Charleston!“) und für alle ein großes Vergnügen (allein die Flugzeuggeräusche des Posaunisten in „Me and Jane In A Plane“ sind hörenswert).

Schon Brecht schrieb 1924: „Das einzige, was diese Städte bisher an Kunst produzierten, war Spaß: die Filme Charlie Chaplins und den Jazz“ — als hätte BB das Pasadena Roof Orchestra gekannt...

Michael Henkels

Kleinanzeigen

DM 5,— pro Zeile — Mindestpreis DM 20,—

Raritäten!!! Für Jazz-Kenner!!!

Schallplatten u. Literatur über Bix Beiderbecke, Sonny Berman (1946); Bunny Berigan, King Oliver, Freddy Keppard (1923—1928). Luise Pelzer, B-4728 Hergenrath, Schievenhövel 9 — BELGIEN

Zahle guten Preis für gut erhaltene LP:

Chris Barber, Battersea Rain Dance

Angebote an:

Hans A. Rünzi, 28 Bremen, Grünenweg 20/21

IDUKE-FANS! Bin umstande halber gezwungen, 12 original signatures des 58er Ellington Orchesters gegen Höchstgebot anzubieten! (DE, JH, PG, JH, CA, RN, HB, QJ, JW, SW, BB, AG). Wolfgang Hanstein, 35 Kassel, Heckershäuserstr. 5 a, Telefon (05 61) 89 51 07

Suche **Briefkontakt** und Austausch von Schallplatten. Henryk Solnicki, Kasprzaka 14/4, 51-676 Wrocław, Polen.

Suche **Partner** zum Tauschen von klassischen gegen Jazz-Platten.

Klaus J. Heinicke, X 117 Berlin, Rudowerstr. 154

KENNEN SIE DIE?

Avantgarde-Orchester — hinter diesem Namen verbirgt sich eine relativ junge Gruppierung. Theo Jörgensmann, Klarinette, Bernd Kühn, Flöte, Thomas Schulte, Baß, und Michael Radünz, Schlagzeug, die im Herbst 1974 diese Formation ins Leben riefen, verbinden damit einige sehr konkrete Vorstellungen. Zunächst soll ihre Musik der Klarinette zu ihrer alten, längst verlorengegangenen Bedeutung zurückverhelfen. Dabei kombiniert man orchestrale Perfektion und Geschlossenheit mit avantgardistischer Frische und Dynamik. Das Avantgarde-Orchester hat im Oktober letzten Jahres seine erste Platte aufgenommen, die jetzt vorliegt. Die Kontaktanschrift der Gruppe ist: Bernd Kühn, 4390 Gladbeck, Talstr. 13, Tel. 021 32/6651 42 (TheoJörgensmann).

Dieter Bihlmaier Selection hat eine Platte unter dem Titel „Maskerade“ aufgenommen, die jetzt vom Jazz-Forum, 852 Erlangen, Rathausbergerstr. 3 oder von Jazz by post, München, zu beziehen ist. Das Quartett spielt dabei mit Dieter Bihlmaier, Flöten, Gerhard Dietz, Vibraphon, Wolfgang Lauer, Baß, und Gerhart Ziegler, Schlagzeug, Percussion. Die Kontaktanschrift der Selection ist: Dieter Bihlmaier, 852 Erlangen-Dechsendorf, Teplitzerstr. 21, Tel. 091 35/9 91.

Fazit New Jazz ist der Name eines Trios aus Gelsenkirchen, das bisher vor allem in Nordrhein-Westfalen auftrat. Die Mitglieder sind Kai Kanthak, Gitarren, Kurt Rade, Baß, und Gerd Posny, Schlagzeuge, Flöte. Über die Konzeption sagt Kai Kanthak: „Über einer swingenden Basis möchten wir möglichst viel Freiheit und Kommunikation unter den Spielern erreichen. Arrangements sind zwar vorhanden, jedoch alles andere als zwingend.“ Die Kontaktanschrift von Fazit ist: Kai Kanthak, 465 Gelsenkirchen, Lilienthalstr. 3.

Inform, eine Modern Jazz Gruppe aus Heidelberg, besteht nunmehr seit fast zwei Jahren und spielte in dieser Zeit vor allem in süddeutschen Jazzclubs, aber auch beim Pop Shop des SWF und bei den Heidelberger Jazztagen 1974. Ausgehend vom Hardbop der 60er Jahre, versucht Inform diese Musikstruktur durch Free- und Rock-Elemente aufzulockern. Die Besetzung ist: Jürgen Graf, Tenorsaxophon, Albrecht Schmücker, Posaune, Joachim Brehm, Klavier, Elektro-Piano, Roy Bingel-Erlenmeyer, Baß, Mario Damolin, Schlagzeug.

Jeff-Set nennt sich eine Pop-Jazz-Gruppe aus Hamm, die seit Ende 1973

besteht und sich vorwiegend aus Musikstudenten zusammensetzt. Das Quintett trat 1974 bei drei Festivals mit großem Erfolg auf. Zu Jeff-Set gehören Helmut Borchers, Gitarre, Heinz Radu, Gitarre, Baß, Gerd Peter, Baß, Tenorsaxophon, Gerd Führs, Elektro-Piano, und Hannes Brünner, Schlagzeug. Gespielt werden nur Eigenkompositionen. Die Kontaktanschrift ist: Musicladen, 4713 Bochum/Hövel, Tirpitzstraße 6, Telefon 0 23 81 / 7 34 86.

Neffe Bruno ist eine 4köpfige Free-Rock-Jazz-Gruppe aus Würzburg, deren Musik inspiriert wurde von Joe Zawihul, Herbie Hancock, Terje Rypdal und Miles Davis. Das Quartett, das sich aus Wolfgang Salomon, Baß, Rainer Römer, Schlagzeug, Dieter Kaudel, Gitarre, und Burkhard Schmidl, Elektro-Piano und Synthesizer, zusammensetzt, besteht bereits seit vier-einhalb Jahren und trat unter anderem bei den beiden Würzburger Jazz Festivals auf. Über die Konzeption sagt Burkhard Schmidl: „Wir kopieren unsere Vorbilder nicht, sondern lassen lediglich deren musikalische Gedanken in unsere eigene, ganz persönliche Musik einfließen.“ Die Kontaktanschrift von Neffe Bruno ist: Burkhard Schmidl, 87 Würzburg, Untere Johannitergasse 2.

Schwaaz Vere's Dixie Band nennt sich eine Formation aus dem ober-schwäbischen Raum, die Ragtime, Dixie und auch Swing nach eigenen Arrangements spielt. Die Gruppe, die seit fast 3 Jahren besteht, veranstaltet regelmäßig Jazzkonzerte und Hüttenfeste mit Dixie, so das nächste am 28. Juni in Hüttenreute bei Altshausen im Gasthof Hirsch. Die Band besteht aus Manfred Pfütze, Trompete, Roland Rimmele, Klarinette, Hans Georg Rimmele, Saxophon, Klarinette, Frieder Berlin, Klavier, Geige, Josef Wiest, Baß, Sousaphon, und Bruno Bischofberger, Banjo, Gitarre. Ihre Kontaktanschrift ist: Konrad Madiener, 7968 Saulgau, Staatl. Aufbaugymnasium, Schützenstraße.

Syeeda minus two heißt ein Duo aus München, das der Pianist Arno Joe Wahler und der Schlagzeuger Tomas Stötzer, beide Mitglieder der Gruppe Syeeda, formiert haben. Kernidee der Musik ist eine sinnvolle Projizierung aller dem einzelnen Musiker zur Verfügung stehenden musikalischen Elemente — Klassik, Volksmusik, Rock, afroamerikanische Musik — auf ein kommunikatives Musizierideal. Die Kontaktanschrift ist Arno Joe Wahler, 8 München 19, Waskesstr. 15, Tel. 0 89/ 132353.

JAZZNEWS

Monty Alexander erhielt für seine MRS Platte „We've only just begun“ den Grand Prix Mondiale du Disque de Jazz 1974 vom Hot Club de France zugesprochen.

Association P. C. wird zusammen mit dem Rockgitarristen Jan Akkerman am 15. August in Berlin bei „Jazz in the Garden“ auftreten. Diese Jazz-Rock-Kombination ist in der Zeit vom 10. bis 20. August für weitere Gastspiele zu buchen. Die Kontaktanschrift ist Bernd Mommertz, 53 Bonn, Heerstraße 9, Tel. 0 22 21 / 63 63 37.

Die Barrelhouse Jazzband wurde für einige Festivals verpflichtet: sie wird am 22. Juli in San Sebastian und vom 24. bis 26. Juli bei der Grande Parade du Jazz in Nizza auftreten. Am 11. Juni wird die Frankfurter Oldtime Band im „Musikladen“ zu sehen und zu hören sein.

Marion Brown widmet jetzt seine ganze Zeit dem Studium der Bambusflöten Japans und Indiens. Im Mai kam von ihm wieder eine neue Impulse-Platte unter dem Titel „Vista“ heraus, die der Altsaxophonist mit Tony Davis, William Braynon und Stanley Cowell, Klavier, Alan Murphy, Gesang, Jimmy Hopps und Ed Blackwell, Schlagzeug, und Reggie Workman, Baß, aufgenommen hat. Zudem machte er vor kurzem für Strata-East Records eine Produktion mit der „New African Street Band“, zu der u. a. Stanley Cowell, Billy Higgins und Ed Blackwell gehörten. Brown möchte im Sommer und Frühherbst gerne wieder in Europa gastieren. Seine Kontaktanschrift ist: Marion Brown, 19 Fountain Avenue, Middletown, Connecticut 06457, USA.

Rainer Brüninghaus, einer der profilierten deutschen Jazzpianisten, wurde von der ARD in diesem Jahr als deutscher Vertreter für das EBU-Jazzkonzert nominiert, das im November in Sarajewo stattfindet. Der jugoslawische Arrangeur und Bandleader Milhenko Prohaska wird aus den von den verschiedenen EBU-Radiostationen entsandten Jazzmusikern eine Big Band zusammenstellen, die er noch mit einheimischen Kollegen auf die volle Besetzung bringt und mit der er vor allem mit jugoslawischer Folklore durchsetzten, orchestralen Jazz bieten möchte. In der zweiten Hälfte dieses EBU-Jazzkonzerts sollen sich dann verschiedene kleine Gruppen vorstellen, die sich aus den nach Sarajewo entsandten europäischen Jazzsolisten bilden.

Albrecht Claudi hat kürzlich eine neue Gruppe zusammengestellt, die



CHRIS HINZE COMBINATION

Foto: Ron Verboom

unter dem Namen Kuro's Jazzband stark lateinamerikanisch rockenden Jazz macht. Mit dem Düsseldorfer Gitarristen spielen. Walter Kurowski, Bass, Ulli Engels, Schlagzeug, Peter Thorns, Percussion und Arnaldo Alvarez, Conga. Claudi spielt zudem noch in der Boogie Woogie Company des Pianisten Leopold von Knobelsdorff und mit seiner Soul Four. Die Kontaktanschrift ist: 4 Düsseldorf 31, Alte Landstr. 38, Tel. 40 42 78.

Tony Coe hat ein Werk mit dem Titel „Zeitgeist“ komponiert, das er Ende April im Gulbenkian Theatre an der Universität Kent uraufgeführt hat. Ausführende waren ein 18-Mann-Orchester mit den Solisten Henry Lowther, Chris Pyne und Trevor Tomkins und die Sängerinnen Norma Winstone und Mary Thomas.

Wolfgang Dauner macht seit einiger Zeit immer wieder für die Fernsehsendung „elf 1/2“ beim Südfunk in Stuttgart Aufnahmen, zu denen noch Ack van Rooyen, Albert Mangelsdorff, Klaus Doldinger, Charlie Mariano, Volker Kriegel, Eberhard Weber und Jon Hiseman hinzugezogen werden.

Herb Geller, der seit 13 Jahren in Deutschland lebt und zuerst mit dem SFB Tanzorchester später mit dem NDR Tanzorchester unter der Leitung

von Rolf Kühn spielte, konnte jetzt erstmals in der BRD eine Platte unter eigenem Namen vorlegen. Sie heißt „An American In Hamburg“.

Miles Davis gab im Februar mit seinem Sextett in Osaka beim Festival ein Konzert, das für Platte mitgeschnitten wurde und demnächst veröffentlicht werden soll.

George Duke hat wieder eine Platte für MPS aufgenommen, die unter dem Titel „The Aura will prevail“ erscheinen wird.

Dzyan wird am 19. Juni im Staatstheater in Darmstadt ein Konzert geben, das mit einigen Superlativen aufwartet. Unter dem Titel „Resurrection — E-Musik meets Avantgarde Jazz“ wird eine Komposition von Reinhard Karwaty uraufgeführt, zu der nicht weniger als 170 Musiker verpflichtet wurden. Zur Gruppe Dzyan gesellen sich Christoph Haberer, Schlagzeug, Percussion, Peter Seiler, Orgel, Elektro-Piano, Synthesizer, Mellotron, und Ingo Werner, Elektro-Piano, Synthesizer, sowie der amerikanische Gospelchor „Joy And Peace“, das Sinfonie Orchester und der Opernchor des Staatstheaters Darmstadt.

Fourmenonly hat sich jetzt wieder zum Quartett erweitert. Mit Helmut Zimmer, Klavier, Wilfried Eichhorn,

Saxophone, Baßklarinetten und Flöte und Rudi Theilmann, Schlagzeug und Xylophon, spielt jetzt Frederic Rabold trompete, Flügelhorn und Pison. Die Kontaktanschrift des Free Jazz Quartetts ist: Helmut Zimmer, 7250 Leonberg 2, Wilhelmstr. 41, Tel. 07152/4 93 72.

Stephane Grappelli hat in Villingen mit Ike Isaacs, Gitarre, Isla Eckinger, Bass, und Diz Disley, Gitarre, vor einiger Zeit Plattenaufnahmen gemacht, die sehr heiße, swingende Musik bieten.

Eine **Lars Gullin** Diskographie will der Schwede Lars Westin zusammenstellen. Doch fehlen ihm dazu die Angaben über die Aufnahmen, die Her Baritonsaxophonist in der Mitte der 50er Jahre mit Chet Baker und Lee Konitz in Deutschland produzierte. Westin bittet deshalb die Jazz-Podium-Leser um Mitarbeit. Seine Anschrift ist Lars Westin, Orkester Journalen, Drottningatan 14, 11151 Stockholm, Schweden.

Joe Harriott — A Bio-Discography, so heißt eine 30 Seiten starke Broschüre im DIN A 4-Format, die Roger Cotterell und Barry Tepperman verfaßt haben. Dabei wird Harriotts musikalische Laufbahn, sein Leben in der Musik ausführlich behandelt. Dazu kommt eine von Tepperman zusammengestellte Diskographie dieses im Januar 1973 verstorbenen Saxophonisten aus Jamaika.

Hugo Heredia, argentinischer Saxophonist, lebt seit einiger Zeit in Italien, wo er im November letzten Jahres bei Ariston eine Platte aufgenommen hat, bei der seine Partner Klaus König, Klavier, Peter Frei, Baß, Peter Schmidlin, Schlagzeug, Sergio Farina, Gitarre, Ivanir Mandrake, Percussion, Conga, waren. Mit dieser Gruppe will Heredia im Herbst auf Deutschlandtournee gehen. Zu buchen ist diese Formation über Gabriele Kleinschmidt, 72 Tuttlingen-Möhringen, Mettenberg 1, Tel. 0 74 62 / 15 30.

Woody Herman erhielt den Grammy Award in der Kategorie Big Band für seine Fantasy-Bellaphon-Platte „Thundering Herd“. Bereits im Vorjahr hatte Herman den selben Preis für seine Platte „Giant Steps“ zugesprochen bekommen. Vom 7. bis 22. Juli will die Herman Herd auf eine Hollandtournee gehen.

Chris Hinze hat Anfang des Jahres wieder eine neue Combination aufgestellt, die aus dem belgischen Pianisten Michel Herr, dem deutschen Gitarristen Stephan Diez, dem amerikanischen Baßgitarristen Richie DiLorenzo und dem holländischen Schlagzeuger Henk Zomer besteht. Bisher gastierte die neue Combination in den Benelux-Ländern, in England, in Hamburg und Frankfurt, machte im

Mai Aufnahmen in Hannover und in Bremen. Im Juni wurde die Gruppe nach Münster (6. 6.), München (12.—14. 6. domicile), Göttingen (17. 6.) und Berlin (18./19. 6.) verpflichtet. Am 1. August tritt die Hinze Combination bei „Jazz in the Garden“ in Berlin auf. Die neue Platte der Gruppe „Sister Slick“, wurde ein großer Erfolg und erschien sowohl in Europa als auch in den USA und in Japan. Die Gruppe des holländischen Flötisten, der im letzten Herbst durch Amerika und Japan reiste und dort drei neue Platten aufnahm, und in Indien sechs Wochen bei dem Flötisten Raghunath Seth studierte, ist zu buchen über das Keytone Management, Wouter M. de Roy, Postfach 2813, Den Haag, Tel. 070—46 36 00.

Chuck Israels gab vor kurzem mit dem National Jazz Ensemble ein Konzert in der New School in Greenwich Village. Solisten dieser 15-Mann-Band, die vorwiegend Kompositionen von Bix Beiderbecke, Duke Ellington, Jelly Roll Morton, Thelonious Monk, Horace Silver und Gil Evans spielte, waren Roy Eldridge, Jimmy Knepper, Rod Levitt und Sal Nistico.

Das **Jazz Composer's Orchestra** gab vom 12. bis 14. Mai drei Workshopkonzerte und bestritt eine Benefizveranstaltung am 15. Mai für die United Farm Workers. Zu diesem Anlaß hatte die JCOA Association dem Pianisten und Synthesizerspieler David Horowitz, der u. a. mit Joe Henderson, Tony Williams und Gil Evans Plattenaufnahmen gemacht hat, eine Auftragskomposition erteilt. Horowitz schrieb ein langes Stück mit dem Titel „Encounters U“, das später auch auf einer JCOA-Platte veröffentlicht werden soll. Diese Veranstaltungen wurden ermöglicht durch die Unterstützung des New York State Council und durch die Vereinigung Meet The Composer.

Jazz Lips, die populäre Hamburger Dixieband, hat jetzt wieder eine neue Platte unter dem Titel „Ja/z Lips News“ vorgelegt. Die LP enthält neue, frische Ragtime, Blues- und Dixieland-Kompositionen unter Verwendung verstaubter Partituren. Aus der Platte wurde der „Dusty Rag“ bereits als Single ausgekoppelt.

Jazztrack hat einen neuen Pianisten: den Düsseldorfer Christoph Spendel. Ende Mai produzierte die Gruppe zwei Aufnahmen beim Rundfunk in Zürich und in München, wo Jazztrack noch um den Schlagzeuger und Percussionisten Wolfgang Eckholt erweitert wurde. Die erste Platte von Jazztrack erschien unter dem Titel „First Call“ Ende Mai bei Happy Bird/Bellaphon. Die Kontaktanschrift von Jazztrack ist neu, sie lautet: Uli Beckerhoff, 44 Münster, Hüfferstr. 67, Tel. 0251 7813 16.

Scott Joplin zu Ehren soll demnächst in den USA eine Briefmarke mit dem Profil des Pianisten und Komponisten erscheinen. Die Anregung dazu gab die „Society for the Preservation of Ragtime Music“ in San Francisco.

Radu Malfatti-Paul Lytton-Phil Wachsmann, das Trio, das sich im März formierte, wird im Oktober in Ulm, Zürich und Bielefeld gastieren. Die in England beheimatete Free Jazz Gruppe sucht noch weitere Gastspieltermine in dieser Zeit. Radu Malfattis Kontaktanschrift ist 206 Finchley Road, 12 A Arkwright Mansions, London NW 3, Tel. 01 -79451 97, England.

Ronnie Laws, der Bruder des Flötisten Hubert Laws, konnte jetzt mit Blue Note einen Plattenvertrag abschließen. Die erste Platte will dieser Saxophonist u. a. mit Joe Sample aufnehmen.

Michel Legrand stellte für seinen zweiten Auftritt im St. Regis Maisonette in New York eine Gruppe mit Randy Brecker, Trompete, Bob Brookmeyer, Posaune, Phil Woods, Saxophon, Joe Beck, Gitarre, Ron Carter, Baß, und Grady Tate, Schlagzeug, zusammen.

Heien Merrill gab am 21. und 22. Mai zwei Radiokonzerte in Holland. Wie ihre Managerin Heien Keane mitteilte, plant die Sängerin, noch einige Zeit in Europa zu bleiben.

Mombasa hat am 14. April in Köln eine Platte produziert, die noch im Sommer erscheinen soll.

Das **New York Jazz Quartet**, die Formation mit Frank Wess, Roland Hanna, Ron Carter und Ben Riley, wird demnächst auf einer CTI-Platte zu hören sein. Und zwar sind das Mitschnitte, die während der Japan-Tournee des NYJQ gemacht wurden.

Oscar Peterson trat kürzlich mit dem Vancouver Symphony Orchestra auf und arbeitet an einem Doppelalbum, das ihn zusammen mit den Trumpet Kings vorstellen wird. Im Herbst wird Oscar Peterson bei einer Konzertreihe, die „Oscar Peterson Reunion Night“ überschrieben ist, mit einigen seiner alten Kollegen zusammenreffen.

Pork Pie, die Gruppe mit Jasper van't Hof, Charlie Mariano, Philip Catherine, J. F. Jenny-Clarke und Aldo Romano, gab Mitte Mai ein vielbeachtetes Konzert im Theatre de la Ville in Paris. Das Quintett, das entgegen anderslautender Gerüchte auch weiterhin besteht, möchte in nächster Zeit auch wieder einige Konzerte in Deutschland geben. Die Kontaktanschrift für Pork Pie ist: Jasper van't Hof, Ryksweg 271, Winneweer-Ten Boer, Holland, Tel. 0 59 02 / 23 41.

Trevor Richards geht mit seinem New Orleans Trio auf eine mehr als 2monatige USA-Tournee. Aus diesem Anlaß erscheinen in den Staaten zwei neue LPs der Gruppe, eine auf dem Crescent-Label, die andere auf dem „My Jazz“-Label zusammen mit dem Trompeter Wallace Davenport.

Irene Schweizer — Rüdiger Carl haben ihre Gruppe zum Trio verkleinert. Mit ihnen spielt der afrikanische Schlagzeuger Louis Moholo, der in den 60er Jahren mit Chris McGregor nach Europa kam. Das Trio wurde Anfang Mai in die Radio Jazz Group Stuttgart unter der Leitung von Wolfgang Dauner integriert. Die Kontaktadresse der Gruppe ist Rüdiger Carl, 56 Wuppertal 2, Collenbusch 20 a, Tel. 0 21 21 / 66 51 56.

Zutty Singleton konnte kürzlich aus dem Krankenhaus entlassen werden und wie es heißt, ist sein Gesundheitszustand wieder soweit hergestellt, daß er bereits wieder ans Spielen denkt.

Bessie Smith — Empress of the Blues, das ist der Titel eines Songbooks der berühmten Bluessängerin, das bei Schirmer Books veröffentlicht wurde und Songs, Fotos, musikalische Analysen, eine Discographie sowie biographische Daten enthält.

Clark Terry hat mit seiner Big Bad Band wieder eine Platte aufgenommen und zwar beim Wichita Jazz Festival 1974. Sie liegt jetzt auf Vanguard Etikett vor.

Reto Weber legte jetzt seine zweite Solo-Langspielplatte auf dem schweizer Jazzlabel Evasion Records vor. Der schweizer Schlagzeuger und Percussionist widmete sie dem Plastikkünstler Peter Travaglini. Weber gibt in nächster Zeit wieder mehrere Konzerte mit dem südafrikanischen Trommler Makaya Ntshoko unter dem Titel: Dialog zwischen afrikanischem Rhythmus und europäischer Technik. Reto Weber hat die Kontaktanschrift Jazz in Grenchen, Postfach 223, CH-2540 Grenchen, Schweiz, Tel. 065 7228 18 oder 8 66 45.

Larry Young hat vor kurzem einen langjährigen Vertrag mit Arista Records unterzeichnet. Der Organist hat gerade sein erstes Album für diese Plattenfirma aufgenommen und wird demnächst eine größere USA-Tournee machen.

Man Kuiper Enterprises (De Boelelaan 435, Amsterdam-Buitenveldert, Holland, Tel. 0 20 / 42 93 96) bieten folgende Jazzstars und Gruppen an: Shirley Scott Trio mit Harold Vick (7. bis 15. Juli, 21. bis 26. Juli), Barney Kessel Trio (bis 20. Juni, November, Dezember), Archie Shepp Trio (August—September), Bobby Bradford Quartett (22. Juni bis 1. Septem-

ber), Charles Mingus Quintett (21. bis 31. Juli, Anfang August), Clive Stevens Atmospheres (18. Juli bis September), Paul Bley solo (Juni), Anita O'Day (16. Juni bis 10. Juli). Außerdem können über dieses Konzertbüro auch Joe Albany, Michael Smith und Ruth Olay verpflichtet werden.

ECM wird im Herbst folgende Tourneen durchführen: Art Lande Quartett Rubisa Patrol (2. Oktoberhälfte), Arild Andersen Quartett (1. Novemberhälfte), Eberhard Webers Colours (2. Novemberhälfte) und Gary Burton Quintett (1. Dezemberhälfte). Konzerte — für das Andersen Quartett auch Clubgastspiele — können über ECM, 8 München 60, Gleichmannstraße 10, Tel. 0 89 / 83 25 71 oder über VeraBra, 5 Köln 60, Norbischerstraße 3, Tel. 02 21 / 71 58 51, gebucht werden.

Jazz-Filme in privaten Zirkeln zeigt der Berliner Jazzfreund Klaus Scholz (1 Berlin 33, Max-Eyth-Straße 59, Tel. 8 32 52 50). Er hat derzeit 53 Filme, seine Neuerwerbungen sind „The Sound of Jazz“ mit den Basie All Stars, Billie Holiday, Lester Young, Ben Webster, Coleman Hawkins, Gerry Mulligan, Jimmy Giuffre, Thelonious Monk, Henry Red Allen und Jimmy Rushing aus dem Jahr 1957, „Hoagy Carmichael with Jack Teagarden Orchestra“ (1939), „Jazz Ball“ aus den Mittvierziger Jahren mit Gene Krupa, Peggy Lee, Buddy Rich, „Dick Stabile Orchestra“, „Artie Shaw“ (1938) mit Tony Pastor, Helen Forrest, „Basie Sextet“ mit Billie Holiday und Sugar Chile Robinson (1950) zudem die „Vitaphone Shorts“ aus den 30er Jahren.

Jazz-Harmonielehre heißt ein Fernkurs von Dr. Francis Burger, der für alle Instrumente, für Anfänger und Fortgeschrittene gedacht ist. Die Dauer des Fernkurses beträgt 10 Lehreinheiten, deren Inhalt allgemeine Musiklehre, Akkordlehre, Harmonielehre, Melodien, Blues, gebräuchliche Jazz-Modulationen u. a. umfaßt. In 12 Lehrheften werden viele Beispiele und Übungen, sowie Aufgaben und schriftliche Prüfungen übersandt. Der Preis für den gesamten Kurs beträgt Fr. 96,—. Die Kontaktanschrift des Kurses ist Paul J. Bräker, Institut für Jazz-Harmonielehre, CH 8051 Zürich, Luchsiesenstraße 156, Tel. 41 50 58.

1975 Jazz Calendar heißt ein Kalender, der vom japanischen Jazz-Magazin „Swing Journal“ herausgegeben wurde. Er enthält 24 Farbfotos von Chick Corea, Archie Shepp, Count Basie, McCoy Tyner, Art Blakey, Ray Bryant, Sonny Rollins, Nina Simone, Wayne Shorter, Keith Jarrett, Herbie Hancock, Roy Haynes, Miles Davis, John McLaughlin, Jimmy Owens, Dizzy Gillespie, Freddie Hubbard, Charles Mingus, Joseph Jarman, Billy Cob-

ham, Oscar Peterson, Earl Hines, Mai Waldron, Ornette Coleman, Billy Harper, Jean Luc Ponty und Duke Ellington. Die Fotos stammen von Raymond Ross, Guiseppe G. Pino, Mitsuhiro Sugawara und anderen bekannten Jazz-Fotographen. Der Kalender kostet Dollar 6,50 plus 1 Dollar Porto und ist erhältlich bei Jazz Interactions Inc., 527 Madison Avenue, Suite 306, N.Y., N.Y. 10022, Tel. 866—6316.

Der **9. EBU-Jazz Quiz** fand am 9. Mai in Paris mit Teilnehmern aus Belgien, Finnland, Frankreich, Italien, Norwegen und Holland statt. Bei diesem Quiz, das aus sieben Fragen bestand — es waren Musikbeispiele, bei denen die Teilnehmer Titel, Komponisten oder Solisten herausfinden mußten — siegte ein französischer Teilnehmer und gewann damit eine USA-Reise mit einem Festivalbesuch. Den zweiten Preis erhielt der belgische Teilnehmer, und als Preis kann er eine Reise zu einem europäischen Jazzfestival seiner Wahl unternehmen. Der Jazz Quiz wurde als öffentliche Veranstaltung im Maison de la Radio in Paris durchgeführt und live übertragen. Die ARD beteiligt sich seit einiger Zeit aufgrund einer Entscheidung der verantwortlichen Rundfunk-Jazzreferenten nicht mehr an diesem EBU-Jazz Quiz, über dessen Wert für das Jazzgeschehen die Ansichten nach wie vor auseinandergehen.

Musik International heißt ein 405 Seiten starker Band, den Eduard Pütz und Hugo Wolfram Schmidt herausgegeben und die Musikverlage Hans Gerig in Köln vorgelegt haben. Er soll Informationen über Jazz, Pop und außereuropäische Musik vermitteln. Dabei schreibt Karlheinz Stockhausen über „Weltmusik“, Wolfgang Sandner zeichnet die Entwicklung des Jazz und der Rockmusik nach, Glen Buschmann verschafft einen Überblick über die Eigenschaften des Jazz, Tim Souster unterrichtet über die Elektronik in der Rockmusik, Martin Kemper und Peter Virnich befassen sich mit Popmusik bzw. Popmusik im Unterricht, Josef Kuckertz hat das Thema „Musik in Asien“ übernommen und Eduard Pütz führt in die afrikanische und in die afroamerikanische Musik ein. Der Band enthält auch Photos, graphische Darstellungen und viele Notenbeispiele. Eduard Pütz schreibt in seinem Vorwort, daß in diesem Band versucht wird, das zu beschreiben, was im Interessenbereich jener jungen Menschen liegt, die auf dem Wege sind, sich ihre Kultur selbst zu schaffen und von denen viele sich gedrängt fühlen, sich vom Bewährten und Traditionellen zu lösen, ohne sich meist selbst der Gründe dafür bewußt zu sein.

E 1315 EX

JAZZ PODIUM

Nr. 7/XXIV

Juli 1975

DM 3,—

sfr 3,50

öS 21,—

Juli 1975

Nr. 07/1975



Wenn im Jazz von der Tuba die Rede war, so verband sich damit lange die Vorstellung von einem optisch wie akustisch gewichtigen Rhythmusinstrument, das so recht geeignet ist, den Two Beat zu unterstreichen. Die Tuba fand sich in der kleinen wie in der großen Jazz-Beisetzung, bei Armstrong ebenso wie bei Ellington oder Fletcher Henderson. Später wurde sie mehr und mehr vom Kontrabass abgelöst und in der Swing Ära verschwand sie fast völlig. Nur die Bands, die sich bewußt auf den Oldtime Jazz konzentrieren, setzen die Tuba noch ein, um damit einen möglichst authentischen Klang zu erreichen. Gelegentlich ließ man in diesen traditionellen Jazzbands den Tubaspieler auch einmal einen Chorus improvisieren, so wie man es dem Banjospieler oder dem Schlagzeuger erlaubte. Beim Publikum kam ein Solo auf der Tuba schon immer gut an. Doch hatte ein solcher Alleingang stets eine komische Note, die vor allem in der Optik lag: da sucht also ein Musiker unter Aufbietung aller Kräfte, dem so schweren, unbeholfen erscheinenden Instrument das Flair solistischer Leichtigkeit zu geben. Schon so mancher Instrumentalist machte sich diese Wirkung auf die Zuhörer ganz bewußt zunutze, indem er diese komische Seite noch unterstrich. Man denke auch an den Musical-Clown, der von vornherein die Lacher auf seiner Seite hat, wenn er sich auf der Tuba produziert. Und nun kam also das Gil Evans Orchester das von dieser Art Komik gewiß weit entfernt ist, und präsentiert einen Tubaspieler, der penau in die ambitionierte künstlerische Konzeption des profilierten Komponisten und Arrangeurs Evans paßt und mit einer ganz erstaunlichen technischen Fertigkeit die musikalischen Aufgaben meistert, die ihm innerhalb dieses Klangkörpers zufallen. Und Gil Evans konnte gewiß keinen besseren Tubaspieler finden als Howard Johnson, der auch als Solist das gewichtige Instrument mit einer verblüffend lässigen Eleganz einzusetzen weiß. Damit überspielt er jede komische Wirkung und überzeugt selbst ein in dieser Hinsicht voreingenommenes Publikum. Um diese Vorurteile sowohl bei Kollegen als auch bei den Zuhörern abzubauen, brauchte er allerdings ein gutes Jahrzehnt.

Mein Kampf mit der Tuba

„Es war wirklich ein Problem“, so sagt Howard Johnson, „sich mit der Tuba durchzusetzen. In New York

Howard Johnson

TUBA LIBRE

stieg ich nachts immer bei verschiedenen Gruppen in Jazz Clubs ein. Aber das war nicht so einfach, denn kaum kreuzte ich mit der Tuba auf und machte Anstalten mitzuspielen, hörte ich schon spitze Bemerkungen wie 'Komm vergiß es, wir wissen wie eine Tuba klingt!'. Die Kollegen wollten nun mal keine Tuba 'hören, konnten sich auch nicht vorstellen, was man alles damit machen kann. Wenn ich mir dann mit meinem Instrument doch den Weg zum Bandstand gebahnt hatte und glücklich war, einsteigen zu können, dann waren es die Zuhörer, die lauthals zu lachen begannen. Sie haben die Tuba als Solo-Instrument gemeinhin nur bei ausgelassener Dixieland Musik oder beim Auftritt eines Clowns erlebt, denken automatisch an eine Belustigung, erwarten spaßige Musik und fangen schon zu lachen an, bevor sie noch einen Ton hören. Es gab zwar schon sehr ernstzunehmende Tubaspieler im modernen Jazz, z. B. Red Callender, Don Butterfield und Ray Draper, aber sie spielten fast alle immer in größeren Formationen und haben nicht daran gedacht, mal in den Jazz Clubs zu jammen, sich etwa zusammen mit einer Rhythmusgruppe solistisch durchzusetzen. Das trifft höchstens auf Ray Draper zu und der kannte dieses Spießrutenlaufen. Er erzählte mir, daß die Leute manchmal bei einem Soloauftritt völlig grundlos noch hinterher gelacht hätten. Ray mußte sich dann aber einer schweren Lungenoperation unterziehen, lebt heute mit nur noch einem Lungenflügel und kann daher mit einem Instrument wie der Tuba nicht mehr viel unternehmen.

Für mich war dieser ständige Kampf mit den Kollegen und dem Publikum eigentlich immer Ansporn. Weil ich mich stets neu beweisen mußte, mich jedesmal in einer Prüfungssituation befand, spielte ich unter diesem ver-

stärkten Druck ganz anders, sehr viel feuriger. So war ich stets voll und ganz engagiert, blies heiß und kraftvoll. Jetzt möchte ich aber nicht länger in eine solche Spielweise hineingezwungen werden. Ich möchte, daß sich meine Musik aus der Inspiration im Moment heraus ergibt. Immerhin war es so, daß ich diese entmutigenden Augenblicke immer nur erlebte, bevor ich spielte, nachher waren selbst die Kollegen, die verhindern wollten, daß ich überhaupt einsteige, immer recht erstaunt, daß alles eine ganz andere Wendung nahm. Wenn ich in irgendeiner Nacht wirklich sehr gut spielte, war trotzdem das Urteil meist nur: 'Der bringt ja auf der Tuba was zustande, was wir wirklich nicht erwarteten!' Und dabei blieb es. Noch heute kann ich mich mit reinen Blödeleien auf der Tuba in den sicheren Erfolg retten, denn das kommt nach wie vor an. Die Leute erwarten einfach von der Tuba nicht viel und akzeptieren, was sie vorgesetzt bekommen. Nur unter Kennern spüre ich die Anerkennung, die mich beflügelt und ich versuche dann diesen hohen Anspruch auch zu erfüllen. Sie werten mein Spiel ebenso wie das etwa eines Trompeters. Ich söhne mir immer den Tag herbei, an dem die Leute nicht deshalb beeindruckt sind, weil sie auf der Tuba etwas zu hören bekommen, was ihre Vorurteile über den Haufen wirft, sondern weil sie mein Spiel, die Substanz meiner Musik zu schätzen wissen. Aber ich bin optimistisch und kann warten.

Kein skurriles, aber doch ein besonderes Instrument

Man darf in der Tuba nicht ein exotisches, vielleicht sogar ein bizarres oder skurriles Instrument sehen. Ich habe jetzt 20 Jahre mit diesem Instrument gelebt und bin in der Lage, alles nur mögliche darauf zu spielen. Man kann auf einer Tuba z. B. sehr zarte und leise Musik machen. Leider gibt es von mir nichts auf Platten, bei dem das demonstriert wird. Höchstens im Mittelteil der Archie Shepp Platte 'Mama too tight' klingt etwas Derartiges an. Bei 'Voodoo ohfle', das ich mit Gil Evans aufnahm, hatte ich einen Verstärker zu Hilfe genommen, das heißt, ich brachte ein Pickup an meine Tuba an. Ich spielte zudem in extrem lauten Registern, die den Klang der Tuba auch ohne einen Verstärker schon verzerren. Dabei blies ich mit unheimlich viel Druck, was nicht besonders günstig ist, wenn man gezwungen ist, danach etwas Leises zu spielen. Es ist völlig

unmöglich, sich den ganzen Abend so einzusetzen.

Für mich hat die Tuba überhaupt nichts Ausgefallenes oder Exotisches an sich, sie ist einfach ein weiteres gutes Instrument, das man spielen lernen kann. Es hat einen größeren Umfang als alle anderen Blechblasinstrumente. Es gibt keine eigentliche Grenze in den hohen Registern. Ich spiele in fünf Oktaven, vom T bis zum f". Die Tuba hat auch eine viel größere Dynamik als die anderen Hörner. Man kann sie sehr leicht und weich, aber auch lauter als andere Blasinstrumente spielen. Ich benutze den Verstärker daher nicht, um die Lautstärke zu vergrößern, sondern allein des Klanges willen. Man hat ja erlebt, was mit dem Verstärker passiert, wenn man sehr hart und laut spielt: er ist damit praktisch schon überlastet und geht in einen Rückkopplungs-Ton über. Mir geht es um eine kontrollierte Verzerrung, d. h. von sich aus kann der Verstärker den Ton nicht verzerren, weil ich den Sound in gleichmäßiger Balance halte. Er hat das zu tun, was ich will, muß präsentieren, was ich in ihn hineingebe. Ich bin nicht zufrieden, wenn die Musik nur laut ist. Man kann aus dem Verstärker auch sehr weiche Klänge herausholen, nur gelingt mir das mit der Tuba nicht, weil ihr Ton lauter ist als der leise weiche Ton des Verstärkers.

Ich selbst übe so gut wie überhaupt nicht auf der Tuba. Es gibt Zeiten, in denen ich mich mit ganz anderen Dingen beschäftige, die mir keine Zeit lassen, Musik zu machen. Natürlich merke ich selbst, daß — wenn ich zu lange nicht spiele — meine technischen Fähigkeiten nachlassen. Doch kann ich das wieder wettmachen, wenn meine Umgebung mich inspiriert. Dann kann ich all das bringen, was ich will und was ich brauche. Man muß eben dann, wenn man nicht in bester Form ist, all das meiden, was einen nicht wirklich fesselt, wo man also lustlos spielt, loh bin jetzt an dem Punkt angelangt, an dem die Musik vor allen anderen Dingen im Leben die Priorität hat. Sie war zwar immer sehr wichtig für mich, aber doch nicht so, wie etwa die zwischenmenschlichen Beziehungen. Damit beschäftigte ich mich in sehr intensiven Studien. Ich hielt mich nicht an wissenschaftliche Grundlagen, sondern an meine eigenen Beobachtungen, über die ich nachdachte und aus denen ich meine Schlüsse zog. Heute weiß ich, daß ich wesentliche Erkenntnisse dabei gewonnen habe.



Foto: P. G. Deker

Und nun erst ist für mich die Musik wichtiger geworden als alles andere. Ich habe ja niemals systematisch Tonleitern, Melodien geübt, Flexibilitätsübungen gemacht, erst jetzt, da ich mit meinem Instrument zu einer Einheit zu wenden beginne, finde ich heraus, wie ich spielen will. Das ist in hohem Maße eine Sache des Körpers und ich muß mehr Disziplin walten lassen. Ich beginne zu trainieren wie ein Athlet, muß mich körperlich fit machen."

Als Baritonsaxophonist kaum bekannt

Daß der Durchbruch Howard Johnsons erst in jüngster Zeit erfolgte, geht schon daraus hervor, daß sein Name und Daten über ihn bisher nirgends aufgeführt sind. Man findet ihn in keinem Lexikon, in keiner Enzyklopädie. Zuweilen wird er mit einem gewissen Howard Johnson verwechselt,

der in den 40er Jahren in der Dizzy Gillespie Band Altsaxophon spielte.

So ist es in diesem Fall besonders aufschlußreich, wenn er selbst etwas über seine Laufbahn erzählt. „Am 7. August 1941 wurde ich in Montgomery, Alabama, geboren. Ich war gerade zwei Jahre alt, als meine Eltern fortzogen und sich schließlich im Norden von Ohio niederließen. Musiker gab es vor mir nicht in der Familie, aber meine ältere Schwester hat ausgesprochen starkes künstlerisches Talent und alles, was sie in dieser Hinsicht versucht, gelingt ihr gut. U. a. arbeitete sie als Tänzerin — gerade jetzt beginnt sie eine Karriere als Sängerin, obwohl sie schon über 40 Jahre alt ist. Aufgewachsen bin ich in Massillon, einer kleinen Stadt in der Nähe von Cleveland, Ohio. In der Junior High School begann ich als 12jähriger Tuba zu spielen. Ich war damals ganz verrückt auf dieses In-

strument. Zuvor hatte ich zwar schon ein Jahr lang Baritonsaxophon geblasen, war damit sogar in der Schulband gesessen, in der oft fürchterlich langweilige Musik gemacht wurde, aber sehr glücklich war ich nicht dabei. Damals gab es noch nirgends im Land eine Jazzband an einer Schule. Und wenn ich so uninteressantes Zeug auf dem Bariton blies, schaute ich fasziniert den Tubaspielern zu und beobachtete, was sie mit ihren Fingern machten.

Eines Tages nahm ich mir ein/Herz und bat einen dieser Tubaspieler, er solle mich doch mal probieren lassen, weil ich neugierig war, ob das bei mir mit den Fingern auch klappen würde. Als ich so ein bißchen herumspielte, hörte mich zufällig der Direktor und lobte spontan den Klang, den ich auf diesem Instrument hervorbrachte. Der Fingersatz ist zwar einfach zu erlernen, aber einen guten Klang zu erreichen, ist sehr schwer. Mir war es aber auf Anhieb so gut gelungen, daß mir der Leiter der Schulband sagte: „Warum spielst du eigentlich nicht Tuba?“ Natürlich hatte ich überhaupt nichts dagegen und gleich am nächsten Tag ging mein Herzenswunsch in Erfüllung: ich wurde Tubaspieler. Aber offen gestanden hatte ich das immer schon gewußt, daß das eines Tages so kommen würde, denn schon bevor ich mit dem Saxophonspielen anfang, hatte meine geheime Liebe der Tuba gegolten. Übrigens habe ich das Baritonsaxophonspielen nie aufgegeben, und ich verstehe nicht, daß mich das Publikum nie mit dem Baritonsaxophon in Verbindung bringt. Ich habe eigentlich kein Haupt- und Nebeninstrument, sondern Tuba und Baritonsaxophon sind für mich zwei gleich wichtige Instrumente und ich glaube, daß ich mich am besten präsentieren kann, wenn man mir die Möglichkeit gibt, mich mit beiden einzusetzen. Ich bin gar nicht so sehr erfreut, wenn man wünscht, daß ich nur Tuba spielen soll. Ich komme mir da immer vor, als ob ich auf einem Bein stünde oder wie ein Pianist, der nur eine Hälfte seines Klaviers benutzt.

Übrigens wollte man mich auch schon einmal dazu bringen, Klarinette und Altsaxophon zu blasen. Das war, als ich zur Marine eingezogen wurde und eine Weile in der Navy-Band mitwirkte. Der Bandleader hielt schon das Baritonsaxophon für kein richtiges Instrument und so habe ich von der Tuba lieber gleich geschwiegen. Trotz meines Protestes wurde mir eine Klarinette und ein Altsaxophon in die Hand gedrückt, die ich beide zuvor noch niemals geblasen hatte und stellte mich damit in die Saxophon-

gruppe. Ich vollbrachte da aber gewiß keine Meisterleistungen. Schließlich flog ich aus dem Orchester mit der Begründung hinaus, daß meine militärische Disziplin zu wünschen übrig ließe. 1962 landete ich in Kiel, wo ich mit einigen einheimischen Musikern zusammenspielte. Es gab dort ein recht gutes modernes Jazz Quartett mit einem Posaunisten, der heute an der Kieler Universität lehrt. Damals hatte ich mir noch keine Gedanken darüber gemacht, ob mir die Musik so viel bedeutet, daß ich sie beruflich ausüben wolle. Aber kurz nachdem ich aus der Marine entlassen wurde, hatte ich eines Nachts ein Gespräch mit Eric Dolphy, der mir nachhaltig riet, nach New York zu gehen, um dort Anschluß an Musikerkreise zu finden. 1963 bin ich dann auch tatsächlich nach New York übersiedelt, wo ich tagsüber als Verkäufer in einem Buchladen und abends als Koch in einem Restaurant arbeitete. Ich kann alles kochen, was man sich nur denken kann und ich muß zugeben, daß ich auch recht gerne esse! Nebenbei aber suchte ich Kontakte mit allen möglichen Jazzmusikern und machte da eben die ersten Erfahrungen als Tubaspieler, von denen ich ja erzählt habe. Endlich erreichte ich aber doch, daß man mich zu Plattenaufnahmen heranzog, und mein Debüt war die Plattensession mit Bill Dixon für Savoy. Im gleichen Jahr spielte ich dann auch noch mit Charles Mingus. Eigentlich hätte ich statt mit Bill Dixon Aufnahmen mit Archie Shepp machen sollen, aber es kam dann so, daß jeder eine Seite der Platte jeweils mit seiner Gruppe be-spielte. Erst zwei Jahre danach begann dann meine Zusammenarbeit mit Archie Shepp zu einer Zeit, in der ich schon mit Gil Evans verbunden war. Shepp hatte mich zwar schon einmal mit Mingus gehört, aber erst 1966 kam es zu dieser ersten Zusammenarbeit."

„Ich spiele nur noch was Spaß macht“

Howard Johnson hatte zu jener Zeit noch wenig Gelegenheit sich als Solist zu exponieren. Er hatte noch zu wenig Erfahrung, sich solistisch zu entfalten, war noch nicht zu jener speziellen Spielart vorgestoßen, die es ihm möglich machte, zu einem eigenen Sound, zu einer individuellen Interpretation der Musik vorzustoßen. Lediglich während eines einwöchigen Engagements mit Charles Mingus konnte er in der kleinen Gruppe auf der Tuba auch Chorusse improvisieren. Das war das einzige Mal, daß er längere Zeit solistisch hervortreten

konnte. Sonst hatte er nur ausnahmsweise einmal Gelegenheit, an diesem oder jenem Abend bei Sessions im Vordergrund zu stehen.

Seit 1964 lebt Howard Johnson ausschließlich von der Musik. Man zog ihn auch immer wieder zu Plattenaufnahmen heran, bei denen er zwar nur eine untergeordnete Rolle spielte, die ihm aber doch immer etwas einbrachten. Zudem betrachtete er jeden Job vom Standpunkt einer gewissen musikalischen Weiterentwicklung aus. Dementsprechend gab sich Howard Johnson stets Mühe, die jeweilige Aufgabe bestmöglich zu erfüllen. Vor 5 Jahren faßte er den Entschluß, nicht mehr Musik zu machen, nur um Geld zu verdienen, sondern sich auf das zu beschränken, was ihm wirklich Spaß macht.

„In den letzten 5 Jahren machte ich nicht einmal mehr im Studio solche Arbeit, zu der ich keine Lust hatte“, sagt Howard Johnson. „Solche Jobs nehme ich nur noch an, wenn ich auf dem Arrangeur oder den Musikern stehe. Im letzten Jahr habe ich begonnen, in den Studios auch als Elektro-Bassist zu arbeiten. Aber bald merkte ich, daß mir das überhaupt keinen Spaß macht und ich ließ es wieder sein. Nur das, was ich mit Gato Barbieri als Elektro-Bassist machen konnte, hat mir gefallen. Natürlich ist es früher auch schon einmal vorgekommen, daß ich einen Job nur annahm, um Geld zu verdienen, aber plötzlich merkte, daß mir die Aufnahmen Spaß machten und ich sah dann darin nicht nur eine Arbeit, mit der ich zu Geld komme. So ergriff ich z. B. immer gerne die Gelegenheit, mit Josephine Baker oder Marvin Gaye zu arbeiten, einfach weil ich mich sehr für sie interessierte, sie Abend für Abend erleben und ihr spezielles Publikum näher kennenlernen wollte. Für mich waren die Jobs nicht sehr anstrengend, so daß ich beide Künstler eingehend studieren konnte. Und es war wirklich eine unglaubliche Erfahrung für mich. Rein musikalisch gesehen war es für mich allerdings nicht das Letzte, zumal ich bei Marvin Gaye praktisch den Part übernehmen mußte, den sonst — auch auf der Platte — das Cello hatte, die Flöten spielten live die Geigenstimmen.“

Für Howard Johnson gibt es zwei Arten von Komponisten. Das sind die einen, die ihre Ideen zu realisieren suchen und für die die Musiker nur die Aufgabe werktreuer Interpretation haben, und die anderen, die den einzelnen Solisten das Stück praktisch auf den Leib schreiben, ihn mitgestalten lassen, indem er ihm eine völlige Entfaltung ermöglicht. Natürlich be-

kennt er sich zu den letztgenannten Komponisten, unter denen er Carla Bley beispielsweise besonders schätzt. „Als Frau ist sie zweifellos gefühlsbetonter als andere Komponisten und man könnte davon ableiten, daß sie hier als Frau Vorteile hat. Doch können Männer meiner Erfahrung nach ebenso gefühlsstark reagieren und es in die Musik übersetzen. Es gibt sehr viele, die das bewiesen haben, und ich kann mich mit der Musik dieser Komponisten ebenso identifizieren wie mit der von Carla Bley.“

Sie hielten Tubas für Posaunen!

Seit einiger Zeit hat Howard Johnson eine eigene Gruppe, die Substructures, in der er mehrere Tubaspieler zusammengefaßt hat. Die Idee, einen Tuba-Bläusersatz zusammenzustellen, wurde in der Taj Mahal Band realisiert, als Johnson dort mit Bob Stewart, Joseph Daley und Earle McIntyre musizierte. Johnson berichtet darüber: „Ich hatte mit Bob Stewart schon früher musiziert, doch als ihn Taj Mahal hörte, wollte er ihn gleich zu Plattenaufnahmen haben. Bob wollte aber mit mir zusammen spielen und da kam uns wieder der Gedanke, noch weitere Tubaspieler hinzuzuziehen. Die geeigneten Partner fanden wir in Morris Edwards, der Tenortubablies, und in David Bargeron, der dann aber zu Blood, Sweat and Tears überwechselte und durch Jack Jeffers ersetzt wurde. Zudem spielt auch Joe Bonner, den man heute fast nur als Pianisten kennt, Tuba — und das schon seit seiner Schulzeit. Er hatte ein klassisches Musikstudium, mit Klavier als Hauptfach, begonnen, aber als ihm das zu eintönig wurde, nahm er sich wieder die Tuba vor und machte auf diesem Instrument auch sein Schlußexamen. Für meine Gruppe hat es sich dann als sehr nützlich erwiesen, daß Joe Bonner neben der Tuba auch Klavier spielt, denn einmal ergänzt er die Gruppe der Tubaspieler, - zum anderen die Rhythmusgruppe, die über zwei Pianisten verfügt, weil auch Leon Pendarvis dabei ist, der allerdings das Elektro-Piano einsetzt. Insgesamt gehören fünf Musiker zur Rhythmusgruppe: nämlich noch Herb Bushler, Baß, Ryo Kawasaki, Gitarre, Buddy Williams, Schlagzeug, und Susan Evans, Percussion. Wir spielen ganz verschiedene Stücke, und obwohl ein Drittel unseres Repertoires von mir stammt, sehe ich mich nicht als Komponisten, sondern vielmehr als Arrangeur, der einen Rahmen konzipiert, innerhalb dessen der Musiker spielen kann, was er möchte. Ich habe einen ganz eigenen

Arrangierstil, greife gerne Kompositionen von anderen auf, um sie völlig neu zu gestalten. Dabei ist es für mich ohne jede Bedeutung, wer das Stück geschrieben hat. Ich freue mich jedesmal, wenn meine Ideen Gestalt annehmen, an die Oberfläche kommen. Aber mich hinsetzen und komponieren, nein, das liegt mir überhaupt nicht. Die Musik kommt bei mir spontan oder gar nicht.

Denjenigen, die glauben, daß man mit der Tuba nur lustige Musik machen kann, muß ich sagen, daß wir eigentlich überhaupt nichts Lustiges im Repertoire haben. Obwohl es natürlich in unserer Musik Raum für eine gewisse Art Humor gibt. Aber ich bin nicht der Ansicht, daß ich etwas zum ‚Humor auf der Tuba‘ beitragen müßte. Das möchte ich anderen überlassen. Manchmal klingt die Tuba wie ein Frenchhorn. Auf der Platte, die wir mit Taj Mahal machten, auf der die Tubas geschlossen eingesetzt werden, gibt es die beiden Blues ‚John ain’t it hard‘ und ‚Big kneed gal‘.

Aber als die Kritiker diese Stücke hörten, wußten sie nicht, daß Tubas dabei waren. Und als sie auf dem Cover lasen, daß hier Tubas im Spiel sind, nahmen sie an, daß dies ein lustiger Gag sein soll. Aber sie warteten vergeblich auf einen solchen Einsatz und hielten den Tubasatz für Posaunenstimmen. Bei einigen Stücken der ‚The Real Thing‘-Platte konnten sie dann klar erkennen, daß Tubas eingesetzt waren, so bei ‚Divin‘ ducky blues‘ und ‚Sweet Mama Janisse‘. Ein Tubasatz klingt einfach schön, beruhigend und angenehm. In einer Gruppe, in der ein Instrument mehrfach besetzt ist, ist es allerdings sehr schwer, den Klang abwechslungsreich zu gestalten. Wir versuchen, Farbe in unser Programm zu bekommen, indem wir viele Arten von Musik in unser Repertoire nehmen: Rock, Gospel, Blues und Jazz. Aber wir grenzen alles genau gegeneinander ab, meiden Mischformen, bringen nicht etwa Rock-Jazz. Wenn man die verschiedenen Arten wirklich authentisch spielen kann, sehe ich keinen Sinn darin, wenn man das eine mit dem anderen zu verquicken versucht. Blues und Gospel sind mir von klein auf vertraut. Allerdings habe ich Blues fast nur im Radio oder von Schallplatten gehört. Die meisten Leute des Viertels, die in Massillon in Ohio lebten, kamen aus Alabama und wollten sich verständlicherweise möglichst nicht mit den Dingen identifizieren, durch die sie sich als Südstaatler aus ländlicher Gegend zu erkennen geben. Zur Kirchenmusik aber bekannt-

ten sie sich ganz offen, obwohl es die gleiche war wie im Süden, aber es war ja geistliche Musik und die nahmen sie sehr ernst.“

Den Spieß herumgedreht

Der Start seiner Gruppe war für Howard Johnson nicht leicht. Er mußte sich sehr einsetzen, um genügend Jobs zu bekommen. Doch zeigt er sich optimistisch: „Es wird langsam aber sicher besser. Demnächst werden wir auch eine Platte aufnehmen. In New York macht sich eine ganz unerwartete Wende bemerkbar. Vor Jahren haben wir New Yorker Avantgarde Musiker angefangen, unsere Platten unabhängig von den großen Konzernen selbst zu produzieren und zu vertreiben. Jetzt, da so viele Musiker das doch mit einigem Erfolg machen, fangen die Plattenfirmen an, sich für unsere Musik zu interessieren, Angebote zu machen, unsere Musik in ihr Repertoire zu übernehmen. Sie fürchten nicht, daß die Jazzmusiker ihnen Konkurrenz machen könnten, sondern haben eingesehen, daß sich diese Platten verkaufen lassen. Wenn eine musikereigene Firma wie Strata East trotz eines begrenzten Vertriebsapparates 50 000 Platten verkaufen konnte, dann rechnen sich die Plattenfirmen aus, daß sie mit ihren vertriebliehen Möglichkeiten ein Vielfaches absetzen können. Gerade jetzt, da sich immer mehr Jazzmusiker an unabhängige Produktionen wagen — ich trat schon vor vielen Jahren dafür ein —, gerade jetzt kommt dieser Aufwind. In den letzten 5 Jahren hat man mir unter lachhaften Bedingungen Plattenverträge angeboten. Jetzt sehen diese Angebote ganz anders aus. Und wenn die Plattenfirmen mir früher erklärten, ich könne froh sein, wenn man mir ein Plattendebüt ermöglicht, so kann ich denen heute erklären, daß es ein Entgegenkommen meinerseits ist, wenn ich für eine Plattenfirma Aufnahmen mache. Das ist gewiß eine Situation, die zu einigem Optimismus Anlaß gibt, denn es ist mein sehnlichster Wunsch, daß meine Musik von möglichst vielen Leuten gehört werden kann.

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)

Plattchenhinweise

Bill Dixon Septet	Savoy MG 12184
Archie Shepp:	
Mama Too Tight	Impulse A-9134
Gil Evans	Ampex A 10102
Gil Evans: Svengali	Atlantic 40528
Gil Evans plays the music of Jini Hendrix	RCA CPL 1-0667
Charles Mingus and friends in concert	CBS S 67288
Carla Bley: Tropic Appetites	Watt 1
The Jazz Composer's Orchestra plays Numatik	
Swing Band, composed & conducted by Roswell Rudd	JCOA Records LP 1007
Taj Mahal: The Real Thing	CBS S 66288

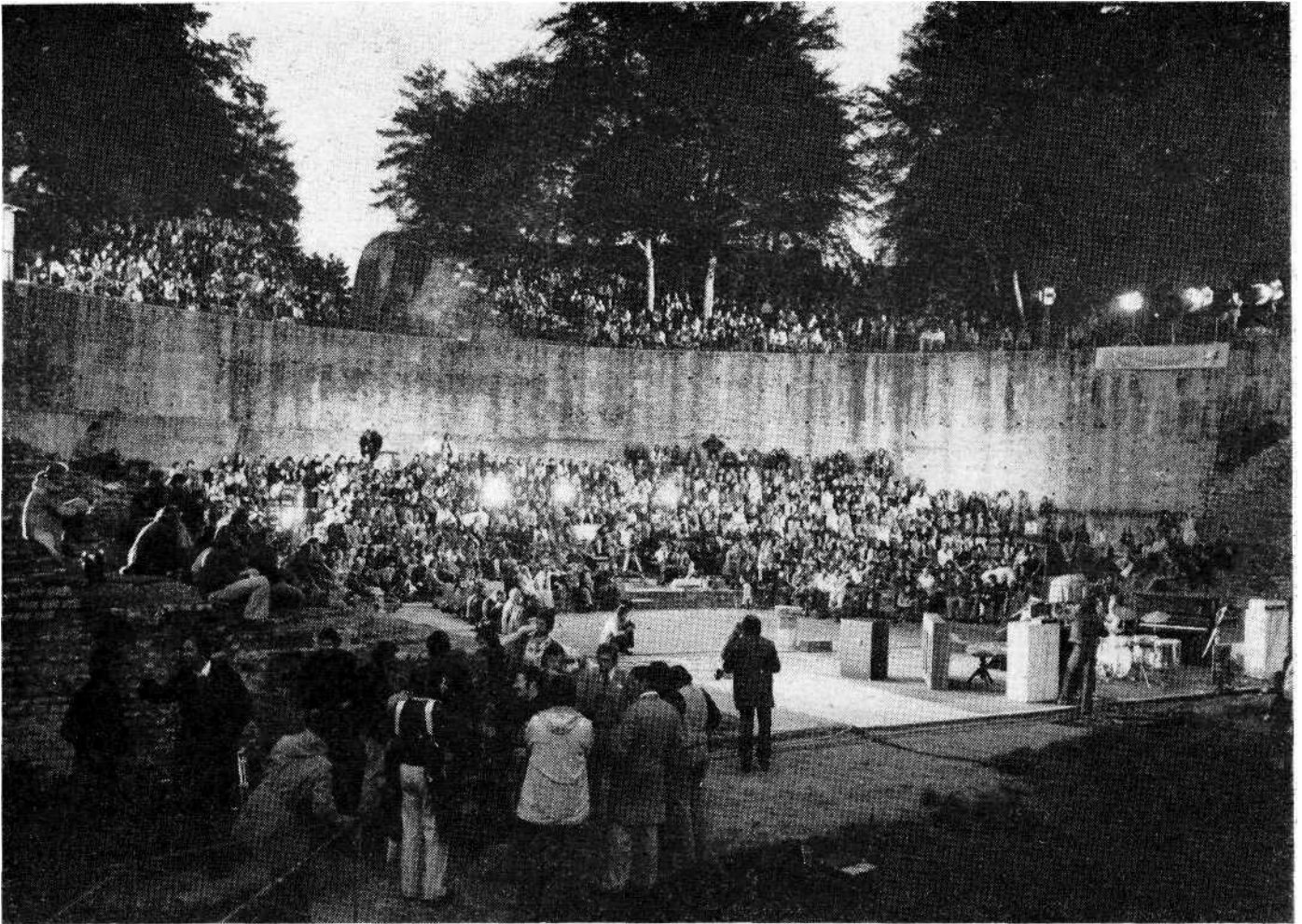


Foto: Fotocoop

Vier Tage Jazz Festival im Amphitheater

**28 Ensembles präsentierten
Jazz made in Switzerland**

Das viertägige Nationale Finale des Schweizerischen Amateur-Jazz-Blues- und Pop-Jazz-Festivals fand heuer bereits zum 3. Male im Halbrund des römischen Theaters von Ägust bei Basel statt. Es war musikalisch wie von der Resonanz des Publikums her gesehen (annähernd 7000 Besucher!) das bisher erfolgreichste, das der Basler D. N. Tobler als Koordinator mit zahlreichen Helfern unter dem Patronat des Coop Schweiz durchführte. Jimmy's Brass Band aus Baar eröffnete den als „Oldtime Jazz, Swing und Blues“ motivierten ersten Abend. Sie bot soliden Dixieland mit guten solisti-

schen Leistungen, gefolgt vom Trio Pfuri, Gorbs und Kniri aus Lenzburg, das mit seinen zwischen Country Music, Blues und Klamauk angesiedelten, recht musikalischen Darbietungen auf Mundharmonika, Gießkanne, Korkenzieher (Steptanzimitation!), aufgeblasenen Plastiksäcken und mit Gesang das Publikum zu Ovationen hinriß. Zu ausgefeilt die Longstreet Jazzband aus Bern im alten Stil. Viel Stimmung unter den mehr als 1500 Besuchern, als Che & Ray aus Zürich auf zwei Klavieren Boogie Woogie und Blues spielten. Die große Überraschung unter den 6 teilnehmenden Gruppen war der Auftritt der Louisiana Dandies aus Meyrin bei Genf. Diese kleine Big Band mit 6 Bläsern spielte trotz klammer Finger und verstärkter Nachtkühle gelöst den Sound der Big Band-Gründerjahre und litt nicht einmal stark spürbar darunter, daß ihnen der Schlagzeuger fehlte. Der 2. Abend brachte nicht nur wie angekündigt Free- und Pop-Jazz, sondern gleich als Auftakt eine 15 Mann starke Big Band aus Aarau, die versuchte, zwei gut arrangierte Standards zum Swingen zu bringen. In dem mit Gitarre, E-Bass und Schlag-

zeug besetzten Trio Fresh aus der Zentralschweiz dominierte der Gitarrist Martin Luethi mit seinen mit viel Geschmack aufgebauten, an Variationen reichen Improvisationen, welche die Schule des modernen Jazz verrieten. Der leider einzige Free-Jazz-Beitrag des gesamten Festivals, von der um den Basler Schlagzeuger Rolf Müller gebildeten Gruppe Sunyata mit Rezitator, 2 Bassisten und einem Trompeter vorgetragen, beeindruckte in seiner konsequenten Durchführung. Aus einem einleitend gesprochenen Text („Von der Strenge der Wissenschaft“) entwickelte sich eine spannungsvolle Kollektivimprovisation, der der lange Zeit „verschollene“ Rolf Adler auf Trompete und Tschentrompete Glanzlichter aufsetzte. Die Big Band par excellence des gesamten Festivals trat unmittelbar nach der Pause auf. Das Vindonissa Jazz Orchestra bot beste Modern Jazz Big Band-Tradition, swingte vom ersten Takt an und hatte auffallend gute Solobeiträge.

Der St. Galler Norbert Moeslang bemühte sich u. a. auf Sopran-Alphorn und einem über dem Kopf rotierenden Plastikschauch mit Schalltrichter er-

folgreich um neue Tonerzeugungsmöglichkeiten, wie der von der Jury verliehene Sonderpreis für besonders kreative Leistung zeigt. Weniger überzeugend die stark an Blood, Sweat and Tears und Chicago orientierten Lost Peace aus Bern und die der Ära Coltrane/McCoy Tyner streckenweise nacheifernden Chepooka aus Luzern. Rund 650 Zuhörer an diesem Abend, der wie der Eröffnungsabend vom Schweizerischen Fernsehen aufgezeichnet wurde.

Am „Rock-Abend“ füllten mehr als 1500, meist jugendliche Hörer das Halbrund des Amphitheaters. Rock-Jazz mit drei Bläsern zum Auftakt bei Erbkönig stand fast symbolisch für den Ablauf des Abends, an dem reiner Rock fehlte, wobei die Gruppe Phallus aus Basels Umgebung unter den 6 auftretenden Gruppen die glücklichste Hand hatte. Mit 3 formal schön aufgebauten Themen (Brubecks „Take Five“ stand allerdings auch mal Patel!), welche die talentierten Solisten Andreas Friedlin, Querflöte, und Eric Flückiger, Gitarre, mit überzeugenden; Improvisationen ausfüllten.

Frisch und kurzweilig eröffnete mit Banjo und Tuba das Baselbieter Duo Rubbish & Co. musikalisch den letzten Festival-Abend. Nach 4 Tagen wolkenlosem Himmel brachte dieser wärmste aller Festivalabende die Rekordbesucherzahl von über 3000 Personen. Oldtime Jazz war das Motto, doch die stilistische Strömung war um vieles breiter. Einen etwas zickigen New Orleans Revival Jazz bot die Riverboat Jazzband aus La Neuveville, swingenden Mainstream spielte Wide Spectrum aus Zürich. Der Höhepunkt des Abends war der Soloauftritt des Classic-Jazz-Piano spielenden Georges Kohler aus Lausanne, der — wie selten gleichzeitig zutreffend — Ovationen vom Publikum und die Höchstwertung des Abends von der Jury erhielt. Leider nur eine Kopie der Basie'schen Glanzepoche blieb der Auftritt der 15köpfigen George Scheibe! Big Band. Der heißeste Beitrag kam zum Abschluß von den Winterthurer „Dixie Kids“, die man noch vom vorjährigen Finale gut in Erinnerung hatte. Vom ersten bis zum letzten Moment wurde losgelegt, gab es ausgewogenes Zusammenspiel, vielleicht ein wenig zu perfektioniert, weswegen ihnen die Höchstwertung versagt blieb.

Das von der Jury vergebene Prädikat „sehr gut“ erlangten von den 28 teilnehmenden Ensembles: Louisiana Dandies, Fresh, Vindonissa Jazz Orchestra, Phallus und Georges Kohler.

D. A. Brunow

Jazz Festival Ludwigshafen

An großen Namen mangelte es nicht beim Jazz-Happening in der Ludwigshafener Friedrich-Ebert-Halle. Der Bogen spannte sich vom Afro-Jazz der Mombasa über den Zigeuner-Swing von Schnuckenack Reinhardt, den Dixieland der neuen Chris-Barber-Formation bis hin zu den Jazz-Rock Formationen von Volker Krieger! und Klaus Doldinger.

Memphis Slim hatte seine ursprüngliche Zusage zurückgezogen. Das Publikum in Ludwigshafen war ihm darüber nicht gram, denn Mombasa, die Afrikaner aus Berlin, entschädigten die Fans in überreichem Maße.

Die Mombasa-Musik lebt aus der Spannung afrikanischer Polyrythmik und „coolem“ Jazz. Die Grundlage ist das eingefahrene Rhythmusgespann mit dem Schlagzeuger Cephus McGirt, dem Percussionisten Donald Coleman, dem Bassisten Gerald Luciano. Aufbauend auf dieser Basis entdecken die Bläser ihre Liebe zum Cool-Jazz des frühen Miles Davis. Vom Klang her könnte die Mombasa-Musik von Gil Evans arrangiert sein, im Aufbau jedoch ist sie einfach, verständlich, weil auf der Folklore sich gründend. Neben groß angelegte Percussionsgewitter treten oftmals ausgesprochen lyrisch schöne Passagen, wenn der Trompeter Charles Jefferson zum Flügelhorn greift und Bandleader Lou Blackburn ihn auf der Posaune begleitet.

Dann kam der Umschwung — hart, aber doch zu verkraften dank der Meisterschaft von Schnuckenack Reinhardt. Jazz-verbrämte Musettes und Czardas-Stücke wechselten mit swingenden Standards. Der Primas strich und zupfte die Geige, sang und wippte zur Musik.

Schnuckenack zeigte sich in der Virtuosität des Vollblutmusikers. Instrument und Körper scheinen verwachsen, jede Phase des intensiven Spiels spiegelt sich auf dem Gesicht wider. Eruptiv eröffnet er auf der Geige, die Rhythmus-Instrumente fallen ein und unterstützen die Variationen des Themas. Dann plötzlich gleiten die Tonkaskaden auf die Sologitarre von Bobby Falta hinüber, der die Improvisation mit brillanter Grifftechnik weiterführt. Sich überschlagende Tonfolgen kündigen schließlich auf der Geige den Schluß der Interpretation an. Lediglich das konsequente Halten des Rhythmus auf den Gitarren von Schmeling Lehrmann und Riccardo Reinhardt sowie auf dem Baß von Jani Lehmann bringt vermeidbare

Längen mit sich. Doch die jubilierende Geige spielt darüber hinweg.

Chris Barber zeigte sich am Vatertagskonzert in der Friedrich-Ebert-Halle von zwei Seiten — als profilierter Dixieland-Jazzler und als Protest-provozierender Showman. Frappierend, wie sich der Sound einer Gruppe durch die Hereinnahme einer E-Gitarre und eines E-Basses verändert. In diesem Fall sorgten sogar zwei Gitarristen für ungewohnt rockende Rhythmen in Chris Barbers Jazz. Ein mitreißendes Solo lieferte vor allem Gitarrist und Banjo-Player Johnny McCallum auf der E-Gitarre, während der eigentliche Lead-Gitarrist der Gruppe, John Slaughter, sich in Ludwigshafen mehr im Hintergrund hielt. Neben ihnen standen die Bläser Pat Halcox. Trompete, Flügelhorn, John Crocker. Altsaxophon, Klarinette, und Chris Barber, Posaune. Den Baß zupfte Jackie Flavelle, es trommelte Graham Burbidge. Die Musik der Gruppe hatte Schwung und riß ein Publikum mit, das sich ebenso für diesen Dixieland, wie zuvor für Schnuckenack und Mombasa oder später für Kriegel und Doldinger erwärmen — ja begeistern — konnte. Hier waren die Gräben, die die Musiker schon längst zugeschüttet haben, auch zwischen den Fans aufgefüllt. Lediglich die Show-Einlage mit Kristoffersens „Bobby McGhee“ oder dem „Midnight Special“ hätte er nach Ansicht eines Teils der Zuhörer besser unterlassen.

Volker Kriegel hat es mit seinem neuen „Mild Maniac Orchester“ schwer. Das Debüt in Ludwigshafen litt unter der noch immer nicht gelungenen Integration des Saxophonisten Leszek Zadlo. Gewiß, die fast endlosen Soli auf dem Tenor- und Sopransaxophon bewiesen die Qualität des Free-Jazzers, doch sie zerrissen die Musik von Volker Kriegel. Das Mild Maniac Orchester belegt, daß gute Musik nicht von exzellenten Solisten allein, sondern nur von einer homogenen Gruppe gespielt werden kann. Man könnte sich ein reizvolles Gegenspiel der emotional-expressiven Musik von Zadlo und der intelligent-konstruierten Improvisationen Kriegels durchaus vorstellen. Vielleicht kommt's noch. In Ludwigshafen waren neben den beiden der Bassist Günter Lenz, der E-Pianist Larry Porter und der Drummer Joe Nay mit von der Partie.

Bei Klaus Doldingers „Passport“ hingegen wird das Zusammenspiel und die Perfektion fast zum Exzeß getrieben. Doldingers Jazz-Rock ist auf Konsum ausgerichtet, ohne daß sich der Musiker selbst aufgeben muß. Damit ist er wirklich ein Phänomen auf der Szene.

Klaus Mümper

Das Hoch von Moers

mit einzelnen Tiefausläufern

Gunter Hampel hielt sich bereits eine Woche vor Festivalbeginn in Moers auf und gab Kontaktkonzerte und Workshops. Täglich drei Termine in Schulen, im Freizeitpark, am Wallzentrum von Moers, im Studio mit Kindern und Amateurmusikern, in einer Fabrik und im Altersheim. Das Fabrikkonzert muß phantastisch gelaufen sein (ich kam leider einen Tag zu spät). Die Arbeiter, anfangs skeptisch und zurückhaltend, forderten dem Vernehmen nach schließlich Zugabe um Zugabe, boten den Musikern sogar Geld an. Auch die Leute im Altersheim sollen ganz happy gewesen sein. Hampel selber war von diesen Auftritten begeistert. Es kommt schon auch darauf an, wie man Hörer verschiedener Zielgruppen anspricht, in dieser Beziehung macht Hampel sich einige Gedanken und führt sie auch durch.

Freitag: Wolkenlos bei frischem Wind

Die Galaxie Dream Band eröffnete auch das Festival. Leider noch ohne Jeanne Lee. Nachdem die Gruppe so häufig und intensiv gespielt hatte, geriet dieser Festivalstart so leicht, schön und gelöst wie selten. Hampel versteht es mit kleinen, simplen Melodiemustern die Hörer anzuziehen, um sie dann mitzunehmen auf den Flug in freie Gefilde.

Die Stanko-Makowicz Unit war insofern bemerkenswert, als Adam Makowicz die Baßfiguren auf einem kleinen Fendergerät neben seinem E-Piano spielte. Dadurch bewirkte er eine möglichst geschlossene Einheit.

Das Michel Portal Quartett (mit Bernard Lubat Piano, Peter Kowald Baß und Han Bennink Perkussion) wurde durch Bennink zu dessen Gruppe umfunktioniert — auch ein Zeichen für die Emanzipation der Sidemen. Bennink trieb wieder tolle Sachen, wütete beispielsweise mit einer Säge, nachdem er darauf gespielt hatte, umher und sägte alles an, auch den Bechstein-Flügel, da kennt er keine Hemmungen. Ein Mordsspaß, ein musikalisches Happening, das seinen Zweck aber erst dann voll erfüllt hätte, wenn die annähernd 2000 Besucher im Schloßhof mit eingestiegen wären.

John Surman kam nicht mit dem SOS-Trio, sondern nur mit dem Schlagzeuger Tony Levin. Der ging allerdings so subtil auf Surman ein und der wieder auf Levin, so wurde man Zeuge einer intimen Zwiesprache. Die größte Wirkung erzielte Sur-

man indes allein, als er, ohne viele Synthesizertricks, am Sopransaxophon mit einer kleinen, schönen Melodie nach Art englischer Volkslieder spielte, quasi im Duett mit sich selbst.

Samstag: Im allgemeinen störungsfrei

Jazztrack leitete den Samstag ein. Ich meine, dies ist zur Zeit eine der interessantesten deutschen Gruppen. Keine andere macht eine Musik wie diese, eine heiße Mischung aus rockigen, häufig ungeraden Metren und Harmonik und Melodik, die aus dem Bebop tradieren, dabei sehr offen konzipiert, mit Platz für mitreißende Temperamentsausbrüche.

Siggi Busch, Baß, und Heinrich Hock, Schlagzeug, liefern eine vitale Unterlage, die alles möglich macht. Uli Beckerhoff und Wolfgang Engstfeld sind sichere und ideenreiche Instrumentalisten. Der neue Pianist Christoph Spendel ist in der Begleitung anregend und in den Soli wahnwitzig inspiriert.

Mehr als zuvor Spectrum ist die neue Gruppe Volker Kriegeis, das Mild Maniac Orchester, am Jazz orientiert (Leszek Zadlo, Holzblasinstrumente, Larry Porter, Klavier, Günter Lenz, Bass, Joe Nay, Schlagzeug). Das Repertoire hat sich deutlich gewandelt, auch Kriegeis Solophrasen sind um eine Spur weniger popmaschig. Und doch konnte dieser Programmpunkt wenig überzeugen. Vielleicht lag das daran, daß eigentlich erst Mangelsdorff spielen sollte.

Albert Mangelsdorff hatte dafür doppelten Kredit — einmal natürlich als der „AM“, dann als Solist, dem man zwangsläufig mehr Aufmerksamkeit schenkte. Mangelsdorff findet über seine Fertigkeiten immer noch weitere Möglichkeiten. So bezieht er das Mikrophon noch wirkungsvoller ein, oder er klöppelt mit den Fingern auf die Mensur der Posaune, oder er schlägt den Schalltrichter wie ein kleines Schlagzeugbecken an. Daneben besinnt er sich aber auch wieder mehr auf einfach gebaute Chorusse.

Bei Noah Howard lief's nicht wie erwartet. Unter anderem intonierte er Coltranes „Ole“ leicht verändert. Eigentlich gab's noch nicht mal was zu bemängeln, es war bloß keine Überzeugungskraft drin. Dagegen hatte der japanische Pianist Takashi Kaako ein Feuer in sich, das er heiß übers Klavier lodern ließ.

Dann die Kamikaze-Jazzers des Yosuke Yamashita Trios. Ihre unglaublich exakte rhythmische Kommunikation nimmt man nur mit Staunen auf. Die fegen wie die Teufel drauf los und sind, schier unerwartet, alle drei auf die hundertste! Sekunde wieder zu einer rhythmischen Figur zusammen.

Pfingstsonntag: Leichte Eintrübung

Zurufe wie „Scheiße“ und „Aufhören“ kamen vom Publikum beim Reichel Trio. Da waren wohl Fans verärgert, weil sie nicht ausmachen konnten, von wem das eine oder andere Geräusch kam, selbst beim Hinschauen fiel's noch schwer. Später, bei einer Pizzicatopassage, kam doch Beifall mitten im Stück, jetzt merkte man vermutlich, daß es doch nicht zum befürchteten Geräuschbrei kam, sondern zu differenzierten Klangbildern.

Third Eye setzte an- und abschwellende Schwingungen von Synthesizer und Mellotron zu knochenhartem Rock in Kontrast. Natürlich passierte auch etwas dazwischen, aber im wesentlichen beruhte die Wirkung auf diesem nicht mehr originellen Gegensatz.

Sehr ergiebig wurde der Sonntag dann nicht mehr. Nicht daß etwas faul war an der Musik, aber die jetzt folgenden Gruppen scheinen ein Dauer-Engagement für Moers zu besitzen und reizen nicht sonderlich mehr: Brötzmann / van Hove / Bennink + Mangelsdorff, Frank Wright Unity, Globe Unity Orchester. Beim Globe Unity Orchester finden vermehrt Tanzboden-Witze Eingang, die in der Übertreibung so lustig nicht mehr sind.

Pfingstmontag: Noch veränderlich, dann aufklarend

Rüdiger Carl und Irene Schweizer hatten Mühe, ingangzukommen, was bei freier Musik verständlich ist, nur Louis Moholo war von Anfang an stark. Nach einigen gelungenen rhythmischen Übereinstimmungen lief's dann lockerer. Die Zugabe war schon ein fast gegossenes Stück improvisierter Musik. Rüdiger Carl ist ein hervorragender Tenorsaxophonist, nie verliert er die Selbstkontrolle.

Virgo überzog ihre Spielzeit beträchtlich, worüber andere Musiker meuterten. In der Gesamtkonzeption dieses Festivals machte Virgo einen etwas deplazierten Eindruck. Vielleicht hatten sich die Musiker auch zu sehr von dem zuvor Gehörten beeindrucken lassen und fühlten sich nicht sicher genug.

Keith Tippett kam schon morgens von London an, unterwegs hatte ihn die Grippe erwischt, er mußte zum Arzt und durfte schließlich doch nicht spielen. Eine belämmerte Situation, in der sich Musiker häufig finden: fremde Umgebung, krank, kein Bett, kein Geld. Die verbleibenden drei, Julie Tippett-Driscoll, Harry Miller und Frank Perry, taten am Abend dann alles, um Tippetts Fehlen wettzumachen.

Die Grundmuster bestanden aus jeweils ruhig schwebenden Klängen, dazu ergänzende oder kontrastierende Einwürfe und Geräusche. Das Ganze sehr ruhig, von hoher Sensibilität und ausgesuchtem Geschmack. Zuerst waren die Zuhörer unruhig, reagierten aggressiv gegen die auf der Jagd nach Julie Driscoll wild auf der Bühne schießenden Fotografen, standen am Schluß aber wie gebannt. Eine herbe Enttäuschung war für mich Hannibal Marvin Peterson, ohne Richard Davis und Billy Hart. Ich kann den Jubel nicht begreifen, der ihm vorausseilt, sicher hat er einen gepflegten Ton auf der Trompete — wie andere auch. Indes begann er mit Räucherstäbchen und einem nach Harfe klingenden Instrument. Dann eine lange Passage auf der Trompete mit Zirkularatmung: Seht mal, was ich kann! Immer wieder drehte er sich zu seinen Mitmusikern um und feuerte sie an. Selber erging er sich in zu vielen und zu billigen Effekten. Auf fragende Phrasen ins Publikum kamen prompt die Antworten und Beifall, was ihm gewiß.

Die Offenbarung dann: Anthony Braxton, Kenny Wheeler, Dave Holland, Barry Altschul. Braxton hatte ein umfangreiches, komplexes Werk auf die Pulte gelegt. Zusammengehalten und gesteigert wurde es von ausgedehnten, kurzphrasigen Unisonoteilen. Da mußte man mit absoluter Konzentration zuhören. Um die Musik so wie hier exerziert vom Blatt zu spielen, muß einer schon höllisch gut Noten lesen können (Kenny Wheeler meinte: Hab fast 'n Jahr dran geübt). Zwischen diesen Teilen waren die Soli verteilt, die geplanten und spontanen Interaktionen, die sich meist an die komponierten Parts anlehnten. Das war alles nicht so wahnsinnig „neu“, vieles erinnerte bei den Bläsern an das Spann Parker & Davis, bloß hatten natürlich Baß und Schlagzeug entschieden andere Positionen und Aufgaben. Dennoch hat man selten Musik dermaßen komprimiert gehört.

Frische Winde aus verschiedenen Richtungen

Aus dem in Moers Gebotenen eine gemeinsame Linie, stilistische Tendenzen etwa, aufzuspüren, scheint unmöglich, lag offensichtlich auch nicht im Sinne der Programmplanung. Das ist einfach nicht mit einem Wort, wie beispielsweise „elektrisch“ oder so, auch nicht mit mehreren Worten zu sagen. Dafür ist die gegenwärtige Entwicklung in zu verschiedenen Facetten kristallisiert. Man sollte nicht wieder aufkeimende Entwicklungen mit irgendwelchen, mehr oder weni-



Die Offenbarung: ANTHONY BRAXTON

Foto: Norbert Gercfes

ger unzutreffenden Etiketten bekleistern und sie somit festlegen, vielleicht sogar hemmen. Wir dürften glücklich sein, das mitzuerleben: Wie reichhaltig diese Musik ist. Das hat es meines Wissens nie zuvor gegeben, nicht im Swing, nicht im Bebop, auch im Free Jazz nicht. Diese unsere Musik wird in wachsendem Maße auch die Musik Anderer.

Aufkommende Gewitter

1200 Festivalkarten zu 28DM waren schon Wochen vorher ausverkauft. Dazu kamen täglich Einzelkarten (6 DM am ersten Tag, an den übrigen 10DM). Für diese Tageskarten standen beharrliche Fans manchmal acht Stunden vor Kasseneröffnung an. Draußen im Park lagerten noch einmal gut 2000 Festivaltouristen. Obwohl man draußen genau so gut wie drinnen hören konnte, uferte das

enorme Interesse an den Geschehnissen im Schloßhof derart aus, daß Ordner bedrängt und bedroht wurden. Ganz Rabiaten gelang die Stürmung des Schloßhofes. Einige hektische Minuten lang war das Festival darum dem Abbruch nahe. Inzwischen haben die Organisatoren in Moers einsehen müssen, daß der Schloßhof, so schön er auch ist, zu klein ist. Man überlegt, ob man nächstes Jahr in den angrenzenden Schloßpark umzieht, wo ein Fassungsvermögen bis zu 6000 Besuchern möglich ist. Hoffentlich wird damit nicht die Kontinuität abgebrochen und die bisher fruchtbare Atmosphäre zerstört.

Vereinzelte Wolkenfelder

Vom Zwang zum Erfolg ist in Moers nicht mehr die Rede (siehe Moers-Bericht JP 7/74). Jetzt heißt es, mit dem

Erfolg überhaupt fertig zu werden, ihn zu bewältigen. Trotz einer umfangreichen Checkliste lief die Organisation nicht reibungslos. Stromausfälle sind verzeihlich. Aber das Gedränge, draußen, im Schloßhof (durch hereingeschmuggelte Fans) und erst um die Bühne herum und dahinter. Dabei waren zur Vermeidung des Andrangs hinter dem Podium extra Lichtbildausweise gefertigt worden, das Stück für ca. 2,50 DM. Gut gedacht — bloß erwiesen sie sich als sinnlos, weil mit rund 400 Stück zu viele ausgegeben wurden. Feuerwehrleute waren eingesetzt, 38 Mann, für acht Mark die Stunde, um für etwas Ordnung zu sorgen, die meisten standen aber bloß, gelangweilt in den Himmel starrend, nutzlos herum. Musiker, die auf das Podium wollten, fanden die Treppe belagert. Aber dafür war — in wohlthuendem Kontrast zum Vorjahr, die Beschallung optimal, wenigstens für's Publikum. Eine gute Idee, die FMP damit zu beauftragen.

Weiterhin beständig

Das ist, nach dem vierten Mal, wohl unumstritten: Das Internationale New Jazz Festival zu Moers ist für die deutsche Szene eines der wichtigsten. Die Berliner Jazztage verstehen sich mehr als die große Welt, deutsche Musiker nur am Rande. Marburg ist ein Forum ausschließlich für die UDJ. Intel-Nationalität ist jedoch auch für deutsche Musiker unerlässlich, um sich orientieren zu können und nicht isoliert zu werden. Nur noch Frankfurt ist eine Konkurrenz, wo auch Newcomer gehört werden.

Das Verhältnis von deutschen zu ausländischen Musikern betrug in Moers 32 zu 46. Von einigen Musikern wurde daran leise Kritik angebracht. Sicher, es waren nur zwei rein deutsche Gruppen und sieben internationale (ohne Deutsche), hingegen immerhin zehn internationale Gruppen mit deutscher Beteiligung. Also könnte man sagen: zwölf zu sieben, irgendwas zu meckern? Das will natürlich noch nicht viel besagen und mag sein, daß so ein Milchmädchen rechnet. Aber man kann als Milchmädchen halt auch kein Festival machen. Was ist denn wohl wichtiger — der Paß oder die Musik? Na also. Und es heißt unmißverständlich: Internationales Festival NEW JAZZ.

Werner Panke

Zwischen Duke und Gil: John Warren

Klangmalereien kennzeichnen die Musik der John Warren Big Band aus England. Duke Ellington und Gil

Evans haben den gebürtigen Kanadier und Wahleländer offensichtlich geprägt. Kühne Harmonien, ausgetüftelte Intervalle und die Bindung der hellen Instrumente an die dunklen schaffen einen Orchesterklang, der die Klangschönheit, den Gegenpol zu den Free-Eruptionen bildet. Das musikalische Produkt ist rundfüllig, swingend, lyrisch, ohne Schrilie und Chaos. Warren hat selbst alle Themen geschrieben und die Stücke arrangiert. So hält er sich denn auch als Solist auf dem Saxophon zurück, schiebt seine Musiker in den Vordergrund. Da sind vor allem die Free-Saxophonisten Alan Skidmore und Stan Sulzman, der lyrische Posaunist Paul Nieman und der Trompeter Harry Beckett zu nennen. Auch Brian Miller, der für John Taylor (Taylors Frau erwartet ein Baby) diesmal am Piano sitzt, läßt die Introduktionen perlen.

Es ist überraschend, wie John Warren explosive Free-Jazz in seine musikalischen Bahnen lenken kann. In einem Moment innerer Ruhe knüpfen sie den Teppich wohlgestalteter Töne, mit einer Klangpracht, die die Weite und Ruhe der kanadischen Landschaft ausströmt. Dennoch wirkt die Musik nie sentimental. Der „swing“ ist stets gegenwärtig. Leider aber fehlt zuweilen auch der zupackende Griff. Nur in den freien Soli, zu denen im strengen Arrangement der Stücke genügend Raum bleibt, springt die Musik die Zuhörer an.

Klaus Mumpfer

Kriegels Mild Maniac Orchestra in Freiburg

Risikofreude, sagen wir genauer Risikobereitschaft — denn wer lebt schon gern riskant —, das war in den Zeiten nach Dave Pike nur ganz selten Volker Kriegels Sache. Der gitarrespielende Steilkarrierist tat sich mehr und mehr als rockender Popmusikant mit Jazzanstrich hervor, machte eine glattgebügelte Verschnittmusik, die in diversen Feierabendprogrammen der Rundfunksender problemlos dem Ohr des geneigten Hörers einverleibt wurde.

Ist das neue „Mild Maniac Orchestra“, das Quintett des „leichten Wahnsinns“ die Wende, wird der rosarote Quark paralysiert? Ein bißchen schon. Und ein bißchen scheint man das Vorbildern zu verdanken, „JPork Pie“ und Eberhard Webers „Colours“ drängen sich auf. Allerdings, deren Differenzierungsreichtum und Spannungsbögen erreichte „Mild Maniac“

nicht. Die Kriegelmusik gefällt, „tut gut“, aber sie macht nicht betroffen. Das gilt besonders für Langsames, mehr oder weniger Meditatives. Im Nu knickt das Spannungsgeflecht ein, pure Stimmungshaftigkeit wird produziert, teils saugender Schlafzimerblick, teils ärztlich verordnete „Blaue Stunde“, „Hinlegen, Entspannen, nur an Schönes denken und den Sonnenuntergang nicht aus dem Auge verlieren“.

Wenn das Konzept platzte, gab es Glücksmomente. „Noch ist Polen nicht verloren“ schien er zu verkünden, Leszek Zadlo und er schwang die Sounds, Improvisationen von Tenor- und Sopransaxophon immer wieder über die Engpässe hinaus. Eine Tenorkadenz in einem Themenset gab ihm Gelegenheit, sich ganz auszuspielen in stürmischen Phrasen, warmen Untertönen, hitzigen Überblasgeräuschen, die jäh ins Brodeln von Baßklarinettentönen hinabstrudelten.

War Zadlo das Schwungrad, blieb Schlagzeuger Joe Nay oft ein Hemmschuh: metrisch nicht immer genau, besonders am Anfang nicht, die Trommeln zu klobig, die Beckenschläge zu häufig und byzantinisch geschwollen. Larry Porters Elektro-Piano konnte in einigen kurzen, leiseren Passagen etwas bedacht persönlich klingen und Günter Lenz am Elektro-Baß, der Kontrabaß war ihm auf der Reise futsch gegangen, blieb diesmal auf die Funktion eines treu begleitenden, fleißigen Arbeiters reduziert.

„Mild Maniac“, Kriegelmusik, die hat den Nullpunkt der Jazzabschlaffung durchaus überwunden, obwohl Kriege! selbst ziemlich dicke Rocktünche aufgetragen hat. Seine zum Teil wundervoll bachantischen Kompositionen, allen voran „Slums on wheels“, können aber nicht über den beträchtlichen Vorrat von Klischees, jederzeit abrufbaren Fertigteilen hinwegtäuschen, die ihm zum meterlangen Unterfutter der Improvisationen dienten. Atmosphärisch ist Volker Kriegel noch immer so etwas wie der musikalische Kommentator beziehungsweise Nachlaßverwalter von Flower Power. Er vermittelte Assoziationen, die ins Gestrn lockten, San Franzisko, ein schwacher Hauch, viel aber von der verdünnten deutschen Spielart des Blumenrituals, wo ein niedlicher Zipfelkappenzwerg namens Professor Leary statt der „Theorie der Bewußtseinsweiterung“ nur süßes Jackpulver unter die Leute streut — eben nur ein ganz leichter Wahnsinn.

Klaus Robert Bachmann

Jazztreffen in Leutesdorf

Beim Jazztreffen in Leutesdorf/Rhein stellte Initiator Rainer Haarmann mit Manfred Schoof, Gunter Hampel und seiner Galaxie Dream Band und mit dem jungen Contact Trio aus Essen exemplarischen Neuen Jazz vor und versprach sich zudem Impulse für das Jazzvakuum am Mittelrhein zwischen den Zentren Koblenz und Köln.

Eine sterile Konzertsituation war vermieden worden; das Publikum konnte sich frei bewegen, so daß zwischen denen, die intensiv zuhörten, und den Musikern sehr schnell ein enger Kontakt hergestellt war. Sowohl die Menge der gebotenen Musik als auch die Zuhörerzahl ergaben einen überschaubaren Rahmen, in dem die Musiker ihre Vorstellungen optimal verwirklichen konnten.

Mit ein wesentliches Moment war das Treffen zwischen Manfred Schoof und Gunter Hampel. Seit der Zeit, da die beiden vor Jahren mithalfen, den Grundstein für den Neuen Jazz in

Europa zu legen, war jeder seine eigenen Wege gegangen. Ihre musikalische Entwicklung war getrennt verlaufen, und es schien sinnvoll, ihre inzwischen gewonnenen Erkenntnisse und Positionen dem Risiko einer Begegnung auszusetzen. Diese Idee fand beim Publikum wie bei Hampel und Schoof begeisterte Aufnahme. Die selbstverständliche Sicherheit, mit der Schoof sich in den kompositorischen und konzeptionellen Kontext der Galaxie Dream Band einfügte, war frappierend. Ebenso die Impulse, die vitale Kraft, die er dem Ensemble-Spiel zu geben wußte.

Dem Veranstalter war es gelungen, die Sängerin Jeanne Lee zu bewegen, vorzeitig aus den USA nach Deutschland zu kommen, und wie gewohnt setzte sie ihre Stimme als integrales Moment innerhalb der eng mit ihr verbundenen Hampel-Gruppe ein. Das permanente, wechselseitige Eingehen auf die wesentlichen musikalischen Intentionen, das spontane Gemeinschaftsgestalten aller Spieler erreichte gegen Ende des Treffens eine Dichte, die Musiker und Hörer unmittelbar erfaßte und zu einer Einheit werden ließ. Hampel und Schoof sind

fest entschlossen, in Zukunft wieder häufiger zusammen zu spielen.

Den Abend hatte das Contact Trio eröffnet. Aloys Kott, Bass, Evert Bretschneider, Gitarre, und Michael Jüllich, Schlagzeug, gehören als Studenten der Folkwang-Schule in Essen einer anderen Musikergeneration an als Hampel und Schoof, deren Entwicklung praktisch mit dem Jazz parallel verlief, um dann selbst Impulse einzubringen. Für Contact dagegen war die Rock- bzw. Pop-Szene der Einstieg zum Jazz, der ihnen die erstrebte Möglichkeit zu geben schien, kreativ zu sein. Ihre aus dem Studium resultierende intensive Beschäftigung auch mit klassischer Musik wurde deutlich in der collagehaften Verwendung etwa eines Brahms-Themas oder in der Adaption der Sonatenform. Ihre Musik entsteht in kollektiver Arbeit, auch die eigenen, oft sehr differenziert angelegten Kompositionen. Mittels Form gebändigte ursprüngliche Intensität der Pop-Musik, angehoben auf die kreative Ebene des Jazz, dieser ihnen vorschwebenden Form von Contact Jazz, kamen die Musiker in überzeugender Weise nahe.

Jürgen Ahrens

Gewichtige Wiederbegegnung: Manfred Schoof und Gunter Hampel mit der Galaxie Dream Band (im Hintergrund v. l. n. r.: Martin Sues dm, Allan Praskin äs, Thomas Keyserling ts) Foto: Wolfgang Bried



Jazz in der Höhle: Jazz Festival Balve

Seit seiner Entstehung, Anfang des Jahrhunderts im „Red Light District“ von New Orleans, zwischen Schuhputzstand und Bordell, hat der Jazz mit seinem Findelkind-Image zu kämpfen. In dunklen Löchern der Häuserschluchten von Manhattan, in Gegenden, wohin man sich leicht kein zweites Mal traut, braut sich immer noch das zur Zeit musikalisch Interessanteste zusammen.

Nicht anders in Europa, wo ja der Jazz als legitime Kunstform überhaupt erst erkannt und gewürdigt wurde. Auch hier hatte er zunächst ein kümmerliches Kellerdasein zu fristen — die meisten Jazzlokale fand man im Souterrain.

Viel Rührendes ist unternommen worden, um den Jazz von seinem Katakombengeruch zu befreien. Welche Auffregung beispielsweise damals (1938), als Benny Goodman als erster Jazzmusiker in der bis dahin heiligen Carnegie Hall auftreten durfte. Mittlerweile musizieren Miles Davis und Ornette Coleman in der Philharmonie Hall des Lincoln Center.

Euphorisch in einem kunstbeflissenen Sinne wurde hierzulande das Modern Jazz Quartet aufgenommen: Jazz for people who hate jazz. Vielleicht war daran etwas nicht in Ordnung, möglicherweise wurde übers Ziel hinausgeschossen. Heute sind in der Berliner Philharmonie die Jazzer voll emanzipierte Künstler. Kunstpreise wurden (von Wuppertal und Münster) an Jazzmusiker vergeben. Das Goethe-Institut wirbt, wie man hört mit Reputation, mit deutschen Jazzmusikern in der ganzen Welt für deutsches Kulturgut.

Von daher muß es geradezu als fatal anmuten, wenn sich Musiker und Hörer weiterhin mit einiger Vorliebe in Höhlen verkriechen. So geschehen, im wahren Sinne des Wortes, in Balve im Sauerland. Eine große Naturhöhle aus der Steinzeit, die in der Neuzeit Schützenfeste und ähnliches aufnimmt, diente, dieses Jahr zum zweiten Male, als Veranstaltungsort für ein Jazz Festival.

Gegenüber den bei Jazzfans beliebten Freiluftveranstaltungen bietet die Balver Höhle unbestrittene Vorteile — man braucht Regengüsse nicht zu fürchten. Andere naturgegebene Nachteile müssen dafür hingenommen werden. Die Akustik ist einer differenzierten Rezeption alles andere als dienlich. Und in der Nacht zum 1. Juni sank die Temperatur im Sauer-

land derart (am Kahlen Asten fiel Schnee), daß man statt eines veränderten Bewußtseins höchstens eine Nierenkolik davontrug.

Da konnte auch das „Hot Jazz Opening“ nicht helfen. Welch lächerlicher Kontrast, zwischen nackten Felswänden die befrackte (!) Portena Jazzband aus Buenos Aires ihre Reproduktionen vom Jazz der zwanziger Jahre aufführen zu sehen. Annähernd 2000 Besucher wollten diese Nostalgie-Show von sechs Bands erleben.

Den aktuellen Strömungen widmeten sich mehr die folgenden zwei Tage. Am Samstag: Dieter Bihlmayer Selection, Jan Wallgren Orkester, das Duo von Krzysztof Zgraja und Barre Phillips, die Gunter Hampel Galaxie Dream Band, Stivin-Dasek Tandem, Frank Wright Unity. Wallgren nahm die mittlere Coltrane-Ära als stilistischen Boden und pflanzte darauf, wie das Schweden gerne tun, eigenes folkloristisches Material. So geriet seine Musik zugleich schön und interessant. Gelungene Kollektivimprovisationen erreichte Hampel mit der unnachahmlichen Sängerin Jeanne Lee. Am Sonntag: Gustav Brom Big Band, die Nachwuchsgruppe „Key“, das Eero Koivistoinen Quartett aus Finnland, Adam Makowicz Solo, Dave Liebman's Lookout Farm. Lößlich schien es, auch eine Nachwuchsgiruppe zu Gehör zu bringen, doch wurde hier wohl eher mit den Namen Stockhausen (Sohn Markus als Trompeter) und Edelhagen (Tochter Marina als Sängerin) geworben; sauber ausgearbeitete Themen, wie man das erwarten darf, doch gar zu brav und hausbacken. Die Big Band aus Prag interpretierte gleichermaßen exakt und lebendig die Kompositionen von Pavel Blatny.

Im Ganzen gesehen blieben viele musikalische Erwartungen unerfüllt. Doch war daran nicht allein das Klima schuld, sondern mindestens ebenso eine seltsam von Ärger und Ignoranz geschwängerte Atmosphäre in der Höhle. Musiker verließen das Podium unbefriedigt, weil sie sich selber nicht ausreichend hatten hören können und daher die Kontrolle über ihr Spiel verloren. Musikalisch interessierte Besucher wurden muffelig ob der miesen Akustik und weil dem Veranstalter die eigentlichen Attraktionen abblättern (das Howard Johnson Tuba Ensemble, das Instrumentaltheater von Wolfgang Dauner und Anthony Braxton), andere faßten das Ereignis mehr als Ausflug auf und feierten es unverdrossen mit Rotwein und Weißbrot.

Der Gesamteintrittspreis war mit 28 DM nicht gerade billig. Die Ge-

schäfte gingen wohl nicht so gut wie kalkuliert, denn der ohne Subventionen arbeitende Veranstalter reagierte ungewöhnlich nervös, was einer Musik, die auf gegenseitiges Verständnis von Musikern und Publikum baut, nicht förderlich ist.

Überhaupt erhebt sich die Frage, ob eine Veranstaltung wie diese der Sache des Jazz tatsächlich nützt. Daß der Jazz eine ernstzunehmende Kunstform unserer Zeit ist, das muß nun nicht mehr diskutiert werden. Folgerichtig will sich die vor zwei Jahren gegründete Union Deutscher Jazzmusiker (UDJ) von Kaufleuten, die mit dem Jazz schachern, losstrampeln und drängt an die Subventionsträge von Kulturämtern und Ministerien. Eine zum Jahrmarkt tendierende Veranstaltung wie jene von Balve — die ja auch wieder nur ein Symptom ist — kann seriöse Bemühungen leicht zunichte machen. Negative Merkantilismen behaften den Jazz leider immer wieder mit dem Anschein von Talmi. Auf diesem Wege weiterzumachen, käme dem Versuch gleich, Wasser mit einem Sieb schöpfen zu wollen.

Werner Panke

Wahnsinns-Tanznummern

Ein neues Projekt der Piano Conclave

John Surber: „George Gruntz, Sie kehren soeben aus München zurück, wo Sie mit Ihrer Piano Conclave und mit Alphonse Mouzon als Gast die zweite Langspielplatte aufgenommen haben. Was hat Sie veranlaßt, eine neue Platte aufzunehmen?“

George Gruntz: „Die erste, bei Atlantic erschienene Platte ist identisch mit dem ersten Zusammentreffen der Conclave überhaupt — 1973, im Herbst, in Wien beim Fernsehen. Inzwischen habe ich mit der Gruppe von London bis Bergamo und von Hamburg bis Zagreb Konzerte gegeben, wir haben einen wichtigen Teil der Musik zum amerikanischen Spielfilm „Hermann Hesse's Steppenwolf“ aufgenommen und bildeten den Kern des letzten, äußerst erfolgreichen Orchesters der EBU (European Broadcasting Union). Die erste Platte gewinnt vielleicht gerade dadurch einen besonderen Reiz, daß alle Pianisten sich nur zaghaft oder behutsam tastend an das Projekt des ersten Multi-Keyboards Orchesters herangewagt hatten. Inzwischen haben alle genügend Erfahrung gewonnen, um frisch von der Leber weg zu orchestrieren. Der Workshop Charakter der Band ist nun für Konzerte wie auch bei Aufnahmen rein intern geworden, das heißt, wir liefern nun öffentlich eine ausgefeilte Leistung ab. Es schien mir wert, diesen gewaltigen Schritt vorwärts mit einer neuen Platte zu dokumentieren.“

„Sie sprechen im Zusammenhang mit der Piano Conclave vom ‚ersten‘ Multi-Keyboards Orchester. Gab es nicht vor Ihnen bereits einen Piano Choir in den USA?“

„Ich kenne Stanley Cowells Piano Choir und habe ihn auch schon live gehört. Das ist kein Keyboard-Orchester, sondern eine Ansammlung von Solo-Pianisten. Die Ensemble-Arbeit ist sehr minimal und meistens sogar noch beschränkt auf das gemeinsame Abspielen von ‚Standards‘. Eine Multiplikation von Klavier-Trios. Ich selbst habe von allem Anfang an das Orchesterale im Auge gehabt, das Mischen

und Orchestrieren mit den vielen heute erhältlichen Tasteninstrumenten. Dann, zudem — obwohl ich Prioritätenhandel hasse wie die Pest —, habe ich die Piano Conclave 1971 bereits gegründet; die Pianisten waren bereits nach Zürich eingeladen und wurden dann allerdings wieder ausgeladen, weil das Geld nicht reichte!“ „Was hat Sie veranlaßt, Alphonse Mouzon nach München zu den Aufnahmen einzuladen?“

„Die Conclave besteht heute aus insgesamt neun Pianisten, von denen jeweils sechs zu einem Conclave Gig eingeladen werden. Das ist die personelle Grundkonzeption. Was nun daneben, darunter oder darüber noch dazukommt, hängt vom Projekt ab, das wir zur Zeit gerade in Angriff nehmen. Das Gespann Mouzon/John Lee ist unsere vierte Rhythm Section, mit der wir arbeiten.“

„Was hat Sie nun aber bewogen, für die neueste Platte gerade Mouzon und John Lee einzuladen?“

„Ich wollte für diese Platte eine spezifische ‚straight forward‘ Rhythm Section. Die Platte segelt zur Zeit unter dem Arbeitstitel ‚Gesellschaftstanz‘, zu dem ich durch einen Ragtime inspiriert wurde, den wir auf einem Teil unserer Konzerte jeweils als Dreingabe spielten. Ein noch unveröffentlichter Ragtime von Eubie Blake, den er der norwegischen Journalistin Randi Hultin zugeeignet hatte, und diese drückte mir in Oslo mal den Ragtime in die Hand, verbunden mit dem Wunsch, ihn auch hören zu können. Bekanntlich ging zu Beginn der Jazzentwicklung ein ganzer Haufen vom Ragtime aus, aber auch vom Klavier als Instrument. Aus dieser Überlegung resultierte mein Auftrag an die Conclave-Kollegen, Stücke zu schreiben, die — bei möglichst großer Neuerfindung — eine Beziehung zum Ragtime und seinen (tanzbaren) Ablegern haben. Der Auftrag hatte großen Erfolg; die Kollegen schrieben Wahnsinns-Tanznummern, in ausgeflipptesten Farben und Formen, die aber allesamt einen durchgehenden Pulsrhythmus aufweisen. Mouzon ist schon lange ein ‚musicians-choice‘ drummer, der von der Idee a priori begeistert war und nun der Münchner Woche die Krone aufsetzte. Obwohl Mouzon sicher in Zukunft oft mit uns spielen wird, ist das Gespann Daniel Humair/J. F. Jenny-Clark noch immer unsere allseits beliebte Haus-Rhythm-Section — fast alle von uns haben ja auch mehr oder weniger lange Solo-Erfahrung mit diesem Duo.“

„Aus Ihren Worten entnehmen wir: Sie haben also eine Platte mit ‚Tanzmusik‘ aufgenommen ...“

„... Sie tanzen scheinbar nicht gerne! Oder was haben Sie sonst gegen das Tanzen? Wenn Sie zu unserer Musik tanzen wollen, dann müssen Sie allerdings technisch sehr versiert sein und — z. B. was das Stück ‚Englisch Moxplott‘ von Gordon Beck anbelangt — gleichzeitig in sechs verschiedenen Rhythmen tanzen können. Und in Jasper van 't Hof's ‚Titty-Chickie-Fitterbug‘ im Fünfviertel-Takt werden sich die Partner jeweils im fünften Beat auf die Füße treten. Mit etwas Üben werden Sie's schaffen ...“

„Ist dieses Thema aber nicht eine enorme Einengung gewesen für die komponierenden Pianisten?“

„Beim ersten Zusammentreffen, 1973, hatte ich jedem Pianisten jede Freiheit gelassen, zu tun mit den vielen Tasteninstrumenten, was immer er wollte. So konnte und mußte jeder von jedem lernen. Heute wissen aber alle so Bescheid über die Maschinerie, daß ich die Kollegen mit einer thematischen Herausforderung eigentlich nur anspornen konnte, Dinge zu erfinden, die sie ohne den thematischen Engpaß nicht erfunden hätten!“

„Werden Sie nun mit dem neuen Repertoire an ‚Tanznummern‘ auf Tournee gehen?“

„Bei Live-Auftritten werden wir immer auf eine Auswahl der schönsten und interessantesten Kompositionen greifen, die sich in unserem dicker und dicker werdenden Buch ansammeln. Die Suiten und größer geformten Stücke der ersten Platte von 1973 werden nie aus unserem Repertoire verschwinden. Und so wie wir immer auch einen Teil aus der Steppenwolf-Filmmusik spielen, so werden wir jetzt und in Zukunft auch neuestes Material aus Platten spielen.“

„Sie sprechen bereits von Platten in Mehrzahl. Sind schon weitere Projekte in Sicht?“

„Aber bestimmt. Solange der Aufwind — intern und auch, was Einladungen zu Konzerten und Tourneen anbelangt — anhält, werden wir dauernd am Erfinden bleiben. Die Platte ‚Gesellschaftstanz‘ ist vorwiegend auf elektrischen Instrumenten gespielt. Ich könnte mir vorstellen, daß wir nun bald ein Projekt in Angriff nehmen mit Schwergewicht auf akustischen Tasten-Instrumenten. Vielleicht laden wir dann zusätzlich — thematisch bedingt wie diesmal bei Mouzon — Spezialisten ein, die, besonders inspiriert, auf anderen akustischen Instrumenten spielen. Und wenn uns nichts mehr einfällt, können wir immer noch wieder große Suiten schreiben!...“

„Wann erscheint ‚Gesellschaftstanz‘?“ „Die Platte wurde von der Kollektive

der beteiligten Pianisten produziert. Die Drähte zu verschiedenen Platten-Firmen laufen zur Zeit heiß. Es sieht so aus, als kämen wir gleichzeitig in Europa und in den USA heraus, nicht zuletzt, weil aus den USA eine Tournee-Einladung vorliegt. Für Europa wünsche ich mir, wieder bei Atlantic herauszukommen. Alles spricht dafür, daß die Platte in zwei bis drei Monaten im Handel sein wird." \

„George Gruntz, wir wünschen der Conclave viele der Herausforderungen, die sie sich anscheinend wünscht!“

Kein Kraul-Reck; Doldingers Passport

Es ist die bei aller musikalischen Komplexität vorhandene Schlichtheit, die den Jazz-Rock Klaus Doldingers einem breiten Publikum öffnet. Die Rhythmik ist bewußt primitiv gehalten, die Saxophon-Soli scheinen sich in endlose Ohrwürmer zu verwandeln. Reichlich lautstark setzen Klaus Doldinger und seine „Passport“ die Elektronik ein und beugen sich dennoch nicht den Zwängen der klangproduzierenden Apparate.

Das ist das Phänomen Klaus Doldinger, der nun schon seit mehr als zwanzig Jahren die Jazz- und Jazz-Rock-Szene beherrscht: Die unzweideutige Botschaft an das Publikum, die trotz freiesten Spiels nicht die Vorstellungskraft des Zuhörers überfordert. Eine Darstellung musikalischer Kraft, die das Publikum anspringt.

Klaus Doldinger spielt keinen „Kraut-Rock“, wie man neuerdings in Amerika eine bestimmte Art deutscher Rockmusik nennt. Im Elzer Hof präsentierte er mit dem Schlagzeuger Curt Cress, dem Pianisten Kristian Schultze und dem E-Bassisten Wolfgang Schmid Free-Jazz-Improvisationen in treibenden Rockmustern und mit folkloristischen Stichen umsäumt. Zwar wird die Musik arrangiert, als ob eine Big-Band mit dem Thema fertig werden müßte, dennoch bleibt ausreichend Raum für Improvisationen, den die Mitspieler auch reichlich nutzen.

Klaus Doldingers Musik ist bei selbst vehementer Expression extrem diszipliniert. Niemals mündet ein kollektives Furioso ins Chaos. Technisch perfekt ist das Zusammenspiel der vier Musiker — Jazz-Rock aus einem Guß. Weite Spannungsbögen werden aufgebaut und wieder gelöst, das Saxophonsolo mündet ins Zwiegespräch mit dem E-Piano, die heulenden, schreienden „Wolfs“-Rufe des Bassisten fallen ein, das Schlagzeug treibt die Musik voran. Der kollektive Sound



Straht die Impulse aus: KLAUS DOLDINGER

Foto: Klaus Miimpfer

von „Passport“ ist wohl kaum kompakter zu gestalten.

Zwischen Synthesizer, Mellotron und Saxophonen pendelt der Meister im braunen Overall — mehr einem Techniker denn einem Musiker gleich. Er läßt die Elektronik rauschen, zwischern und gluckern, einen Klangteppich zu den Instrumenten weben oder die Tonkaskaden des Saxophons verfremden.

Doch wenn Doldinger zum Saxophon greift, dann treten die anderen in den Hintergrund. Fast scheint es, als verrieten sie nur noch Handiangerdienste für den Meister, der die Impulse ausstrahlt.

Manchmal versunken, dann wieder ekstatisch zuckend, führt Doldinger seine Mitspieler. Curt Cress trommelt

harten, kompromißlosen Rock und weiß dennoch auf wundersame Weise zu swingen. Daß Wolfgang Schmid einer der präzisesten und intelligenten E-Bassspieler geblieben ist, bewies er im Elzer Hof mit seinem zusätzlichen blues-getränkten Solo auf der akustischen Gitarre „Some Kind Of Song“. Wenn schließlich Doldinger in seinen Soloparts auf dem Sopran-saxophon gegen sein eigenes Moog-Echo anbläst, anhaucht und anschnalzt, zeigt sich, warum diese Gruppe „Passport“ aus dem deutschen Rock-Meer herausragt: Die Elektronik wird überlegt eingesetzt. Sie ordnet sich dem musikalischen Konzept der Gruppe unter, die; Klischees noch immer mit Kreativität umgangen hat.

Klaus Mümpfer

Nachtschicht aus Idealismus: Carlo Bäder Big Band

Man kann sich das heute eigentlich fast nicht mehr vorstellen: eine Big Band, bestehend aus 19 Musikern und ihrem Leiter, die aus reiner Freude am Jazz, aus Spaß an der Verwirklichung musikalischer Aussage alle 2 bis 3 Wochen zusammenfindet und existiert, ohne im Grunde an die Öffentlichkeit zu dringen, ohne Honorierung des Ergebnisses. Und das seit nunmehr 15 Jahren. Denn so begann es: Zwölf Musiker verschiedener Combos im nordbadischen Raum trafen sich unter der Führung Carlo Bädgers/alle paar Sonntage im kleinen Musiksaal des Schlosses Ettlingen, den ihnen der dortige Musikverein freundlicherweise zur Verfügung stellte, um ganz privat großorchestralen Jazz zu spielen. Bäder, der beruflich Diplom-Ingenieur ist, spielte selbst Alt- und Baritonsaxophon, wenngleich das Arrangieren sein Hauptanliegen von jeher war. So gewann er zuvor bei einem Amateur-Jazz-Festival in Berlin 1959 einen ersten Platz in der „Rubrik Arrangeure“, was niemand verwunderte, der ihn im Mai 1961 mit seiner Big Band zum erstenmal hörte. Der seinerzeitige Jazzclub Gengenbach nämlich war auf die Band aufmerksam geworden und stellte sie anlässlich seines 5jährigen Bestehens zum erstenmal in einem Konzert der Öffentlichkeit vor. Schon damals entpuppte sich das Ensemble als echte Musikergemeinschaft, aus der die durch Carlo Bäder jeweils glänzend musikalisch eingefangene Thematik mit Intensität ausbrach, wie sie nur innerer Überzeugung entspringen kann.

Seither hat sich vieles gewandelt, obwohl die Grundkonzeption und die idealistische Zusammenkunft nach wie vor die gleiche ist. Die Band hat sich nicht nur vergrößert, sondern im Laufe der Jahre auch personell immer wieder verändern müssen. Nur ein einziger Musiker, der Posaunist Dieter Kopei, ist von seinerzeit noch dabei. Auch der Raum, aus dem sich diese Idealisten zusammenfinden, hat sich erweitert und reicht von der Südpfalz bis Stuttgart im Osten und Lörrach im Süden. Man mag ermessen, welche Einstellung bei jedem einzelnen dazu gehört, alle 2 oder 3 Sonntage nach Karlsruhe zu fahren, um zum privaten Vergnügen die gewiß nicht leichte Aufgabenstellung zu erfüllen. Denn Big Band Jazz bedeutet

in der anspruchsvollen Form, wie sie dieser Band eigen ist, zunächst einmal harte Arbeit. Besessenheit gehört dazu, insbesondere bei Carlo Bäder, der sich niemals entmutigen ließ, die ihm vorschwebenden Ziele mit Hartnäckigkeit zu verfolgen. Sein Auftritt im Stuttgarter AT-Musikpodium bot nach langer Zeit endlich wieder Gelegenheit zu hören, was aus dieser Band inzwischen geworden ist und daß es sie überhaupt noch gibt. Denn ich bin sicher, daß nur wenige ihre Existenz kennen.

Bädgers Eigenkomposition „Nachtschicht“ in den 4 Sätzen „Maschinenhalle“, „Mond“, „Ereignis“ und „Morgen“ stand nicht nur im Mittelpunkt des Programms, sondern charakterisiert Bädgers Anliegen am deutlichsten. Noch mehr als früher reizen ihn die klanglichen und strukturellen Möglichkeiten der Big Band, weshalb ihm gar nichts anderes übrig bleibt, als durch ausgefeilte Arrangements die größtmögliche und zugleich veränderlichste Klangpalette zu erproben und zu demonstrieren. Er stellt an seine Musiker, von denen kaum einer zum professionellen Lager gehört, wohl aber einige ihr Instrument so beherrschen, enorme Anforderungen und die Musizierfreude und der unbeugsame Wille, an Bädgers Vorstellungen mitzuarbeiten, gewinnt von hierher umso größere Beachtung. Seine Nachtschicht ist von großer Anschaulichkeit, ich höre das Hämmern in der Maschinenhalle und ich sehe einen ziemlich verträumten Mond. Prägnante gedankliche Vorstellungen schälen sich aus dem Gesamtklang, verdeutlichen Stimmungen und geben den Sätzen Kontur. Das Ereignis in dieser Band ist der bekannte Wahl-Stuttgarter Herbert Joos, der dem Kollektiv die Freiheit seiner Ideen aufreißt und mit Nachdruck zeigt, wie leicht sich Trompete spielen läßt, besonders vor Morgengrauen. Der letzte Satz gefiel mir besonders. Alles ist zum Greifen nahe, man spürt das Gähnen und langsame Erwachen, die ersten Sonnenstrahlen und man streckt sich unwillkürlich. Dann ist der Tag angebrochen und die Nachtschicht vorbei.

Es gibt keinen Zweifel, daß dies die Musik Carlo Bädgers ist, wie sie ihm vorschwebt: Klangkultur und Präzision Stan Kentons, Temperament und Saxophonisatzreife Woody Hermans, lässige rhythmische Eleganz Count Basies mit einem Schuß Modernität in Richtung des früheren, noch nicht poppigen Quincy Jones, schließlich einige Tupfer aus dem Bereich des Free Jazz. Alle diese Namen tauchen im Laufe des Abends dann auch ein-

zeln auf, wenn „Intermission riff“, „Stella by starlight“, „Mutnik“ und eine Reihe Basie-Themen gespielt werden, die ich fast Ton für Ton im Kopf habe und mir dennoch die Titel wiederum nicht einfallen. Natürlich kommt anfangs mancher Schlenker, manche Phrase etwas schwerfällig über die Rampe. Die Musiker kleben am Blatt, schauen erwartungsvoll auf ihren Leiter. Die sporadischen Zusammenkünfte, gemessen am Anspruch dessen, was verwirklicht werden soll, stehen dem spielerischen Selbstverständnis hemmend gegenüber. Aber dann findet sich die Gruppe und im dritten und vierten Set ist alle Nervosität abgestreift, der tragende Schwung voll auf Touren. Gerade die Basie-Titel laufen fast von alleine, und das Publikum, auch eine Reihe Stuttgarter Musiker, fordert Zugabe um Zugabe. Übrigens, wie Paul Schwarz am Elektro-Piano sich die Basie-Parts zu eigen machte, ohne Kopie und dennoch Basies überlegene Sparsamkeit ständig vermittelnd, muß noch erwähnt sein.

Man kann sich nicht denken, daß diese Band auf Tournee geht, Abend für Abend ein Konzert gibt. Alle Musiker haben andere Berufe, auch die finanzielle Seite wäre kaum zu lösen. So bleibt zu wünschen, daß doch öftermal ein Clubgastspiel ihr die Möglichkeit bietet, Erreichtes einem interessierten Publikum vorzustellen; auch um aus der Begegnung Anregungen für neue Taten zu gewinnen. Denn wer soviel Idealismus in den Jazz investiert, braucht wenigstens hin und wieder neuen Mut, meine ich.

Gerhard Kühn

Mönchengladbach: Brandmeister Hermanns Feuerwehrkapelle

Wenn Hermann nicht gewesen wäre, gäbe es in westdeutschen Landen eine Happy-Jazz-Truppe weniger, und dafür neun unzufriedene Dixieland-Akteure mehr. Jene neun Musiker nämlich suchten im Großraum Düsseldorf vergebens nach einem Probenraum, in dem sie ungestört tingeln konnten, und dann erfuhr Hermann Fretlöh, Branddirektor und Chef der Mönchengladbacher Berufsfeuerwehr, von der Not der Jazzer und ließ sie — geschützt durch mannsdicke Mauern im Luftschutzkeller seiner Feuerwehrkapelle — üben. „Hermanns Feuerwehrkapelle“ nennt sich die Band seither.

Um ihren eigenen Sound zu finden, machte „Hermanns Feuerwehrkapelle“ ein paar Anleihen bei den berühmten Lösch-Kollegen der Firehouse-Five. Und siehe da: Nach ein paar Proben gefiel dem Kammerbullen der Gladbacher Berufsfeuerwehr der Hermann-Dixie so gut, daß er der Band einen Satz ausrangierter Uniform-Hosen verpaßte. Hosen, die noch ganze Generationen überdauern werden, sofern die breiten Hosenträger halten.

Inzwischen weiß eine Legion von Dixieland-Fans von Gastspielen in Düsseldorf, Köln, dem Raum Mönchengladbach — Krefeld — Duisburg bis hoch nach Münster, wer Hermanns Feuerwehrkapelle darstellt: Hans Davids an der „Miele“, einem mit tausend Teufeleien gespickten Waschbrett, Peter Brosch mit seiner „Dickens Zing“ (einer hundsgemeinen Baßtrommel mit aufmontierten Becken), Bernd Schmude und Wolfgang Radau als Rhythmusknechte am Banjo, Folke Ohlwein (Landessieger im NRW-Wettbewerb „Jugend musiziert“ auf der Tuba) mit dem Sousaphon, Manfred Schmelzer als „Kompressor-Posaunist“, Dr. Robbi Seeliger am Sopran-Saxofon und Ecki Odenthal / Klaus Schopen als nimmermüdes Kornettisten-Duo.

Besondere Clous bei Auftritten von Hermanns Feuerwehrkapelle sind Soli auf wenig gebräuchlichen Instrumenten: Nebelhorn, Sirene, Feuerglocke, einer Tonleiter von Fahrradklingeln und — um nicht alles zu verraten — Vogelstimmchen, wie es sie auf der Kirmes gibt. Hauptsache, Hermanns Feuerwehrkapelle swingt... gu

Demonstration logischer Konsequenz Yosuke Yamashita + Manfred School

Man kann sich ja kaum vorstellen, daß sich Japaner einer Sache annehmen, ohne sie nicht auch sofort wild und besessen zu verfolgen. Ist es also verwunderlich, daß sie sich auch dementsprechend der Jazzmusik bemächtigten, nämlich voller Besessenheit und rasender Begeisterung? Schon mehrfach demonstrierten japanische Ensembles diese wilde Besitznahme des Jazz auf ihren europäischen Tourneen, und es war immer schwer, sich dabei noch eine weitere Steigerung vorzustellen. Jetzt, nachdem das Yosuke Yamashita Trio auf seiner Reise durch Deutschland an verschiedenen Orten, so beispielsweise

se auch beim Treffpunkt-Jazz-Konzert in Stuttgart in den Blickpunkt getreten ist, hat man diese Steigerung begreifen, hat sie miterleben können.

Was dieses Trio, vielfach durch den deutschen Trompeter Manfred Schoof zum Quartett ergänzt, bietet, läßt eben nur dies zu: Miterleben oder Gehen. Niemand ging! Und nun muß man sich unweigerlich fragen, warum ging niemand, da doch in den letzten zehn Jahren Free-Jazz-Ensembles, rockbetonte Modebands, elektronische Klangmaler immer wieder die Zwiespältigkeit im Publikum aufzeigten, da sich die „Schubladen-Fans“, die gar nicht merkten, daß auf ihrer Schublade nur das Etikett „Rock“ oder „Pop“ oder „Electric Jazz“ stand, von den „Mehrwollenden“, von denen, die auch als Hörer den Puls des ganzen Jazz, seiner Elemente, seiner Einmaligkeit im Innern klopfen hören, immer klar spalteten? Es zeigt sich, daß mit der Fragestellung schon die halbe Antwort gegeben ist. Das Ensemble schlägt seine Zuhörer in den Bann, weil es vom Jazz durchdrungen ist, weil es bedingungslos und geradeheraus mit einer Unmittelbarkeit, wie lange nicht im Avantgarde-Bereich gehört, musiziert; eben auch weil es im Hauptstrom des Jazz gründet, keinen Rock spielt, keine elektronischen Hilfsmittel verwendet, die sich von Anfang an als im Jazz für zu unpersönliche Klangträger erwiesen, was endlich auch die flammenden Befürworter mehr und mehr einsehen. Vor Jahren schon schrieb ich in einer kritischen Betrachtung des Jazz von heute: „Der Vorwurf, wonach der konventionelle Jazzmusiker nur noch die Funktion einer Maschine erfüllt, ohne Kontakt zu seinen routinierten Nebenspieler, kommt als Bumerang auf die Elektroniker zurück. Gerade jetzt scheinen die Musiker auswechselbar, weil die Elektronik jede persönliche Aussage übertüncht, den persönlichen Sound zerstört.“

Die Überzeugungskraft, mit der die drei japanischen Musiker ihre Ideen interpretieren und die jeder aufmerksame Hörer sehr schnell wahrnimmt, beantwortet die Frage restlich. Die Musiker bersten vor Tatendrang, explodieren förmlich, schreien auf, herausfordernd und laut, sie sind bereit, sich selbst aufzugeben für die Sache, die in ihrem Falle Jazz heißt. Aber, und das ist das Wichtigste an ihrer Darstellung, sie beherrschen ihre Ideen und deren Verwirklichung, sie finden zwischendurch zur Besinnung und sie deuten auch dem Hörer immer wieder Motive, Themen und Strukturen an, die zur Orientierung nützlich sind und die der Musik

gleichzeitig Form geben. Sie unterscheiden sich und brillieren gegenüber so manchem europäischen Free-Jazz-Musiker durch den jederzeit spürbaren Gestaltungswillen, durch die Sicherheit, die ihrem Vortrag und ihrem Aufschrei anhaftet. Man muß sich nur noch einmal die Altsaxophon-Intro in „Mitochondria“ vergegenwärtigen. Da pustet Akira Sakata nicht einfach ins Instrument, mal sehen, was werden wird, sondern gestaltet einen Aufwärtshaken, der das Spiel eröffnet, souverän und von einer Eindringlichkeit, die sich in der Erinnerung eingräbt. Jeder spürt, das hat Format, dieses Stück kann nur so beginnen.

Die Sicherheit betrifft auch die instrumentale Beherrschung. Nichts, aber auch wirklich gar nichts geht daneben. Takeo Moriyama spielt ja über weite Strecken Schlagzeug-Solo in jeinem nicht zu beschreibenden einzigen Energieausbruch und dennoch in musikalisch beherrschter Manier und mit ausströmender Eleganz. Sakata gebietet über die sensibelsten japanisch gestimmten Klarinettenöne bis zur wildesten Gebärde auf dem Altsaxophon, die seinen ganzen Körper durchzuckt. Und zunehmend deutlicher tritt zutage, wie sehr sich die Musiker selbst im Griff haben, wissen was sie wollen, warum sie es so wollen, wie Disziplin dieses weite Spektrum musikalischer Äußerung überhaupt erst denkbar macht und warum nichts in bloße Willkür absinkt. Die künstlerische Diktion ist geglückt, der Spannungsbogen von fesselnder Kraft.

Yosuke Yamashita veranschaulicht den Standpunkt dieser Musik in einem einzigen unbegleiteten Piano-solo. Der Anfangspunkt lautet Lennie Tristano. Wer den „C-minor-complex“ oder „Becoming“ oder ein anderes Stück von der um 1960 entstandenen „New-Tristano“-Platte im Ohr hatte, konnte sofort miteinsteigen. Und beinahe hätte man denken können, das muß doch Tristano sein, als im gleichen Augenblick, in dem die Gefahr des Klischees schon seine Hände packte, Yamashita über der linear fortschreitenden Linken mit der rechten Hand die ganze Spannweite des modernen Jazz bis hin zu Cecil Taylors Tanz auf den Tasten aufriß. Und das mit einer nur wenige Takte umfassenden Zielstrebigkeit und einer nur ihm eigenen Selbstverständlichkeit, die mir sofort wieder frühere Betrachtung ins Gedächtnis rief und meine Ansicht mit neuem Feuer nährte, indem nämlich „ein Anknüpfen an das Musizierideal Tristanos durchaus denkbar wäre, neue Impulse aus der

keineswegs ausgeschöpften Phase zu erwarten sind." Yamashita demonstrierte ein Musterbeispiel, wie logisch und gekonnt man vom Ausgangspunkt zu Taylor vorstoßen und in der Verbindung beider mit allen möglichen Zwischentönen darüber hinausdringen kann. Hier sehe ich allemal Tendenzen, aus denen sich die Jazzmusik weiterentwickeln könnte, unabhängig zunächst, welche Richtung sich zwangsläufig daraus als dringendste abzeichnet. Allein vom musikalischen Material her, von den Wesenszügen des Jazz und ihrer zeitgemäßen Realisation, vom „swing“ nicht zuletzt, also einer nicht zu unterschätzenden Eigenheit des Jazz, scheint mir Yamashitas Spiel Denkanstöße zu einer Weiterentwicklung zu geben.

Dieser Tristano-Bezug, umgemünzt auf 1975, pflanzte sich später in dem schon erwähnten „Mitochondria“ bei den Bläserstimmen fort. Wie rechte und linke Hand ließen Sakata und Manfred Schoof ihre Melodien laufen, von der gleichen Linearität, in einem herrlichen, ausgewogenen Zwiegespräch. Und auch hierbei muß gesehen werden, daß Tristano nur der Ausgangspunkt ist, daß kein müder Abklatsch entsteht, sondern alles in die Jetztzeit übertragen und von den Maßstäben, die Cecil Taylor im Free-Jazz gesetzt hat, durchdrungen ist. Es ist ja überhaupt interessant zu beobachten, wie sehr die Japaner Tristanos Möglichkeiten aufgegriffen und in den Jazz unserer Tage integriert haben. So beispielsweise auch der andere wichtige Pianist Masahiko Sato etwa in „Togethe'r — not alone“, auf der Schallplatte „A Path Through Haze“ mit Attila Zoller enthalten, während die meisten deutschen Musiker ihre frühere Anlehnung an Tristano ziemlich spontan mit dem Coltrane-Einfluß über Bord warfen. Und nicht minder beeindruckend ist die Tatsache, wie sehr die Japaner das negroide Feeling, das ihnen schließlich genauso wie den Europäern abgeht, durch den ihnen eigenen Fanatismus weitgehend kompensieren.

Manfred Schoof hat sichtbare Freude in dieser Gruppe. Und das kommt seinem Spiel merklich zugute. Ich habe ihn gelegentlich kritisiert wegen seiner begrenzten Ideen, wegen seinen sich wiederholenden Aufwärts- und Abwärtsläufen, die mir zu wenig durchgestaltet erschienen. Jetzt meine ich, hat auch er ganz wesentlich gewonnen, findet auch er zu gesteigerter Aussage. Sein fantastisches unbegleitetes Solo auf dem Flügelhorn über Thelonious Monks „Round about midnight“ gab nicht nur der

Programmgestaltung Kontur, sondern war eine Meisterleistung in Idee und Jazzmäßigkeit, glanzvoll ausbalanciert zwischen Grundthema und Improvisation, zwischen tonlicher Perfektion und gefühlvoller Empfindung. Und noch etwas trat ins Rampenlicht: Eine Reihe Trompeter von heute weisen Spuren von Manfred Schoof in ihrem Spiel auf. Was mir noch wichtiger dünkt: Er ist einer der wenigen in Deutschland, vielleicht sogar in Europa, die mit ihrem Instrument auskommen, die Vielfalt musikalischer Aussage ohne Hilfsmittel darauf finden, die sich treu geblieben sind ohne zu stagnieren, nicht alle paar Monate einem neuen Idol nacheifern, die einen persönlichen Stil und einen charakteristischen Sound entwickelt haben, der sie stets kennzeichnet. „Das wichtigste am Jazz ist der Sound“, hat der Bassist Richard Davis gesagt, „er fördert das Individuelle an der Jazzmusik.“ Es ist denkbar, daß sich Manfred Schoof deshalb so wohl fühlt unter den Japanern, denn die Gruppe hat einen Sound, ihren Sound.

Gerhard Kühn

UDJ-Mitglieder- versammlung zum Marburger Forum

Ja ist es denn unerträglich, wenn ein Journalist einer Jahreshauptversammlung der UDJ beiwohnt, der mal nicht Mitglied *äer UDJ ist? Er dürfte es eigentlich gar nicht sein, wollte man von ihm strenge Objektivität erwarten. Dennoch wurde zu Beginn des diesjährigen Plenums nach eventuellen mitgliedlosen Zeitungsfritten gefragt. Weil in der Vergangenheit einige „verzerrende“ Berichte erschienen seien. Die allerdings muß man, for good or bad, in einer Gesellschaft wie der unseren in Kauf nehmen. Berichterstatter von der Versammlung auszuschließen, was den Gepflogenheiten zuwiderliefe, das hieße, die Öffentlichkeit auszuschließen, selbst wenn ihnen hinterher Gelegenheit zu „Rücksprachen“ gewährt würde. Sorry.

Zur Eröffnung übermittelte Claus Schreiner in Vertretung des Marburger Kulturdezernenten dessen Grüße und die Bereitschaft des Magistrats, künftig die Herstellungskosten und den Versand für das UDJ-Info und das Musikerverzeichnis zu übernehmen. So was hört man gern.

Jeder Verein, insbesondere ein „eingetragener“ (dazu war es selbst nach Verstreichen von zwei Jahren seit der Gründung wegen Unklarheiten in der

UDJ-Satzung noch nicht gekommen), hat so seine festgelegten Regularien. Doch die nehmen bei der UDJ, for good, nicht so viel Zeit in Anspruch.

Der Bericht des Vorstandes klärte darüber auf, daß im letzten Geschäftsjahr acht Vorstandssitzungen stattgefunden haben. Die Mitgliederzahl ist von 75 (bei Gründung) auf gegenwärtig 235 (!) gestiegen. Ein Großteil muß schon außergewöhnlich nachlässig mit den Beitragszahlungen sein, denn der Außenstand an Beiträgen beträgt runde 7000 DM. Ein Arbeitsausschuß arbeitet an der Forcierung des Projekts „Jazz an Schulen“. Rechtsschutz ist, nach Verhandlungen mit Versicherern, nicht möglich, weil niemand das Berufsrisiko tragen mag; die Gewerkschaft bietet ihn dafür automatisch. Aber billige Instrumentenversicherungen sind als UDJ-Mitglied zu haben. Um Informationen und Mitarbeit am UDJ-Info ist Claus Schreiner sehr verlegen, warum soll er auch die meiste Arbeit allein machen müssen. Informationen bleiben auch aus zu einem mal im Gespräch gewesen „Schwarz/Weiß-Buch“ (über Veranstalter, for good or bad). Von den von der UDJ entwickelten Musterverträgen wurden bereits 5000 Exemplare zu Selbstkosten ausgegeben.

Das einst hoffnungsvolle Projekt „Jazz-Stipendium“, eine Art „Villa Massimo für Jazzmusiker“, ist leider ins Stocken geraten; die Stadt Marburg will dazu ein Haus stiften, wenn auch andere Geldgeber vorhanden sind, da hapert's eben zur Zeit.

Der Europäischen Jazz Föderation ist die UDJ inzwischen beigetreten. Der Antrag auf Mitgliedschaft im Deutschen Musikrat (einer für Ministerien nicht unwichtigen Institution) ist bislang unbeantwortet geblieben.

Die Organisation in der Gewerkschaft kann nur jeder Musiker für sich allein beantragen. Zur Zeit sind es ganze 52 Kollegen, die diesen Schritt getan haben. Sind da denn nicht mehr?

Joe Viera berichtete dann noch von zwei kürzlich stattgefundenen Konferenzen. Zum einen das Treffen von Musikschul-Gewaltigen (u. a. Glen Buschmann), die Richtlinien für den Unterricht in und mit Jazz ausarbeiten und von oben empfehlen wollen, um somit etwas in Bewegung zu bringen. Zum anderen eine Versammlung von verschiedenen künstlerischen Verbänden. Da mischt der Bundestagsabgeordnete Dieter Lattmann (SPD, bekannt auch vom Schriftsteller-Verband) mit, der bei einer Reform des Urheberrechts (Stichwort: Improvisation) behilflich sein könnte. Darum sollte man dabei am Ball bleiben.

In Form eines minutiösen Tätigkeitsberichtes rollte der Geschäftsführer Claus Schreiner seinen Bericht ab. Glaubhaft ein Wust von Arbeit. Der folgende Bericht der Kassenprüfer putzte ihm saftige Vorwürfe aus, weil sich nicht alles in beamtenhafter Ordnung befunden hat, substantielle Unregelmäßigkeiten wurden allerdings nicht unterstellt.

Der alte Vorstand mußte entlastet werden, das heißt, er wurde der Verantwortung für die in der Zeit seiner Tätigkeit vorgenommenen Handlungen enthoben, entlastet. Dann natürlich Neuwahlen, als Wahlleiter fungierte Werner Wunderlich. Über Albert Mangelsdorff war durchgesickert, daß er nicht mehr länger Präses sein wollte. Hat sich dann aber doch noch mal breitschlagen lassen. Alternativvorschläge gab's zwar, aber keiner wollte gegen ihn kandidieren. Zweiter Vorsitzender wurde erneut Joe Viera. Zu Beisitzern wählte die Versammlung: Manfred Schoof, Rüdiger Carl, Peter Giger, Volker Kriege!, Ed Kroger. Deren Stellvertreter:

Herbert Joos, Dieter Scherf, Eberhard Weber, Dieter Bihlmayer, Peter Schulze. Damit gehört nur noch ein Nichtmusiker dem Vorstand an, ein gutes Zeichen. Vertreter der DMV-Mitglieder wurde, weil er die Materie schon mal kennt, Ed Kroger.

Gewählt werden mußte auch der Programmausschuß zum nächsten Marburger Forum. Daraus entwickelte sich, für mich erwartungsgemäß, nun eine lange und breite Diskussion. Zum Beispiel darüber, ob die Mitglieder dieses Ausschusses auch selber in den Forumkonzerten spielen dürfen; dazu lag sogar ein darauf gezielter Antrag vor, der jedoch abgewiesen wurde, das wäre denn nun auch zu kleinkariert. Newcomer waren verängstigt, daß sie nicht genügend berücksichtigt werden, weil das Konzertprogramm ja auch eine gewisse Attraktivität haben sollte (denn sonst würde auch den Newcomern die Teilnahme nichts nützen!). Gerade solche Probleme müssen und werden innerhalb der UDJ weitestgehend ausdiskutiert. Was nicht ausschließt, daß dieses Thema immer mal wieder ausufert, Solidarität ist auf diesem Gebiet schlechterdings nicht zu erlangen. Peter Brötzmanns Anregung, mehr Nichtmusiker in den Programmausschuß zu wählen wegen deren vermutlich größerer Objektivität, mochte man nicht aufnehmen; diese Praxis wäre ein wenig sinnvoller Ausweg, weil da doch erhebliche Animositäten bestehen und grundsätzlich die Probleme von Newcomer/Star-Proporz und künstlerischer Qualität nicht aus der Welt geschafft wären.

Dieter Bihlmayer berichtete von seinen Initiativen in Erlangen. Tips bekam er umgehend an den Beispielen Düsseldorf und Burghausen.

Das Altenaer New Jazz Meeting findet in diesem Jahr nicht statt. Die Kooperation zwischen der Stadt Altena und der UDJ klappte nicht so recht. Weil es wenig sinnvoll und raumsparend gewesen wäre, die vielen Details, die dazu führten, zu erörtern, verzichtete man darauf, obschon man natürlich allgemein sauer darüber war, daß für 1975 der Zug nach Altena abgefahren ist. Doch nahm man befriedigt zur Kenntnis, daß Altena weiterhin zur Zusammenarbeit mit der UDJ bereit ist. Der Vorstand möchte zur Konzipierung des nächsten Meetings eingeladen werden.

Da standen auch noch zwei typische Fälle an. Ein Clubbesitzer aus Heidelberg wollte die UDJ animieren, einen anderen Club zu boykottieren. So wie das mit einem Darmstädter Club auf Betreiben eines Musikers geschehen sollte. Beide Vorgänge konnten nicht erschöpfend behandelt werden, weil die Gegenseiten nicht anwesend waren. Ob ein Boykott überhaupt ausgesprochen werden sollte, zumal noch öffentlich, das sollte allerdings erst gründlich geprüft werden; nach meinen Informationen ist er ein illegales Mittel.

Als Resümee ist erkennbar, daß der erste Schwung seit Gründung der UDJ merklich nachgelassen hat. Man hat erkennen müssen, daß der erste idealistische Jubel nun auf die Realitäten trifft, der „Gang durch die Institutionen“ ist eben mühsam und mit lästiger Kleinarbeit verbunden. Anfangs glaubten viele Musiker, es genüge bereits, Mitglied in der UDJ zu werden, was natürlich Augenwischerei war, denn jetzt sollte ja der Kampf erst richtig beginnen, mit dem Unterschied: zusammen mit anderen. Beklagt wurde von einigen Musikern das geringe Interesse ihrer Kollegen, denen ein Job just an diesem Tag wichtiger schien als die Teilnahme am Forum, einmal im Jahr. Andere bedauerten, daß für bestimmte Probleme, beispielsweise gewerkschaftliche, in Marburg zu wenig Zeit bliebe. Diese Bemerkungen sind aber doch positiv zu bewerten, denn: solange Kritik und Besserungswünsche erhoben werden, solange bleibt die UDJ aktiv. Nur darf man nicht glauben, den ganzen Aufgabenkatalog von heute auf morgen erledigen zu können. Man denke nur mal daran, wie lange die deutsche Gewerkschaftsbewegung gebraucht hat, um mitreden zu können, oder, etwas verwandter und aktueller, der Schriftsteller-Verband.

Werner Panke

JAZZNEWS

Symposium über Jazz Komposition und Interpretationstechniken

Vom 17.—23. November findet am Konservatorium Basel ein im Sinne der klassischen Meisterkurse abgehaltenes Symposium über Jazz-Komposition und Interpretationstechniken mit George Gruntz statt. Zum Kurs werden in erster Linie Berufsschüler von Konservatorien zugelassen. Gruntz will sich aber darüber hinaus für jede Anmeldung einsetzen, wenn wirkliches Interesse an der Materie besteht, auch von Interessierten aus anderen Kunstrichtungen als der Musik. Anmeldungen, vervollständigt mit Ausbildungs- oder Berufs-Angaben, sind zu senden an: Musikakademie der Stadt Basel, Jazz-Symposium George Gruntz, CH 4051 Basel, Leonhardsstr. 6.

Grand Prix du disque Jazz, Blues und Gospel

Montreux wird zum siebten Mal den Grand Prix du disque Jazz, Pop, Blues, Gospel und Folk im Rahmen des Internationalen Festivals verleihen. Vier spezialisierte Jurys haben die phonographische Produktion des Jahres examiniert und folgende Resultate bekanntgegeben: In der Jazz-Kategorie erhielt den „Prix Diamant“ Stan Getz für „Captain Marvel“, den „Prix Aiguille 78 Tours“ Art Tatum für „Solo Masterpieces“. Auszeichnungen Bekamen Mulligan-Piazzolla und die Schallplattenfirma Steeple-Chase aus Kopenhagen für ihre vorbildliche Art unterbewertete Musiker zu präsentieren. In der Kategorie Blues-Gospel-Soul erhielt den „Prix Diamant“ Howlin Wolf für „Back Door Wolf“.

Trevor Koehler beging Selbstmord

Im Alter von 38 Jahren beging der Baritonsaxophonist Trevor Koehler in seiner New Yorker Wohnung Anfang Juni Selbstmord. Wie es heißt, hat er bereits vor einigen Monaten einen Selbstmordversuch unternommen, als ihn seine Frau verlassen hatte. Koehler konnte man noch im letzten Sommer in Deutschland persönlich kennenlernen, als er mit dem Gil Evans Orchester auf Tournee war. Zuvor war er Mitglied der Sonny Simmons Combo in San Francisco und arbeitete u. a. in den Begleitbands der Blues-Singers Big Mama Thornton, Eddie Arnold und Tennessee Ernie Ford. Auf der Gil-Evans-Platte „The Music Of Jimi Hendrix“ ist Koehler als Solist ausführlich zu hören und er bewies dazuhin seine

Fähigkeiten als Arrangeur in dem von ihm bearbeiteten „Gipsy Eyes“.

Ralph Gleason gestorben

Einer der wichtigsten amerikanischen Jazz-Experten, der Publizist, Autor und Plattenproduzent Ralph Gleason, ist am 3. Juni in San Francisco einem Herzschlag erlegen. Gleason, der am 1. März 1917 in New York geboren wurde, war Mitarbeiter zahlreicher Jazz-Zeitschriften, Rundfunkstationen und Plattenfirmen. Er hat sich für viele Jazzmusiker eingesetzt, stellte sie auf Platten, in Rundfunk- und Fernsehprogrammen heraus, und veranstaltete in San Francisco immer wieder Jazzkonzerte. Zuletzt war er Vizepräsident der Fantasy-Prestige-Milestone-Records.

Bestverkaufte Jazzplatten in den USA

Als „Bestselling Jazz LPs“ werden in amerikanischen Fachzeitschriften derzeit folgende Jazzplatten genannt: Grover Washington Jr. „Mister Magic“, Bob James „Two“, Lonnie Liston Smith & The Cosmic Echoes „Expansions“, Ramsey Lewis „Sun Goddess“, Donald Byrd „Steppin Into Tomorrow“, Chuck Mangione „Chase The Clouds Away“, Herbie Mann „Discotheque“, Stanley Turrentine „In The Pocket“, Tom Scott & L. A. Express „Tom Cat“ und Weather Report „Tale Spinnin“.

Deutsch-Finnischer Jazz Workshop

Nach einer Finnlandtournee auf Einladung des Goethe Institutes in Finnland stellt sich Mitte Juni in Berlin ein Quartett mit Ergebnissen der dreiwöchigen Zusammenarbeit vor. Günter Christmann, Posaune, und Detlef Schönenberg, Percussion, als Duo hinlänglich bekannt, spielten mit den beiden Finnen Sakari Kukko, Saxophone, und Teppo Hauta-Aho, Bass. Die Free Music Production, Berlin, präsentierte den Workshop im Rathaus Charlottenburg und im Quartier Latin. Die Konzerte wurden von der FMP mitgeschnitten und werden von einer finnischen Schallplattenfirma demnächst veröffentlicht.

Beim diesjährigen **Schaefer Music Festival**, das am 16. Juni begann, bis 13. September dauert und rund 50 Konzerte im Central Park in New York umfaßt, werden u. a. mitwirken: Das Benny Goodman Sextett, Two Generations of Brubeck, Miles Davis und Chuck Mangione.

Alvin Alcorn wird Ende September bis Mitte Oktober mit seiner Band aus New Orleans in Deutschland gastieren. Mit dem Trompeter werden reisen: Preston Jackson, Posaune, Clarence Ford, Klarinette, Tenorsaxophon, Dave „Fat Man“ Williams, Klavier, Frankie Field, Bass, und Louis Barbarin, Schlagzeug. Zu buchen ist die Gruppe über Hans W. Ewert, 5466 Neustadt, Postfach 1126, Tel. 02683/3886.

The Brass Company nennt sich eine Solisten-Gruppe mit Charles Tolliver, Stanley Cowell, Clifford Jordan, Bill Hardman, Bill Lee und Billy Higgins, die unter dem Titel „Colors“ eine Platte für das Musiker-eigene Label Strata East gemacht hat.

Marion Brown gab kürzlich in Cambridge, Massachusetts, ein Konzert mit Musik für Bambus Flöten und Percussion. Seine Partner waren der Flötist Steven Gorn und die Percussionisten Chris Henderson und Bob Becker.

Sigi Busch ist die MPS/BASF-Platte „Age Of Miracles“ gewidmet, die kürzlich erschienen ist. Durch einen Irrtum ist sie in Anzeigen Wolfgang Dauner zugeschrieben worden, der neben Charlie Mariano, Ed Kroger und Kaspar Winding bei dieser von Peter Schulze betreuten Produktion mitwirkte.

Billy Cobham hat seine Gruppe umbesetzt. Zum Montreux Jazz Festival am 3. Juli wird er mit Walt Fowler, Trompete, Tom Malone, Posaune, Larry Schneider, Saxophone, Milcho Leviev, Keyboards, John Scofield, Gitarre, und Alex Blake, Bass, erwartet.

Gil Evans wird mit seinem Orchester beim Montreux Jazz Festival mitwirken, wo sein Auftritt für eine Platte mitgeschnitten werden soll. Das Orchester wird in folgender Besetzung bis 'September in Europa bleiben: Hannibal Marvin Peterson, Ernie Royal, Lew Soloff, Trompete, Tom Malone, Posaune, Synthesizer, John Clark, Peter Gordon, Frenchhorn, Peter Levin, Frenchhorn, Orgel, Synthesizer, Howard Johnson, Tuba, Baritonsaxophon, Billy Harper, Tenorsaxophon, Flöte, Dave Sanborn, Altsaxophon, Gil Evans, Klavier, Elektro-Piano, Paul Metzke, Bass, Gitarre, Keith Loving, Gitarre, Bruce Ditmas, Schlagzeug, Susan Evans und Warren Smith, Percussion. Das Gil Evans Orchester wird in Europa gemanagt von Seppo Vesterinen, Helsinki Festival, Unioninkatu 28, SF 00100 Helsinki 10, Finnland, Tel. 65 9688.

George Gruntz' Jazz-Kantate „The rape of Lucrece“ (nach dem gleichnamigen Gedicht von William Shakespeare) wurde am 25. April anlässlich der diesjährigen Shakespeare-Geburtstagsfeierlichkeiten in London uraufgeführt. Das Werk entstand im Auftrag des British Council on the Arts, verbunden mit dem ersten Kompositions-Preis, der nicht an einen englischen Jazzmusiker vergeben wurde. Die Interpreten waren eine Gruppe englischer Musiker, darunter Alan Skidmore, Henry Lowther und John Marshall. Auch Ian Carr, Karl Jenkins und Kenny Wheeler hatten zu diesem Konzert, dessen Leitung Neil Ardley hatte, Kompositionen geliefert. Vom 16.—20. Juni leitete George Gruntz das Radio Symphonie Orchester Hannover, für das er eine Reihe von Stücken geschrieben oder arrangiert hat. Die eingeladenen Solisten waren Joachim Kühn, Piano, Ron Mathewson, Bass, und Tony Oxley, Percussion. Mit Kühn, der auch zwei Kompositionen beige-steuert hatte, wird Gruntz ein Plattenprojekt „Kühn/Gruntz/London Symphony Orchestra“ mit größeren Werken verwirklichen. Im Schauspielhaus Zürich läuft zur Zeit das Stück „Ein Traumspiel“ von August Strindberg in einer Neuübersetzung von Peter Weiß. Gruntz hat hierzu eine neue, hauptsächlich für Synthesizer konzipierte Musik geschrieben, bei der die Hauptdarsteller Renate Schröter und Willy Kowalj Jazz-interpretatorische Funktionen zu erfüllen haben. Wort/Musik-Rhythmen sind täglich neu zu gestalten bzw. zu erfinden. Unter dem Titel „Kreativität im Jazz“ wird Gruntz am 7. und 12. Juli beim Internationalen Forum Burgenland offene Workshops durchführen. Die Uraufführung der von Rolf Liebermann und der Opera de Paris bei Gruntz bestellten Jazz Opera ist definitiv auf Sommer 1976 verschoben worden.

Elvin Jones hält sich derzeit in Europa auf. In der Gruppe des Schlagzeugers spielen Pat LaBarbera und Junior Cook Saxophon, Roland Price Gitarre und David Williams Schlagzeug.

Wingy Manone, New Orleans Trompeter, der seit einiger Zeit in Las Vegas lebt, kam Ende Mai als Gastsolist nach England.

Jimmy McPartland. Dixieland-Jazz-trompeter, der u. a. mit der Austin High School Gang, Ben Pollack, Jack Teagarden und Eddie Condon spielte, wird vom 1.—15. Oktober zusammen mit Deutschlands ältester Jazzband im traditionellen Stil, der Barrelhouse



Kommt im Oktober nach Deutschland: JIMMY McPARTLAND (auf unserem Bild mit seiner als Pianistin namhaften Frau MARIAN)
Foto: Gisela Schade

Jazzband, auf Tournee gehen. In den letzten Jahren hat Jimmy McPartland vor allem mit seiner Frau, der Pianistin Marian McPartland, zusammengearbeitet. Jimmy hatte Marian 1945 zu jener Zeit in Deutschland kennengelernt, als er in Aachen stationiert war, und hatte die englische Pianistin, die mit Mädchennamen Marian Page hieß, bald danach geheiratet. Die McPartland-Barrelhouse-Tournee organisiert Dieter Nentwig, 6050 Offenbach, Austraße 43, Tel. 0611/81 46 47.

George Maycock trat in letzter Zeit mehrfach mit dem Saxophonisten Wilton Gaynair auf. Er möchte auch in Zukunft öfters mit seinem alten Partner spielen. Das George Maycock Trio + Wilton Gaynair ist zu buchen über das V. H. S. Jazz Studio, 406 Viersen 1, Konrad Adenauer Ring 10, Tel. 0 21 62 / 1 84 08.

Joe Mooney, Pianist, Organist, 'Akkordeonist und Sänger, starb am 12. Mai in Fort Lauderdale, Florida, im Alter von 64 Jahren an den Folgen eines Schlaganfalls. Der blinde Musiker hat sich in den 30er Jahren vor allem als Akkordeonist und Sänger mit eigenen Gruppen einen guten Namen gemacht, schrieb Arrangements für Gesangsgruppen und bildete Mitte der 40er Jahre ein Instrumental-Quartett, das durch seinen einzigartigen Stil besondere Aufmerksamkeit erregte und auch Platten aufnahm. In letzter Zeit arbeitete Mooney vorwiegend als Organist und Sänger in verschiedenen Clubs in Florida.

Rhoda **Scott**, in Paris lebende, schwarze Organistin, reiste am 30. Juni nach New York, um beim Newport Jazz Festival anzutreten.

KENNENSIEDIE?

Brainstream musiziert in dem von Profis wie von Amateurmusikern weitgehend gemiedenen und deshalb selten live zu hörenden Westcoast Hardbop Idiom. Die Gruppe, deren Auftritte sich bisher im wesentlichen auf Saarbrücken und Tübingen beschränkten und deren Mitglieder jeweils aus München, Tübingen, dem Schwarzwald und dem Saarland zusammengerufen werden, möchten die Wochenenden im Herbst zu Auftritten in Jazzclubs im südwestdeutschen Raum nutzen. Brainstream, deren erste Platte bereits im Aprilheft des Jazz Podiums besprochen wurde, spielt in der Besetzung Ralf Rothkegel, Saxophone, Klarinette, Heiner Franz, Gitarre. Martin „Dizzy“ Krisch, Vibraphon, Claus Krisch, Klavier, Thomas Krisch, Bass, und Jürgen Andree, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift von Brainstream ist Dr. Ralf Rothkegel, 6622 Wadgassen-Hostenbach, Provinzialstraße 7, Tel. 0 68 34 / 4 17 83.

Brassy Brew, Jazz-Rock-Gruppe aus Heidelberg, die in diesem Jahr ihr fünfjähriges Bestehen feiern kann, erhielt eine Einladung zum Internationalen Jazz Festival in San Sebastian, das vom 19. bis 24. Juli stattfindet. Schon im Vorjahr hatte die Brassy Brew mit ihrer Musik beim Publikum und bei der Kritik guten Anklang gefunden. Die Kontaktanschrift von Brassy Brew ist Thomas Wind, 69 Heidelberg, Gaisbergstr. 71, Tel. 2 63 38.

Bridge ist eine Gruppe von vier Musikern, die selbsterarbeitete Konzepte und Ideen verwirklichen. Durch individuelle Beiträge in Komposition und Improvisation trägt jeder Musiker zum Geschehen bei. Neben Konzerten und Clubauftritten nahm die Gruppe u. a. am Jazz nad Odra Festival 1975 in Polen teil. Bridge besteht aus Ove Volquartz, Saxophone, Flöte, Klarinette, Hans Kämper, Posaune, Gitarre, Percussion, Werner Scholl, Baß, und Gerhard Wennemuth, Schlagzeug, Percussion. Die Kontaktanschrift ist Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 05 51 / 5 94 35.

Condon Club Orchester nennt sich eine neue Karlsruher Formation, die sich aus altbewährten Amateur-Jazzmusikern gebildet hat. Es handelt sich um ein echtes Liebhaber Orchester, das in erster Linie zum eigenen Vergnügen musiziert, aber auch gelegentlich in Clubs auftreten möchte.

Musizierideal sind der Combo-Swing der 30er und 40er Jahre und der Jazz der Eddie Condon Gruppen. Die Besetzung besteht aus Trompete, Posaune, Tenorsaxophon, Altsaxophon, Klarinette, Klavier, Bass, Gitarre und Schlagzeug. Die Kontaktanschrift lautet: Roland Blume, 6729 Maximiliansau, Robert-Koch-Straße 2, Tel. 06 34 22 / 4 14 12. Über die gleiche Anschrift können auch Oscar Kleins Bluesmen mit Günther Boas gebucht werden, die ab Oktober noch einige freie Termine haben.

Cyklus formierte sich im Frühjahr 1974 in Hannover. Das Jazz-Rock-Quintett spielt heute Eigenkompositionen in der Besetzung Lothar Krist, Sopran- und Altsaxophon, Joachim Gieseler, Keyboards, Günther Krause, Gitarre, Matz Steinke, Baß, und Michael Kullick, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift von Cyklus ist Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 0551/59435. Dort können auch Demobänder und weitere Informationen angefordert werden.

The New Music Community, das Sextett des Schlagzeugers Alex Bally, hat jetzt eine neue Kontaktanschrift: Alex Bally, 8 München 40, Franz Josef Str. 48, Tel. 0 89 / 37 06 96

Muzak ist eine Jazzgruppe aus Bonn, die nur eigene Kompositionen spielt. Die Stücke sind überwiegend durcharrangiert, aber es gibt auch freie Kollektivimprovisationen. Eine genaue Klassifizierung der Muzak-Musik ist schlecht möglich und wird von den Mitwirkenden auch abgelehnt. Sie sagen: „In unserer Musik spiegelt sich so ziemlich alles, was heutzutage in der Musik, speziell im New Jazz, gemacht wird.“ Die Besetzung ist Fried Bauer, Elektro-Piano, Conny Schmidt, Gitarre, Hamp Hampert, Posaune, Falk Münchhofen, Alt-, Sopransaxophon und Flöte, Long Caumanns, Elektro-Baß, und Martin Schulte, Schlagzeug, Percussion. Die Kontaktanschrift ist Fried Bauer, 53 Bonn, Florentiusgraben 25a, oder Long Caumanns, 53 Bonn, Dietkirchenstr. 14.

RE ist eine 7köpfige Gruppe aus dem Raum Tübingen—Reutlingen, die neben Eigenkompositionen und Stücken von Chicago, Dreams, Freddie Hubbard, Herbie Hancock, Chick Corea usw. auch traditionelleren Jazz aus

der Swing- und Bebop-Ära spielt. Derzeit besteht die Gruppe aus Wolfgang Heinrich, Posaune, Tenor- und Altsaxophon, Günther Schmidt, Alt- und Tenorsaxophon, Harald Horwarth, Gesang, Percussion, Horst Götz, Gesang, Baß, Rainer Jeske, Gitarre, Gesang, Walter Bollenbach, Klavier, und Hannes Ruoff, Schlagzeug. Die Gruppe sucht dringend noch einen Trompeter oder Posaunisten. Die Kontaktanschrift ist: Harald Horwarth, 741 Reutlingen, Markusstraße 8, Tel. 0 71 211 2 82 37.

Die **Red Onion Jazz Company** hat ihre zweite Langspielplatte herausgebracht. Sie ist über Hans-Werner Peter, 33 Braunschweig, Marienstr. 14, zum Preis von DM 14,50 zu beziehen.

Tontransport heißt eine Berliner Jazz-Rockgruppe, die seit 1972 besteht und in den letzten Jahren vor allem in Berliner Clubs auftrat. Die Gruppe hat laufend personelle Veränderungen durchgemacht, so daß von der ursprünglichen Besetzung nur noch der Schlagzeuger Reinhard Stey übriggeblieben ist. Heute sind seine Partner Manfred Krapp, Elektro-Piano, Michael Benter, Baß, und Jim Foreman, Gitarre. Zudem gesellen sich zu diesem Quartett immer wieder Gastsolisten, so Friedemann Graef, Saxophon, Flöte, Butze Fischer, Schlagzeug, Percussion und Eddy Hayes, Trompete, Flügelhorn. Mit dieser erweiterten Besetzung wurde in Berlin eine Konzertreihe durchgeführt, die viel beachtet wurde. Tontransport wird jetzt erstmals außerhalb Berlins spielen und zwar am 4. Juli in Hannover, Leinedomil, und am 5. Juli in Darmstadt, Jazzclub am Schloß. Die Kontaktanschrift der Gruppe ist Tontransport, c/o Rainer Stey, 1 Berlin 44, Hermannstr. 19, Tel. 0 30 / 6 24 33 02.

Wen! ist der Name einer neuen Schweizer Gruppe, die zeitgenössischen Jazz spielt. Sie besteht aus Annemarie Wiesner, Geige, Gesang, Thomas Fehr, Flöten, Bariton-Saxophon, Urs Eigenmann, Klavier, Erwin Nowak, Baß, Gitarre und Walter Schönenberger, Schlagzeug. Wenf kann im Herbst für Konzerte und Clubgastspiele gebucht werden. Die Kontaktanschrift von Wenf ist Urs Eigenmann, CH 8032 Zürich, Kreuzstraße 80, Tel. 34 26 58.

E 1315 EX

August 1975

Nr. 08/1975



JAZZ PODIUM

Nr. 8/XXIV August 1975 DM 3,— sfr 3,50 öS 21,—

MIT JAZZ LÄSST SICH LEBEN

JAZZTRACK

Seit drei Jahren kann man es in deutschen Jazzclubs, bei Konzerten und in letzter Zeit auch vermehrt bei Festivals erleben: das Quintett Jazztrack. Seine Mitglieder stammen aus Westfalen, dem Rheinland und Bremen: der Trompeter Uli Beckerhoff, der Saxophonist Wolfgang Engstfeld, der Pianist Christoph Spendel, er löste kürzlich Michel Herr ab, der Bassist Siggie Busch und der Schlagzeuger Heinrich Hock. Jetzt ist unter dem Titel „First Call“ die erste Platte von Jazztrack erschienen, so daß sich ein breiteres Publikum einen Eindruck von der Musik dieser gewiß interessanten Quintettbesetzung machen kann. Manfred Schoof schreibt: „Mit dieser Schallplatte stellt sich die meiner Ansicht nach wichtigste neue Gruppe des deutschen Jazz vor. Ausgehend von der Farbigkeit harmonisch-tonalen Zusammenspiels und der Intensität des

‘free-playing’, haben diese Musiker in beeindruckender Weise durch persönliche Ausdruckskraft und den Willen zum Zusammenspiel, das entwickelt, was man einen eigenen Stil nennt.“

Kenner der Jazz-Szene wissen, wie schwer es heute für eine junge, moderne Musikergruppe ist, eine Plattenfirma für ihre Musik zu interessieren. „Wir haben Geld von unseren Jobs zusammengespart“, erklärt Uli Beckerhoff, „und die Platte dann selbst produziert. Wir wollten sie auch selbst verlegen und herausbringen, wollten das Plattencover und überhaupt alles, was dazugehört, selbst machen, waren dann aber mit unseren Finanzen am Ende. So haben wir das Angebot einer Plattenfirma angenommen, die uns als einzige versprach, die Platte sehr schnell herausbringen. Denn das war für uns das Entscheidende, weil wir ja bisher überhaupt noch nichts auf dem

Markt hatten. Es gab Angebote anderer Firmen, aber da lagen die Veröffentlichungstermine in weiter Ferne.“ Uli Beckerhoff, Wolfgang Engstfeld und Heinrich Hock spielen seit knapp vier Jahren zusammen und haben damit die Basis für die jetzige Gruppe geschaffen. Sie sind durch die Jazzclubs gezogen, haben den Pianisten Michel Herr dazugenommen, dann den Bassisten Reinhard Glöder verpflichtet, der dann von Hans Hartmann abgelöst wurde, den schließlich Siggie Busch ersetzte. Früher hieß die Gruppe Staudamm, aber als es durch diesen Namen, der an Rockgruppen vom Schlage Kraftwerk erinnert, beim Publikum immer wieder zu Mißverständnissen kam, entschied man sich für eine neue Bandbezeichnung. Es sollten zwei Dinge zum Ausdruck kommen: einmal, daß die Jazzmusik im Vordergrund steht, und zum anderen,

JAZZTRACK mit (v. l. n. r.): WOLFGANG ENGSTFELD, ULI BECKERHOFF, SIGGIE BUSCH, HEINRICH HOCK und CHRISTOPH SPENDEL Foto: Jochen Mönch



daß die Gruppe eine Einheit bildet, in der niemand eine dominierende Rolle spielt. So kamen diese fünf Musiker auf den Namen Jazztrack. „Erst nachher ist uns aufgefallen, daß Miles Davis diesen Namen schon einmal für eine Platte verwandt hat“, stellt Uli Beckerhoff dazu fest.

Über die Musik von Jazztrack wurde anfänglich immer wieder kommentiert, sie lehne sich zu sehr an die des Miles Davis Quintetts oder der John Coltrane Gruppen an. Nun kann man aber doch wohl von einer jungen Jazzgruppe nicht erwarten, daß sie sich aus schöpferischen Talenten zusammensetzt, die auf Anhieb eine völlig eigene Musik scharfen. Es versteht sich also von selbst, daß man sich an Vorbilder hält, die den eigenen Vorstellungen entsprechen, denen man zunächst nachzueifern sucht, bis dann jener Punkt erreicht wird, an dem man versuchen kann, sich unabhängig zu machen. Zu diesem Entwicklungsstadium dürfte Jazztrack inzwischen vorgestoßen sein, und Beckerhoff meint: „Jeder, der die Musik der Gruppe über längere Zeit hin verfolgt hat, wird sich davon überzeugen können. Die Musik kommt jetzt ausschließlich aus der Gruppe heraus, jeder von uns schreibt Stücke, die entweder schon so weit

ausgearbeitet sind, daß wir sie so übernehmen, oder die quasi als Rohprodukt vorliegen, an dem wir alle fünf arbeiten bis wir zu einem gemeinsamen Endergebnis gelangen.“

Die Voraussetzung dazu wurde dadurch gegeben, daß die Jazztrack-Mitglieder eine Musiker-Initiative mit ins Leben gerufen haben, die in Bremen sehr aktiv ist. Dabei werden auch viele Dinge, die normalerweise von Außenstehenden organisiert werden, selbst in die Hand genommen. U. a. werden Jazz-Kurse in Bremen durchgeführt, und ein Jazz-Club wurde eröffnet, in dem auch die Probenarbeit getan werden kann. UN Beckerhoff berichtet: „Wir haben diesen Club gepachtet, um damit über ein Domizil zu verfügen, in dem wir jederzeit zu Proben zusammenkommen können. Das hat unseren neuen Pianisten Christoph Spendel auch veranlaßt, von Düsseldorf nach Bremen umzuziehen, so daß wir nun auch jeden Tag gemeinsam üben können. Wirtreffen uns dort vor allem vor den Jobs, um das Programm noch einmal einzustudieren, aber unabhängig davon kommen wir auch sonst so oft wie wir wollen im Clubraum zusammen. Zudem habe ich selbst ein Bauernhaus, wo auch die Möglichkeit gegeben ist, gemeinsam zu arbeiten. In dieser Hinsicht haben wir also gar keine Probleme mehr.“ Und Siggie Busch ergänzt: „Es hat da so ein Bewußtwerdungsprozeß in den letzten Jahren eingesetzt, an dem auch wir kräftig mitgearbeitet haben. Nachdem die Stadt Bremen gemerkt hat, daß wir selbst bereit sind, etwas auf die Beine zu stellen, hat sie sich recht aufgeschlossen gezeigt, und wenn wir uns als Verein eintragen lassen, sind wir durchaus förderungswürdig und können mit finanzieller Unterstützung rechnen.“

Auch Radio Bremen zieht da mit. In der Konzertreihe des Senders spielen nicht nur Jazz-Stars wie Herbie Hancock, Keith Jarrett oder Dave Liebman, sondern auch Bremer Musiker. Vor allem wird auch solchen Nachwuchstalenten eine Chance gegeben, die es verdienen, einem größeren Publikum vorgestellt zu werden. Peter Schulze, der Jazz-Referent von Radio Bremen, arbeitet selbst an der Musiker-Initiative tatkräftig mit, so daß die Situation in Bremen, wie es Uli Beckerhoff ausdrückt, „wirklich optimal“ ist.

Der Boden ist damit in dieser Stadt für eine Gruppe wie Jazztrack bestens bereitet. Aber nicht immer war die Situation so günstig. Und um auch schlechte Zeiten zu überstehen, bedarf es eines unbeugsamen Gemeinschaftsgeistes der beteiligten Musiker.

Uli Beckerhoff meint dazu: „Wir haben insofern Glück gehabt, als sich bei uns Musiker zusammengefunden hatten, die die Jazz-Szene kennen und auch durchaus bereit sind, Schwierigkeiten auf sich zu nehmen. Heinrich und Siggie vor allem, die ja zur Joe Viera Gruppe gehörten, und dort ihre Erfahrungen machten. So haben wir uns auch durch längere Durststrecken und Club-Engagements mit geringerem Entgelt nicht entmutigen lassen, sondern haben uns gesagt, wir wollen durchhalten, denn eines Tages wird es bestimmt besser werden. Selbst lukrative Angebote von anderen Gruppen konnten keinen von uns bewegen, abzuspringen, wir waren uns alle einig, daß wir Jazztrack zum Erfolg bringen wollten und nichts anderes. Und seit etwa einem Jahr hat es sich herauskristallisiert, daß wir den richtigen Weg eingeschlagen haben, denn mittlerweile können wir alle ganz gut von den Einnahmen leben, die wir durch Jazztrack erzielen. Wir spielen zwar gerne in Clubs und halten diese Tätigkeit auch für sehr wichtig, doch strengt sie auf die Dauer sehr an, und sie kann — wenn man sich durchgesetzt hat — von anderen, nicht weniger wesentlichen Aufgaben abhalten. Jetzt treten wir vor allem in Konzerten und bei Festivals auf, machen mehr Rundfunkproduktionen und möchten natürlich auch die Schallplattentätigkeit aktivieren. Dabei wollen wir möglichst autark werden und wirklich alles in unserer eigenen Hand behalten. Das ist das Resümee unserer Erfahrungen.“

Heinrich Hock hat es einmal zusammengerechnet: „Wir hatten im letzten Jahr 60 Jobs mit der Gruppe, fast nur in Clubs. Dabei haben wir die Engagements selbst beschafft, indem jeder von uns mit den Clubs Kontakte aufgenommen hat.“ Siggie Busch fügt hinzu: „Es ist unglaublich schwer, den geeigneten Manager zu finden. Wir haben es mit verschiedenen Leuten versucht. Auf der einen Seite sind wir ihnen nicht profitträchtig genug, auf der anderen Seite gefällt uns die reine Profitgier dieser Leute nicht.“

Jahrelange Zusammenarbeit ist für eine moderne Jazzgruppe von entscheidender Bedeutung. Diese Ansicht teilen alle Musiker von Jazztrack. Uli Beckerhoff sagt: „So wie du an dir selbst über Jahre hinaus arbeitest, so mußt du dich auch für die Gruppe einsetzen. Es gibt Formationen, die in der Jazzgeschichte enorm wichtig waren, nur weil sie intensiv und sehr lange zusammengespielt haben. Das Coltrane Quartett beispielsweise gab es sechs, sieben Jahre lang, das Miles Davis Quintett und die Ornette Cole-

FIRST CALL

JAZZ TRACK

HB 5015

natürlich auf

HAPPY BIRD

Im Vertrieb:

bellaphon
IMPORT-DIENST

**6 FRANKFURT AM MAIN 1
MAINZER LANDSTRASSE 87-89**

man Gruppe bestanden ebenfalls über einen langen Zeitraum hinweg. Das ist doch wohl Beweis genug, daß dies die einzige Möglichkeit ist, weiter zu kommen. Indem wir alle sowohl musikalisch als auch menschlich totales Vertrauen zueinander haben, konnten wir alle Probleme meistern und uns soweit entwickeln." Und Siggie Busch erklärt: „Ein Jazzmusiker kann viel von seinem Musizierideal verwirklichen, wenn er in einer festen Gruppe spielt. Auf diese Weise vermag er seine Musik von vornherein so zu konzipieren, daß sie mit Hilfe der vertrauten Partner auch wirklich so klingt, wie er sie sich vorgestellt hat."

Den Einwand, daß sich zwangsläufig psychische Probleme ergeben, wenn Musiker drei oder vier Jahre lang zusammenspielen, negieren die Jazztrack-Mitglieder nicht. „Aber", so argumentieren sie, „wenn eine Gruppe an solchen Schwierigkeiten scheitert, so ist das nur ein Beweis dafür, daß sich eben doch nicht die richtigen Musiker zusammengefunden haben." Daß es aber die ideale Einheit gibt, und daß sie selbst ein Beispiel dafür sind, läßt die Jazztrack-Musiker die Frage nach den Chancen für Nachwuchsgruppen durchaus optimistisch beurteilen. Siggie Busch sagt: „Man kann jungen Musikern durchaus raten, zunächst einmal viel und lange in Clubs zu spielen. Deswegen führen wir ja auch in Bremen die Jazzkurse durch. Von etwa 25 jungen Musikern, die wir gehabt haben, waren 2 oder 3 so begabt, daß sie das Zeug haben, weiter zu kommen. Und wenn man 2 oder 3 Talenten wichtige Impulse geben kann, so lohnt es sich schon, solche Kurse überhaupt zu unternehmen. Freilich kannst du mit der Jazzmusik nicht viel Geld verdienen, aber sie kann dir echte künstlerische Befriedigung geben, und wenn man seine materiellen Ansprüche nicht so hoch schraubt, und sich unverdrossen für die Musik einsetzt, so kann man auch davon leben."

Alle Jazztrack-Mitglieder haben mit Ausnahme von Christoph Spendel einen anderen Beruf ausgeübt bzw. studiert, bevor sie Profimusiker wurden. Zwar fanden sie schon immer in der Musik ihre eigentliche Befriedigung, erwarteten aber zunächst nicht, daß man davon auch einmal leben kann. Heinrich Hock sagt dazu: „Es gibt nur zwei Möglichkeiten: entweder man steht morgens um 7 Uhr auf, geht bis abends um 5 Uhr arbeiten und hat ein regelmäßiges Einkommen, oder aber man entscheidet sich für die Musik, lebt mit dem Risiko des freien Berufs, kann aber seinen Tag in etwa einteilen und üben, wann immer man will. Man erkaufte sich das Mehr an Freiheit meistens durch ein Weniger an Geld."

Uli Beckerhoff spinnt den Faden weiter: „Es gibt viele gute Musiker, die in den Studios zwar auf einfachere Art und Weise Geld verdienen, aber dort letztlich versauern. Sie haben nicht die Kraft, die Entbehrungen des Jazzmusiker-Daseins auf sich zu nehmen. Das hängt eben von der Persönlichkeit des Einzelnen ab. Charlie Mariano, der derzeit in Europa lebt, ist ein gutes Beispiel für den Jazzmusiker par excellence. Was dieser über 50jährige Saxophonist musikalisch bietet, ist erstaunlich. Und sein Leben erfüllt sich, indem er mit seinem Rucksack und seinem Instrument herumreist und spielt. Das sind die rechten Vorbilder für junge Musiker, für die sie durch den persönlichen Kontakt nicht mehr wie Miles Davis und seinesgleichen auf einem unerreichbar scheinenden Podest stehen, sondern denen man sehr nahe kommt, weil man mit ihnen sprechen kann. Auch Eje Thelin ist solch ein Musiker, den ich enorm hoch einschätze und der doch leider in Europa so unterbewertet ist. Als er vor kurzem bei mir wohnte, merkte ich, welche Kraft er in sich hat, wie groß seine Ausstrahlung ist. Und das ist es, was mir oft so sehr geholfen hat, dieser nahe persönliche Kontakt zu hervorragenden Jazzmusikern. Es hat mich bestärkt, da weiter zu machen, wo ich zuvor aufgehört hatte. Und sicher geht das jedem von uns so."

Der Club der Musiker-Initiative in Bremen ist zu einem Treffpunkt der Musiker geworden. Dadurch, daß der Clubchef einen Steinway-Flügel zur Verfügung stellte, ein Instrument also, das man sonst kaum je in Jazzclubs antreffen wird, haben sich Musiker wie Joachim Kühn, Wolfgang Dauner, Adam Makowicz spontan bereiterklärt, dort zu spielen, zumal sie sich von vornherein verstanden fühlen, wenn man das Beste als für sie gerade gut genug betrachtet. Uli Beckerhoff erklärt dazu: „Und sie spielen alle für relativ wenig Geld, quasi für den Eintritt, weil sie hier nicht das Gefühl haben, daß sie unterbezahlt werden und ein anderer daran verdient. Sie können auch sicher sein, daß wir gerade für sie, sobald wir bessere finanzielle Verhältnisse haben, entsprechend gute Bedingungen schaffen werden. Die Zeit der üblichen Jazzclubs ist ja im wesentlichen vorüber, wenn man daran denkt, wie anspruchsvoll die Musik geworden ist. Der moderne Jazz ist keine Biermusik wie vieles vom aufgewärmten Dixieland." Siggie Busch sagt: „Im Club können wir im Moment selbst einer Gruppe, die einigermaßen bekannt ist, nur 400 DM bezahlen. Wir haben jedoch Zimmer, in denen die Musiker umsonst wohnen können, zudem können sie bei Kollegen essen. Das alles ist natürlich nicht optimal."

Aber die Musik, um die es uns geht, gehorcht nun mal nicht den Prinzipien der freien Marktwirtschaft. Sie muß unterstützt werden wie etwa moderne Malerei. Es ist wichtiger, für 30 Clubgäste zu spielen, die mit wirklichem Musikinteresse zuhören, als für 600 Leute, die nur in ein Jazzlokal kommen, weil es gerade Mode ist. Solche kulturellen Aufgaben lassen sich nur durchführen, wenn ein solcher Club, in dem man wirklich gute Musik unserer Zeit hören kann, subventioniert wird."

Eine Gruppe, die eine so anspruchsvolle Musik macht wie Jazztrack, ist natürlich auf Musiker angewiesen, die fest dabei sind. Als beispielsweise Hans Hartmann, ein sehr guter Bassist, Jazztrack verließ, um in eine Rockgruppe einzutreten, und sich auf Anhieb kein Ersatz fand, hatte es fast den Anschein, als ob die Gruppe auseinanderfalle. Dasselbe passierte, als Jazztrack keinen festen Pianisten hatte. „Wir haben mit vielen Pianisten gespielt", sagt Uli Beckerhoff, „aber erst als Christoph Spendel zu uns stieß, hatten wir mit ihm den idealen Kollegen gefunden. Das haben auch andere Musiker im Münchner domicile bestätigt, sie halten Christoph für das größte junge Talent unter den deutschen Jazzmusikern."

Tatsächlich hat sich die Musik von Jazztrack verändert, seitdem Spendel mit dabei ist. „Ich habe in verschiedenen Düsseldorfer Rockgruppen gespielt", berichtet der erst 19jährige Pianist, der vier Semester klassische Musik in Düsseldorf studiert hat, „aber die Musik von Jazztrack entspricht erst wirklich meinem Musizierideal. Ich hatte in Düsseldorf Wolfgang Engstfeld kennengelernt, und als der mich nach dem Ausscheiden von Michel Herr fragte, ob ich nicht mal mit Jazztrack musizieren wolle, habe ich gerne zugesagt." Und er blieb seither auch dabei. Heinrich Hock aber kommentiert diesen Wechsel: „Unsere Musik ist freier, offener geworden, Michel war unheimlich genau, Christoph ist großzügiger. Es kommt nun nicht mehr so darauf an, daß alles präzise abläuft, sondern daß sich echte musikalische Spannungen und Steigerungen ergeben." Uli Beckerhoff fügt hinzu: „Christoph hat wesentliche Faktoren in die Gruppe eingebracht, es ist da plötzlich ein jugendlicher Elan zu spüren. Es ist immer wieder wichtig, daß Dinge passieren, die man nicht erwartet. So haben wir oft Takte und Tempi verändert, haben das Material in einen völlig anderen Zusammenhang gesetzt und Themen ganz verwandelt. Das passiert freilich nur ein paar Mal im Jahr, aber es sind dies eigentlich die Momente, die uns dazu bringen, überhaupt Jazz zu spielen."

Gudrun Endress

LARRY CORYELL

LIEBE, FRIEDE, FRÖHLICHKEIT

30 km vor Nürnbergs Toren liegt Weisenohe; ein kleiner Ort mit ca. 200 Einwohnern, einer Kirche, einem Gasthaus und einer umgebauten Scheune, in der sich der Club „To Act“ befindet. Dieser Club bietet ungefähr 500 Leuten Platz und wartet jeden Samstag mit Live-Auftritten teils sehr bekannter Musiker und Gruppen auf. Osibisa, Soft Machine, Manfred Mann, Passport, Wolfgang Dauner, Brian Auger, Caravan und Hardin and York, um nur einige Namen zu nennen, waren hier bereits zu hören. Eine Attraktion besonderer Art bot das „To Act“ am 21. Juni: der amerikanische Gitarrist Larry Coryell sparte auf seiner Kurztournee durch Deutschland die beiden großen Städte im bayrischen Raum, München und Nürnberg, aus, und kam statt dessen in die Provinz. Während die Vorband, eine Rock-Jazz-Formation aus Stuttgart, die sich nicht nur in ihrer Musik und ihrem Sound, sondern auch in ihrem äußeren Image unmißverständlich an Soft Machine orientiert hat, ihre müde Show abzog, hatte ich Gelegenheit, mich mit Larry Coryell im nahegelegenen Gasthaus zu unterhalten.

„Larry Coryell, Sie sind zur Zeit nicht mit Ihrer Gruppe The Eleventh House auf Tournee, sondern wandeln mit dem Gitarristen Steve Kahn zusammen auf Solopfaden. Wieso?“

„Mit Eleventh House spiele ich Rock-Jazz, Jazz-Rock oder wie immer man diese Musik bezeichnen will, und mit Steve Kahn spiele ich mehr Jazz. Das heißt, die Musik, die wir hier im Duo spielen, ist in einem größeren Maß an Jazz orientiert, obgleich wir uns hier auch nicht festlegen, so wie ich mich in meiner Musik nie festlegen will. Ich versuche mich nie vor Einflüssen, gleich welcher Art, zu verschließen, und so hört man in unserer Musik genauso Country And Western wie auch reinrassige Swingelemente und natürlich auch Rockelemente. Im Duett spielen wir meist auf der akustischen Gitarre, arbeiten aber, wenn uns danach zumute ist, auch mit Elektrogitarren und einem elektrischen Rhythmusgerät. Im Moment musiziere ich mit Steve, weil es uns enorm Spaß bereitet.

Mit Eleventh House werde ich im Herbst wieder auf Tournee gehen, dann, wenn unsere neue Platte erscheint.“

„Können Sie schon etwas zur neuen Platte sagen?“

„Sie wird da weitermachen, wo die erste Eleventh House-Platte aufgehört hat. Sie ist um einiges besser.“

„Diese Platte erscheint auf einem neuen Label. Was hat Sie dazu bewogen, die Plattenfirma zu wechseln?“

„Ich mochte die alte Plattenfirma nicht mehr. Wir mußten zu viele Kompromisse eingehen. Die Verkaufszahlen waren zu wichtig. Am Anfang mußten wir ziemlich viel Geld investieren, bevor es uns überhaupt möglich war, dort Geld zu verdienen. Richtig beliebt wird man da erst nach 125000 verkauften Platten, und dann beginnen“ sie dir ein Image zu basteln und wollen dir vorschreiben, was du zu tun und zu lassen hast. Außerdem waren die Studios, in denen wir aufnehmen durften, nicht gut. Es ist allgemein schwierig, laute Musik gut aufzunehmen. Nur wenige Produzenten schaffen es beispielsweise, den Sound der Gitarre exakt aufzunehmen. Bei unserem neuen Label sind die technischen Voraussetzungen, unter denen wir arbeiten können, besser, und außerdem läßt man uns, was sehr wichtig ist, völlig freie Hand.“

„Wie sehen Sie die Zukunft des Rock-Jazz und damit verbunden der Eleventh House?“

„Gut. Rock-Jazz ist mittlerweile eine nicht wegzudenkende Strömung in der modernen Musikszene geworden. Es gibt diese Art von Musik seit nunmehr fünf Jahren und es wird sie in fünf Jahren auch noch geben. Die Eleventh House sicher auch.“

„Die Gruppe Eleventh House wird oft mit John McLaughlins Mahavishnu Orchestra verglichen. Sehen Sie selbst einen Zusammenhang zwischen den beiden Gruppen?“

„Nein. Das Mahavishnu Orchestra spielt eine ganz andere Art von Musik. John ist ein fabelhafter Gitarrist, einer der besten, aber die Musik, die er mit seinem Mahavishnu Orchestra macht, mag ich nicht besonders. Ihr fehlt der

Humor, der Funk, den ich für sehr wichtig halte, und der bei der Eleventh House auch eine große Rolle spielt. Bei uns kommt er besonders von Alphonze Mouzon und Mike Mandel, aber, wie ich hoffe, auch von mir.“

„Alphonze Mouzon wird oft vorgeworfen, daß er zu laut trommelt. Weather Report und McCoy Tyners Gruppe mußte er wegen seiner überlauten Schlagzeugarbeit verlassen.“

„Ich weiß; aber ich brauche einen lauten Drummer. Alphonze ist der lauteste der Welt. Ich mag das. Zudem ist er ein exzellenter Schlagzeuger.“

„Sie bezeichnen John McLaughlin als einen der größten Gitarristen. Wie würden Sie sich selbst als Gitarristen einstufen?“

„Ich weiß es nicht. Ich denke auch nicht groß darüber nach. Ich spiele einfach und versuche Neues zu finden.“

„1969 nahmen Sie zusammen mit John McLaughlin die Platte Spaces auf. Sie waren damals, glaube ich, sehr eng mit John McLaughlin verbunden. Sie praktizierten gemeinsam Yoga-Übungen bei Sri Chinmoy und ließen sich in die indische Philosophie und Mystik einführen. Während John McLaughlin immer noch mit Sri Chinmoy verbunden ist, haben Sie sich von ihm distanziert. Warum?“

„Nun, John hat die ganze Sache von Anfang an ernster genommen als ich. Diese Art von Indientrips, einen Guru zu haben und so, waren damals große Mode. Ich habe mich auch von der Begeisterung anstecken lassen. Es hatte eine sehr exotische und geheimnisvolle Ausstrahlung auf mich. Im Grunde war es reine Neugierde, die mich in die Arme des Gurus trieb. Als die anfängliche Begeisterung vorbei war, stellte ich schnell fest, daß mir das alles im Grunde wenig gab. Ich habe meine eigene Lebensphilosophie und bin damit bis heute auch immer gut gefahren.“

„Wie sieht diese Lebensphilosophie aus?“

„Love, Peace and Happiness. (Ein schelmisches Lächeln überzieht sein Gesicht bei dieser Parole.) Verlange vom anderen nie mehr als du selbst

geben kannst und du wirst nicht enttäuscht werden. Und was sehr wichtig ist, man muß versuchen, Haßgefühle jeglicher Art auszuschalten. Ich persönlich hasse niemanden."

"Sie würden sich als einen Hippie bezeichnen?"

"Natürlich. Ich sehe mich sogar als einen überzeugten Hippie. Ich finde es schade, daß diese Bewegung letztlich als Modeerscheinung der späten sechziger Jahre in die Geschichte eingehen wird."

"Kommen wir zurück zur Musik. Spaces ist meines Wissens die einzige Platte, auf der Sie zusammen mit John McLaughlin zu hören sind. Möchten Sie wieder einmal mit John McLaughlin zusammenspielen oder eine LP aufnehmen?"

"Ja gerne. Mittlerweile ist dies nur reichlich kompliziert. Wir haben beide Verträge mit verschiedenen Plattenfirmen und das erschwert ein solches Projekt merklich."

"Sie haben vor kurzem eine Platte mit Ralph Towner gemacht. Messen Sie diesem Zusammentreffen, bzw. Zusammenspiel genausoviel Bedeutung wie den Sessions mit John McLaughlin bei?"

"Sicherlich. Für mich waren diese Aufnahmen ein großes Erlebnis; eine neue Erfahrung, wenn Sie so wollen. Ralph Towner ist auf seine Art ein genauso großer Gitarrist wie John. Seine Art, Rhythmus, Melodie und Improvisation zur gleichen Zeit zu spielen, hat mich sehr beeindruckt. Er ist einfach fantastisch. Ich kenne keinen anderen Gitarristen, der diese Technik so perfekt beherrscht wie Ralph. Zudem spielt er sehr gut Piano. Zu der Platte Restfull Mind selbst kann ich aber nichts sagen. Ich habe sie seit den Aufnahmesessions nicht mehr gehört."

"Welche Gitarristen schätzen Sie außer John McLaughlin und Ralph Towner?"

"Ich mag ganz besonders Bill Connors und Abercrombie. Ralphs Piano Waltz von John Abercrombies Timeless-Platte ist mein derzeitiges Lieblingsstück. Ich habe dieses Lied schon mindestens hundert Mal gehört — es ist fantastisch."

"Wie sind Sie eigentlich zur Gitarre gekommen?"

"Mit 14 habe ich von meinen Eltern eine geschenkt bekommen. Ich habe ein paar Monate Gitarrenunterricht genommen und dann einfach so weitergespielt. Ich lernte von anderen Gitarristen, etwa von Wes Montgomery, Django Reinhardt oder auch Barney Kessel."

"Spielen Sie viel nach Noten?"

"Eigentlich überhaupt nicht. Die The-

men sind natürlich festgelegt und einstudiert. Der Rest aber ist Improvisation und Feeling."

"Die Konzertplakate kündigen nur Larry Coryell an. Das Publikum erwartet automatisch, Sie mit der Eleventh House zu hören. Wie reagieren die Leute darauf, wenn Sie statt dessen als Gitarrenduo auftreten?"

"Wir haben bis heute zwei Konzerte in Deutschland gegeben. Das erste vorgestern, ich glaube es war in Düsseldorf, war ein Reifall; aber gestern in Köln sind wir sehr gut angekommen. Wir spielten über zwei Stunden. Es war eines der längsten Konzerte, das ich je gegeben habe."

"Wie erklären Sie sich diese negative Reaktion des Publikums bei dem vorletzten Konzert. Meinen Sie, daß das an Ihnen liegt?"

LARRY CORYELL

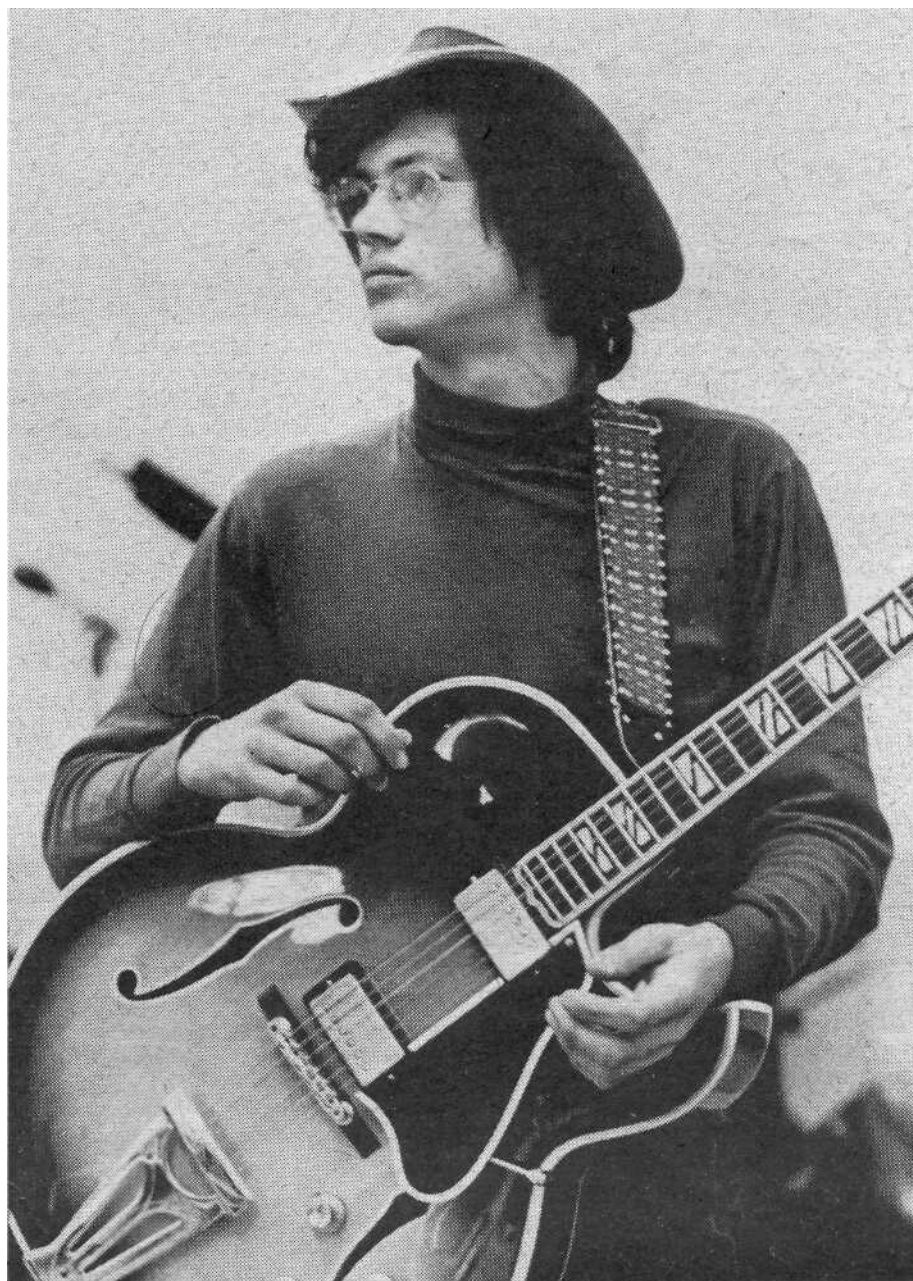
"Nein, das glaube ich nicht. Das ist mehr ein Problem der Leute. Das Publikum reagiert sehr unterschiedlich. Manchmal hören die Leute einfach nicht richtig zu."

"Haben Sie den Eindruck, daß das deutsche Publikum sich vom amerikanischen unterscheidet?"

"Ja, das deutsche Publikum ist sehr deutsch, das amerikanische sehr amerikanisch. Im Grunde aber ist das wichtigste, daß die Leute eben ganz einfach zuhören. Die Deutschen tun das genauso oft wie die Amerikaner, nur reagieren sie weniger spontan. Das beste Publikum, das ein Musiker sich wünschen kann, scheinen mir die Japaner zu sein. Die Japaner sind unwahrscheinlich aufgeschlossen. Sie geraten zwar, ähnlich wie, das

Fortsetzung auf Seite 39

Foto: Tod Papageorge



WILLISAU- MEKKADES FREE JAZZ

Aus Anlaß des am 29., 30. und 31. August in Willisau stattfindenden Jazz-Festivals unterhielt sich Johannes Anders mit dem Begründer und Organisator von „Jazz in Willisau“, Niklaus „Knox“ Troxler. Dem Gespräch sind einige Bemerkungen zum Problem „Musikalische Avantgarde und Publikum“ vorangestellt.

Das Unterfangen, Veranstaltungen mit Musikformen der Gegenwart zu organisieren, sei es nun auf dem Gebiet der zeitgenössischen sogenannten E-Musik oder dem des Neuen Jazz und der Free Music, bedeutet bekanntlich ein finanzielles Risiko und ist ohne Unterstützung irgendwelcher Donatoren oder ohne Patronat von privater oder öffentlicher Hand auf die Dauer kaum zu realisieren. Organisatoren von Jazz-Clubs oder Konzerten in größerem Rahmen klagen meist ebenso über zu wenig Zuhörer wie die Veranstalter Neuer Musik. Die „Musica viva“-Konzerte in der Zürcher Tonhalle, zum Beispiel oder Anlässe der Zürcher Ortsgruppe der IGNM „Pro Musica“ (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) spielen sich so manches Mal vor einem beschämend kleinen Publikum ab, und die Konzerte mit New Jazz, die die MIGROS Zürich früher mehrmals im Jahr im Wengihof-Konzertsaal veranstaltete, erzielten trotz so prominenter Solisten wie Don Cherry, Albert Mangelsdorff, Tomasz Stanko, Manfred Schoof, Dusko Gojkovich, Chris Hinze oder George Gruntz mit ihren Gruppen so wenig Publikumsresonanz, daß diese Reihe, sehr zum Schaden der Zürcher Jazz-Szene, wieder eingestellt wurde. Im Zürcher Kongreßsaal und Volkshaus geht der gleiche Veranstalter trotz der sich selbst gestellten kulturpolitischen Aufgaben und der finanziellen Leistungsfähigkeit dieses Unternehmens nur noch auf „Nummer Sicher“ und präsentiert mit Stars wie Ray Charles, Erroll Garner, Ella Fitzgerald, Count Basie oder Oscar Peterson — vom letztjährigen „Intercity-Jazzfestival“ als Ausnahme einmal abgesehen — nur noch Veranstaltungen mit einem erwiesenermaßen sehr kleinen Risiko. Die Reihe der Beispiele ließe sich mühelos fortsetzen.

Einer der Gründe für die mangelnde Beziehung breiter Hörerschichten zu engagierten Ausdrucksformen heutiger Musik ist sicher die vielerorts immer noch miserable, nur nach rück-

wärts orientierte oder ganz fehlende Musikerziehung unserer Kinder, deren musikalischer Horizont heute von klein auf fast ausschließlich von der Geräuschkulisse anspruchsloser Schlager-, Pop- und Unterhaltungsmusik aus den viele Stunden täglich eingeschalteten Radio- und Fernsehapparaten bestimmt wird. Fehlt in Kindheit und Jugend die Anleitung zum Entdecken und Entwickeln der eigenen, in jedem Menschen vorhandenen kreativen Fähigkeiten, wird später auch das Verständnis für derartiges Tun anderer schwerfallen oder ganz fehlen.

Sonderfall Willisau?

Daß trotzdem ein zahlenmäßig überraschend großes Publikum existiert, das sich für aktuelle Äußerungen musikalischen Gestaltungswillens interessiert, den Kontakt zu jener spontanen Kreativität, wie sie auf einzigartige Weise besonders im improvisatorischen Spiel des neuen und freien Jazz zum Ausdruck kommt, geradezu sucht und dafür sogar mehr oder weniger lange Anreisewege in Kauf nimmt, wird immer wieder aufs neue bei den Konzerten im Provinzstädtchen Willisau bewiesen. Das Problem liegt also anscheinend nicht illeir. in der Tatsache, daß dieses Publikum im Verhältnis zur Gesamtzahl Musikhörender eine Minderheit darstellt, wohl auch nicht am jeweiligen Ort des Geschehens — sonst müßten zum Beispiel in einer verkehrstechnisch so günstig gelegenen Stadt wie Zürich solche Veranstaltungen mit besonders gutem Besuch rechnen können —, sondern vor allem in der Art und Weise, mit der die Anlässe organisiert, präsentiert und propagiert werden.

Live at Willisau

Der Grafiker und Jazz-Enthusiast Niklaus Troxler, Gründer und Organisator von „Jazz in Willisau“, hat hier seit Juli 1966 mehr als 70 Jazzkonzerte veranstaltet. Ein Überblick zeigt, daß mit den bisher hier aufgetretenen Musikern und Gruppen ein erstaunlich repräsentativer Querschnitt durch die jeweils neuen Strömungen und Tendenzen des internationalen New Jazz erreicht wurde. Die europäische Szene mit den schweizer Musikern Pierre Favre, Irene Schweizer, Leon Francioli oder der Gruppe „OM“, den deutschen Free Jazzern Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach, Peter Kowald oder Gunter Hampels Galaxie Dream Band, der Michel Portal Unit aus Frankreich, führenden skandinavischen Solisten wie Jan Garbarek, Bobo Stenson, Palle Danielsson, Jon Christensen oder der ganzen Phalanx der Londoner Jazz Avantgarde, wie sie sich in wechselnden Besetzungen immer wieder auch im Kreis der Brotherhood of Breath zusammenfindet, war

in Willisau ebenso vertreten wie die USA mit den Black Music-Exponenten Frank Wright, John Tchicai, Anthony Braxton und dem Free Jazz Revolutionär Ornette Coleman oder Ralph Towner und John Abercrombie, den heute sicher bedeutendsten Vertretern einer neuen, von New York ausgehenden Gitarristenschule, und natürlich Chick Corea und Keith Jarrett, die beide hier bereits spielten, noch bevor sie zu Stars breiter Hörerschichten avancierten. Aber auch die für den Jazz der siebziger Jahre so typischen Synthesen unterschiedlicher Musikarten wurden in Willisau vorgestellt: das polyphone, europäische Klassik und Jazz verbindende Filigranspiel der Gruppe Oregon, die Association P. C. des holländischen Schlagzeugers Pierre Courbois mit Jeremy Steig und Jasper van't Hof's Pork Pie, die Jazz, Rock und asiatische Einflüsse mit den Mitteln der Elektronik zu verschmelzen suchen, oder die urwüchsigen, aus afrikanischen Traditionen, europäischer Musikkultur und amerikanischem Modern und Free Jazz entstehenden Klangwelten der Südafrikaner Dollar Brand und Chris McGregor. Unter dem Titel „Live at Willisau“ ist inzwischen übrigens eine Platte mit Konzertaufnahmen der Brotherhood auf dem englischen Label OGUN (OG 100) erschienen.

Mekka des Avantgarde Jazz

Wenn das Städtchen Willisau im Luzerner Hinterland heute als Schweizer Mekka des Avantgarde Jazz bezeichnet wird und die für Willisau typische kommunikative Atmosphäre in Musikkreisen schon sprichwörtlich ist — „This is really one of the best places for music“, rief Keith Jarrett nach seinem letzten Konzert dem begeisterten Willisauer Publikum zu —, ist das der Konzeption und dem, nur mit einer ungewöhnlichen Portion Idealismus möglichen Durchhaltewillen von Knox, wie Niklaus Troxler im Freundeskreis genannt wird, zu verdanken, wobei er von seiner Frau Ems, seinem Bruder Walter — verantwortlich für die Ton-technik — und einer kleinen Gruppe Willisauer Jazzfans tatkräftig unterstützt wird.

Jazz und Grafik

Troxler wurde 1947 in Willisau geboren. Nach einer Typografenlehre, dem Besuch der Grafikfachklasse an der Schule für Gestaltung in Luzern sowie einer Tätigkeit als Grafiker/Illustrator bei Hollenstein Creation (Paris) eröffnete er 1973 in Willisau ein selbständiges Grafik-Studio. Aber auch als Konzertveranstalter versucht er so frei und unabhängig wie möglich zu arbeiten. Nicht nur engagiert er die Musiker für seine Veranstaltungen am liebsten persönlich, ohne den Umweg über

Agenten und Konzert-Managements, er konzipiert und gestaltet auch die für derartige Anlässe so wichtigen Informations- und Propaganda-Aktionen selber. Die Konzertplakate spielen dabei eine besondere Rolle.

Schon in der Schulzeit machte es ihm Spaß, frei nach Musik zu zeichnen und zu malen, die bei starken musikalischen Eindrücken auftauchenden Empfindungen, Gedanken und Assoziationen in Formen, Farben und Figuren symbolhaft auszudrücken. Wenn sich Beruf (Grafik) und engagiertes Hobby (Jazz) auf so ideale Weise verbinden, erstaunt es kaum noch, daß die Ausstrahlung von Troxlers originellen und farbenfrohen grafischen Arbeiten weit über das eigentliche Zielpublikum, die schweizer Jazzfreunde, hinausreicht, deniji seine Jazzplakate waren nicht nur/in der im Frühjahr 1974 vom Zürcher Kunstgewerbemuseum veranstalteten Ausstellung Kulturelle Plakate in der Schweiz — eine Auswahl von den Anfängen bis heute — vertreten, ihnen war unter dem Titel Jazzplakate mit Swing aus der Schweiz auch ein zehn Seiten umfassender Bericht in der in München erscheinenden Monatszeitschrift novum gebrauchsgaphik (Febr. 74) gewidmet, und der Bruckmann-Kalender Grafico International 1975 enthält gleich vier Blätter mit Willisauer Jazzplakaten. Seit der Ära der Michel + Kieser-Plakate in Deutschland habe ich keine Jazzplakatreihe mehr gesehen, die ohne Rücksicht auf die üblichen kommerziellen Gestaltungsprinzipien so musikadäquat, konsequent und gleichzeitig so verschiedenartig entworfen wurde wie die von Nikiaus Troxler.

Johannes Anders: „Wie fing es in Willisau an und wie kamst Du zum Neuen Jazz? Die ersten Konzerte waren doch ausschließlich dem traditionellen Jazz gewidmet?“

Nikiaus Troxler: „Mein Anliegen war schon früher eine möglichst kreative Musik. Ich fing aber trotzdem mit älterem Jazz an, weil das Interesse für derartige Konzerte, die bei uns im Hinterland damals eine Neuheit darstellten zuerst einmal geweckt werden und man dann abwarten mußte, wie groß die Bereitschaft war, öfter ZL unseren Konzerten zu kommen. Nachdem die ersten Veranstaltungen einem gewissen Bedürfnis der Jugend aus der näheren Umgebung zu entsprechen schienen, entschloß ich mich, es nun auch mit kreativer Musik zu probieren und startete einen ersten Versuch mit dem Pierre Favre Trio mit Irene Schweizer und Jiri Mraz. Dadurch wurde aber ein großer Teil der Hörer, vor allem die eingefleischten Oldtimer, vor den Kopf gestoßen, und die Zahl der Zuhörer ging danach merklich zurück. |

Ich gab aber nicht auf, und die Erfahrungen mit weiteren Konzerten dieser Art zeigten, daß doch ein junges Publikum da ist, das an dieser Musik Interesse findet und ohne Vorurteile zu so einem Konzert kommt. Es merkt dann ja auch, daß hier nicht nach festgefahrenen Musizierweisen gespielt wird, sondern immer etwas passiert und es von Konzert zu Konzert neue Überraschungen gibt.“

„Wie erklärst Du Dir den heutigen Erfolg Deiner Konzerte?“

„Das liegt sicher daran, daß ich mit der Programmgestaltung und Musikauswahl eine konsequente Linie verfolgt und nicht wie andere Veranstalter versucht habe, einem breiten Publikum mit den verschiedensten Interessen entgegenzukommen. Wenn einmal ein Swing- oder Dixieland-Konzert, ein anderes Mal Folk Blues oder eine Washboard Band und mitten drin auch mal Avantgarde präsentiert wird, entsteht ein musikalischer Schrebergarten, und das Publikum hat wenig Chancen, sich in eine Musik einzuleben. Unsere Zuhörer können sich von Konzert zu Konzert schulen und anspruchsvoller werden, was inzwischen dazu geführt hat, daß ein Publikum kommt, das offen und unvoreingenommen auf die Musik reagiert und daran den Plausch hat.“

„Kannst Du Dein Konzept näher umreißen?“

„Die Absicht ist, mit der Programmgestaltung so offen und beweglich zu sein, wie sich die Musik selbst entwickelt, also nicht bei dem stehen bleiben, was heute passiert und üblich ist, sondern Tendenzen aufzeigen, die vielleicht in zehn Jahren einmal als dominierende Richtung gelten, wobei ich mir die Freiheit nehme, ohne vordergründige Erfolgsspekulationen aus der Vielfalt heutiger Form- und Stiltendenzen das auszusuchen, was ich für gut und wichtig halte.“

„Was möchtest Du mit Deinen Konzerten erreichen?“

„Daß das Publikum offen an neue Entwicklungen herangeht und versucht, sie mitzuverfolgen, wodurch meiner Meinung nach das Verständnis für die Musik ganz allgemein gefördert werden kann.“

Zu wenig Information?

„In der Schweiz existieren verschiedene Organisationen und Vereinigungen, die sich der Verbreitung neuer Jazzformen widmen, so zum Beispiel Modern Jazz Zürich, Jazz in Bern, Org. pro Jazz Solothurn und gelegentlich auch Jazz in der Aula und Jazz Inside in Baden und der Jazz Workshop in Basel. Sie unterscheiden sich von ‚Jazz in Willisau‘ unter anderem dadurch, daß ihre Veranstaltungen entweder nur in kleinerem Rahmen stattfinden oder in bezug auf New Jazz

nicht mit der gleichen Häufigkeit und konsequenter Programmgestaltung organisiert werden.

Was ist Deiner Meinung nach der Grund dafür, daß anscheinend nirgends in der Schweiz so oft und mit dem gleichen Anspruch Konzerte mit Avantgarde veranstaltet werden wie in Willisau?“

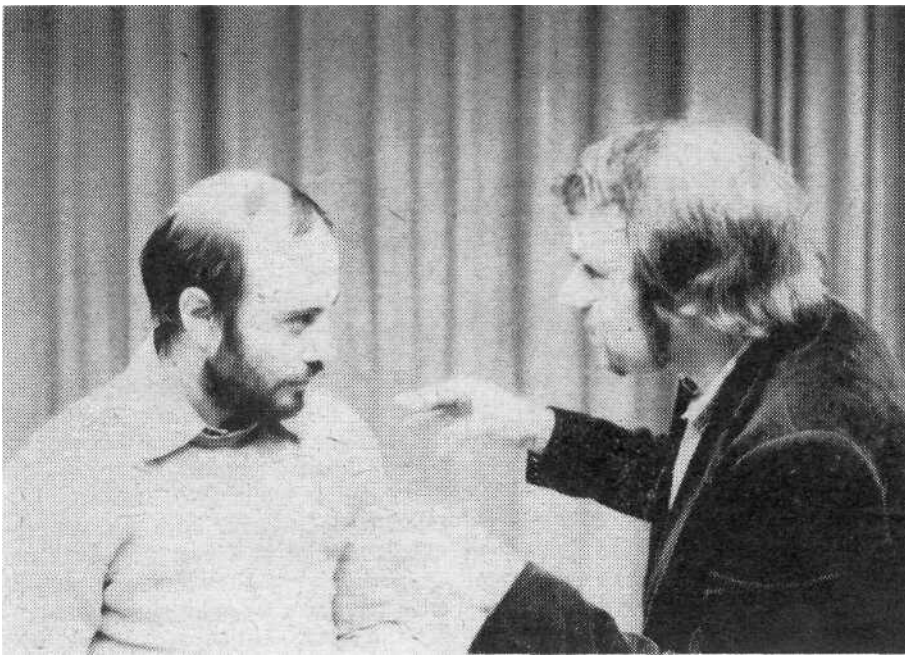
„Ich glaube, viele Veranstalter haben Angst, mit Avantgarde nicht genügend Leute mobilisieren zu können. Zusätzlich vernachlässigen sie die auf breiter Ebene nötigen Informationen. Auch wir kommen nicht darum herum, von Willisau aus jeweils eine breit angelegte Informationskampagne loszulassen, denn das Publikum der Schweiz mit Interesse für neue Musikformen ist wirklich klein, und man muß es deshalb um so gezielter ansprechen. Oft weiß man zum Beispiel nicht, was gerade in Basel, Zürich oder Bern läuft. Es liegt wohl hauptsächlich daran. Aber auch die Auswahl der Gruppen erfolgt dort nach anderen Gesichtspunkten. Anstatt den Mut zu haben, auch wichtigere Gruppen zu engagieren, die zwar teurer sind, aber mit der Zeit auch mehr Hörer bringen, nimmt man oft lieber das, was gerade in der Nähe oder billiger ist, oder einfach Gruppen, die sich gerade angeboten haben. Es handelt sich da in erster Linie um ein Unterstützen von Musikern, was sicher erfreulich ist, für den Hörer aber doch starke Qualitätsunterschiede und Wiederholungen einschließt.“

„Ist das nicht vor allem eine Frage des Budgets und, wenn das zu knapp ist, der Bereitschaft, ein persönliches finanzielles Risiko einzugehen? Wie hast Du das am Anfang gemacht und durchgehalten, als das Publikum noch nicht in Scharen kam, Du aber trotzdem immer bessere und damit auch teurere Gruppen engagieren wolltest? Du hattest doch damals keinerlei Defizitgarantien oder sonstige Hilfen im Hintergrund?“

„Ja, das stimmt. Ich war damals noch nicht einmal berufstätig, ging noch auf die Kunstgewerbeschule und hatte nur das Taschengeld der Eltern. Wenn es einmal ein Defizit gab, organisierten wir mit Kollegen und Helfern Tanzabende, um wieder zu Geld zu kommen.“

„Es hat also immer wieder auch Defizite gegeben?“

„Mehr als einmal, und obwohl sich der eine oder andere bereit erklärte, mal mit 100 Franken auszuhelfen, war es doch hart durchzuhalten und immer wieder neue Wege zur Finanzierung der Defizite zu suchen. Heute haben wir natürlich die Chance, mit einem durchschnittlichen bis guten Besuch rechnen zu können. Diese Konzerte helfen dann die weniger gut besuch-



NIKLAUS TROXLER (r.) im Gespräch mit HARRY MILLER

Foto: Andreas Raggenbass

ten und die mit einem Defizit mittragen. Auch haben wir heute Gönner, die es begrüßen, wenn in Willisau etwas läuft und einspringen, wenn es wirklich einmal an Mitteln fehlen sollte. Zudem übernimmt der Willisauer Stadtrat auf 'Anfrage eine Defizitgarantie.'

Unsympathische Werbung

„Hast Du in dieser Hinsicht nicht einmal mit einer Zigarettenfirma zusammengearbeitet?“

„Ja, ich mache das aber nicht mehr. Die 800 Franken pro Konzert, die durch den verlangten Mehraufwand an Werbung jeweils völlig aufgebraucht wurden, waren an die Bedingungen geknüpft, in vorgeschriebenen Zeitungen Inserate erscheinen zu lassen, die, wie auch die Plakate, an herausragender Stelle einen festgelegten Werbeslogan der Zigarettenfirma enthalten mußten. Das war mir zu unsympathisch und lohnte sich eigentlich auch nicht.“

„Was hast Du für Erfahrungen mit der Einhaltung von Konzertverträgen durch die Musiker? Man hört immer wieder, besonders im Zusammenhang mit der Programmplanung für große Festivals, daß es vor allem amerikanische Musiker mit der Vertragstreue für europäische Gigs nicht immer so genau nehmen?“

„Da kann ich von keinen schlechten Erfahrungen berichten. Wenn es vielleicht einmal nicht ganz klappte, waren es eher europäische Gruppen. Zudem werden unsere Abmachungen

schriftlich und -vertragsrechtlich ganz konkret vereinbart. Ich glaube, auch beim Gagenabmachen muß man in erster Linie die Forderungen der Musiker berücksichtigen und nicht versuchen, die Gagen so tief wie möglich zu drücken, sonst verlieren die Musiker das Interesse, und eine eventuelle Konventionalstrafe zusammen mit einem vielleicht andernorts überraschend zustande gekommenen Konzert mit besserer Gage rentiert dann mehr als die Einhaltung eines finanziell ungünstigen Termins. Anderswo sehen sich die Musiker manchmal bei Konzertbeginn plötzlich vor Tatsachen gestellt, wie zum Beispiel ein Radiomitschnitt, die vertraglich nicht vereinbart wurden und in keinem Verhältnis zur oft niedrigen Gage stehen. Weil es das alles in Willisau nicht gibt und immer klare, den Vorstellungen der Musiker entgegenkommende Verhältnisse herrschen, sind die Erfahrungen, wie ich glaube auf beiden Seiten, gut.“

„Sicher auch einer der Gründe für die in Willisau stets anzutreffende gelöste Atmosphäre hinter, auf und vor der Bühne.“

Verstärkerprobleme

„Nirgends werden momentane oder andauernde, kleine oder größere Fehler an einzelnen Mikrofonen, Lautsprechern oder Verstärkern vom Publikum mit solcher Gelassenheit hingenommen wie in Willisau. Das hängt natürlich mit der auch ohne Verstärkeranlage spürbaren, dank der Atmosphäre hier besonders gut zur Geltung kommenden Ausstrahlungskraft von

Musik und Spielern zusammen. Trotzdem: habt Ihr Pläne für eine entscheidende Verbesserung der Saalverstärkung?“

„Eine hauseigene Anlage, die mit allen Schikanen und Möglichkeiten ausgerüstet ist, bedeutet für uns eine finanzielle Anforderung, der wir im Augenblick noch nicht gewachsen sind. Gewisse Schwierigkeiten entstehen aber auch dadurch, daß einzelne Gruppen ihre eigene Anlage mitbringen, auf deren Einstellung wir keinen Einfluß haben. Auch entstehen Probleme mit Kabeln, Steckern und Buchsen, die mit den bei uns vorhandenen nicht immer zusammenpassen. Wenn dann eine Gruppe aus irgendeinem Grund nicht frühzeitig genug bei uns eintrifft und eine ausführliche Mikrofonprobe nicht mehr möglich ist, kann es dann natürlich zu Schwierigkeiten kommen.“

„Was sagst Du zu dem Vorwurf, die Schweizer Jazz-Szene sei in Willisau nicht angemessen vertreten?“

„Das stimmt, obwohl in der Vergangenheit immer wieder auch wichtige Schweizer Musiker hier zu hören waren. Aber ich kann das Publikum nicht mobilisieren, den mehr oder weniger weiten Weg nach Willisau zu machen, wenn ich Gruppen engagiere, die schon an verschiedenen anderen Orten der Schweiz aufgetreten sind.“

Erstes Jazzfestival in Willisau

„Vom 29.-bis 31. August findet in Willisau ein großes Jazz-Festival statt, eine Art Krönung Deiner bisherigen Tätigkeit als Veranstalter anspruchsvoller Jazzkonzerte. Worin wird sich dieses Festival von anderen, die es ja zur Genüge in Europa gibt, unterscheiden?“

„Mit diesem Festival geht ein lang-ersehnter Wunsch von mir in Erfüllung! Es wird realisiert, weil wir heute auf ein genügend großes Publikum zählen können. Der große Unterschied zu den meisten anderen Festivals besteht in einer musik- und musikergerechten Auftrittsdauer der einzelnen Gruppen. Es wird also keine Kurzauftritte oder limitierten Spielzeiten geben, so daß alle Gruppen die Möglichkeit haben, sich voll zu entfalten. In jedem der fünf Konzerte mit einer durchschnittlichen Dauer von vier Stunden werden nur zwei Gruppen spielen. Jeder Gruppe steht also eine Spielzeit von zirka zwei Stunden zur Verfügung. Auftreten werden gemäß der konsequenten Konzeption der bisherigen Konzerte nur Musiker und Gruppen, die ein neues Musikschaffen pflegen. Es wird also keine irgendwie gearteten Konzessionen an Freunde traditioneller Stile geben. Einen großen Werberummel und die damit verbundenen negativen Aus-

Fortsetzung auf Seite 39

HANS-JOACHIM HESPOS UND DER JAZZ

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 veröffentlichte daraus inzwischen überarbeitete und ergänzte Teile.

Ein Schallplatten-Covertext: „Seine Musik: Weder zwölftönig noch aleatorisch noch sonst einer Richtung zugehörig. Musik ist für ihn das Zusammenwirken, Gegeneinander-in-Spannung-Treten von Klang — Stille — Schrei. Schrei als Zeichen von Aufbäumen. Wogegen? Gegen Stumpfsinn, verkalkte Hörgewohnheiten, musisch rituelles Gehabe. Gegen das kultisch Schöne. Vorbilder — sagt er — habe er keine.“ (1)

In der Tat: direkte Komponisten-Vorbilder hat der Hauptschullehrer und Autodidakt Hespos (Jahrgang 1938) aus Delmenhorst keine. Derzeit entfernt er sich wie wohl kein anderer Komponist von einem ästhetisierten Schönklang, dies verdeutlichen, alleine schon Vortragsbezeichnungen, wie „säusisch verquetschtes frullato“, „statisch-brutal“ und „häßlich verquetscht“. Schon 1962 war Hespos eine alle abendländischen Schönklänge-Ideale sprengende, aggressiv-expressive Tonsprache zu eigen! Der Hörer seiner „mit fast extrem verwegenen erfundenen Besetzungen“ (2) instrumentierten Werke, die relativ häufig Blatinstrumente und Kontrabaß aufweisen, was auch auf das Jazz-Metier schließen ließe, bemerkt sofort Parallelen zur Free Jazz-Intonation. Dies hatte bereits vielerlei Mißverständnisse zur Folge. Nur so konnte Joachim E. Berendt von „komponierten Free Jazz-Sounds bei Hans-Joachim Hespos“ (3) schreiben. Hespos betont nachdrücklich, -daß Kompositionen von ihm „weder Jazz sind noch etwas damit zu tun haben“ (4); und es sei „festzustellen, daß ‚Musik‘ — wenn sie dem einen auch als Jazz, dem anderen dann als ‚emu‘ in die Hörkartei aufgeht —, daß also ‚Musik‘ in jedem Falle das mir ungemain Faszinierende ist.“ (5) Außerdem sei „grundsätzlich noch ein den-

kenswertes Wort von Heinz-Klaus Metzger hier angefügt, das da lautet: ‚Nicht alles, was nicht swingt, ist Free Jazz.‘“ (6)

Die Jazz-Entsprechungen sind also rein klanglicher Natur, dagegen lehnt Hespos die für den Free Jazz so elementare Aufführungspraxis der (freien) Improvisation, die er als Komponist in bestimmte Bahnen lenken hätte können, für seine Arbeit ab, „weil dann der Impuls von seinem (der vom Interpretieren) Ansatz verwischt ist“ (7). Zwei Interpreten, die vom Free Jazz herkommen, Peter Brötzmann und Karl-Heinz Wiberny, fühlen sich durch die peniblen Anweisungen in Hespos-Kompositionen dagegen eher in ihrer Ausdrucksstärke gehemmt.

1968 entstand als Auftragswerk für das Rheinische Kammerorchester (unter der Leitung von Thomas Baldner) ‚Dschen‘ — ‚das erregende ist wie eine offene schale‘. Der Begriff ‚dschen‘ entstammt dem I-Ging und bedeutet soviel wie „Zustände des Erregenden“. Peter Brötzmann (Tenor- und Baritonsaxophon) fand sich dann später als Solist der Uraufführung. Da Hespos auch den Saxophon-Part in einer überaus detaillierten Notation verfaßte, mußte eine adäquate Realisation für einen im Umgang mit präziser Notation nicht versierten Free-Jazz-Musiker auf beträchtliche Schwierigkeiten stoßen. Hespos versuchte deshalb das Problem „mit dem der Notenschrift nicht kundigen Brötzmann zu lösen, indem er vor der Uraufführung in Köln und der Erstaufführung in Mannheim den notierten Solopart mit Brötzmann gemeinsam intensiv erarbeitete, so daß in einer rein graphischen Lesart dieser Solostimme dadurch die wesentlichen charakteristischen Momente bewahrt wurden“ (8).

Brötzmann übte — nach eigenem Bekunden — sehr viel an diesem Stück. Für ihn war sein Mitwirken in ‚dschen‘ sehr „beengend“, zukünftig würde er nicht wieder eine derartige Unternehmung mitmachen (9).

Für die Platteneinspielung in der Originalfassung wurde der bessere Notist Karl-Heinz Wiberny engagiert. Wiberny studierte Schulmusik in Köln, war Teilnehmer und Dozent bei den Remscheider Jazz-Kursen, spielte u. a. mit der Ja'zz-Rock-Formation Association P. C. sowie bei Free Jazz-Meetings in Baden-Baden und Berlin. Aber er war auch beispielsweise Interpret der ‚Domaines‘ von Pierre Boulez und Mitglied vom „Ensemble Musica Negativa“. Karl-Heinz Wiberny gab über seine Erfahrung mit ‚dschen‘ folgende Erklärung ab: „Ich bin der Meinung, daß man das Stück ohne Noten mit Hilfe eines wegweisenden Dirigats hätte mindestens genauso gut aufführen können, was die Wirkung angeht. Ich meine, daß das Stück zuviel Arbeitsaufwand erfordert, als es im Endeffekt dann hergibt. Und was das Zusammenspiel angeht — das finde ich äußerst unbefriedigend. Ich stehe als Solist vorne und habe eigentlich ein etwas mickriges Gegenüber, die Streicher wirken meiner Meinung nach etwas mickrig, außer bei den heißen Passagen. Für mich gibt es ja eine Menge aggressiver, sehr lauter Passagen, und da kam' ich mir etwas einsam vor. Wenn es Reaktionen gab bei den Streichern, dann waren die kaum akustisch wahrnehmbar. Insgesamt finde ich das Stück vom Aufbau her sehr interessant. Es gibt da natürlich Effekte und Strukturen, die sich ohne eine Führung — eines Dirigats — nicht so ohne weiteres herausbekommen lassen. Mich haben die vielen Noten, obwohl ich sie hinterher ganz gut spielen konnte — 100 %ig genau kann man das nicht spielen —, geschafft. Man kann das kaum, ich habe mir schon sehr viel Mühe gegeben, aber bestimmte Sachen, die kann man nicht präzise spielen — und dann noch so spielen, als käme das gerade aus einem heraus. Da wird einfach zu viel gefordert. Ich hätte noch viel aggressiver spielen können, wenn ich nicht die Noten vor mir gehabt hätte. Sonst hätte ich mit anderen Effekten, mit anderen Intervallen, die auf dem Saxophon leichter zu spielen sind als die, die Hespos

vorgeschrieben hat, das viel besser gebracht. Das sagt der Brötzmann ja auch. Als Jazzler, als einer, der sich kreativ betätigen möchte, finde ich das Stück sehr undankbar, sehr unbefriedigend. Mir hat es insofern Spaß gemacht, als ich gezwungen war, mich auseinanderzusetzen mit der Idee eines Komponisten. Ich finde es überhaupt duftig, daß ein ‚Neuer‘ Komponist Klänge aufschreibt, die dem Free Jazz entlockt hätten sein können. Das finde ich schon einen großen Fortschritt, und andererseits kann dieses Werk auch Jazzern, die komponieren, einige Anstöße geben. Einerseits möchte ich dieses Werk nicht missen, andererseits ist es für den Musiker selbst problematisch.“ (10)

Urteilt der Schreiber dieser Zeilen vom bloßen Höreindruck der Platte (11), so agieren auch die Streicher erstaunlich expressiv. Metzgers These, zwischen den Timbres des (absichtlich mit 6 Geigen, 3 Bratschen, 2 Celli und einem ‚gegen-solistischen‘ Kontrabaß gering gehaltenen) Streichapparats und des Saxophons sei eine „unversöhnliche Kluft“ (12) — kann ich — ausgehend vom eigenen Höreindruck — nicht unbedingt beipflichten. Allerdings muß man ein ganzes Streicherensemble aufbieten, um der Ausdrucksstärke eines einzigen Saxophons etwas Adäquates entgegenzusetzen zu können. In ‚dschen‘, wie auch in anderen Hespos-Werken, wird sozusagen vom menschlichen Atem ausgegangen. Somit wird bei den Einzelstimmen eine Linearität und das ‚Fließende‘ betont (ebenso wie im Jazz), gleichwohl postuliert Hesp’os, daß die Interpreten aus Partituren spielen, um so den strukturellen Zusammenhang besser erfassen zu können. Entgegen des Primats des dissoziierenden Hörens von (Neuer) Musik (13), animiert die Hespos’sche Musik zu einer assoziativen Hörweise. Die emotionale Hörhaltung ist bereits durch die Interpretationsanweisungen impliziert. Da die Vortragsbezeichnungen die verschiedenen Ausdruckswerte von ‚dschen‘ widerspiegeln, sollen hier einige wiedergegeben werden.

Saxophon: gehaucht-gezischt, kaum mehr als Ansatz-Impulse, in sich sehr schnell, kreischend gezogen, hart — hohl gespußt, äußerst spitz, intensiv gedehnt, brutal gezogenes frullato, schattenhaft, krächzend überblasen, übelstes frullato, ekstatisch-brutal, wie weggedrückt, leicht umschweben. Streicher: durchsichtig bewegt, scharf aufplatzend, hart splintern, häßlich verquetscht, verschmierte ‚lange Bewegungen, arco gerissen, schnar-

rend, verhalten, wie erstickt.

In Blindfold-Tests wurde ‚dschen‘ dem Jazz-Bassisten Eberhard Weber und dem Avantgarde-Komponisten Helmut Lachenmann vorgespielt. Weber meinte: „Der Komponist hat gut seinen Ligeti gehört. Ich finde eigentlich so Streichersachen schön genug, daß da nicht noch einer dazu hupen muß. Auch wenn ein Komponist sich der Eruption eines Jazzers bedient, bleibt das immer beim Versuch. Ich kenne das Werk nicht, steh auch nicht drauf. Das ist mir zu emotional aufgerotzt.“ (14) Helmut Lachenmann führte aus: i, „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.“ (15)

Das „an verwegener Komplexität (...) wohl alle -bisherigen Kompositionen Hespos“ (16) überbietende „dschen“ für abwechselndes Tenor- und Baritonsaxophon mit einem knirschend abgewürgten Streichorchester im Sinne ‚negativer Intensität“ (Heinz-Klaus Metzger) (17) führte bei verschiedenen Aufführungen zur Verunsicherung bei Publikum und Kritik, so wie es ja auch in markanten Stationen

der Jazz-Geschichte der Fall war. Für Wiener Konzert-Abonnenten brach „das Chaos aus“ (18), als „mit einem knalligen Grtizer (...) der pilzköpfige Solist Karlheinz Wiberny (...) die erwartungsvoll lauschenden Zuhörer“ (19) verschreckte und ‚dschen‘ seinen Ablauf nahm. „Gelächter, laute Zwischenrufe und der kollektive Exodus einer kleineren Gruppe von Empörten“ (20) — das erinnerte an die alten Schönberg-Skandale in Wien vor sechzig Jahren.

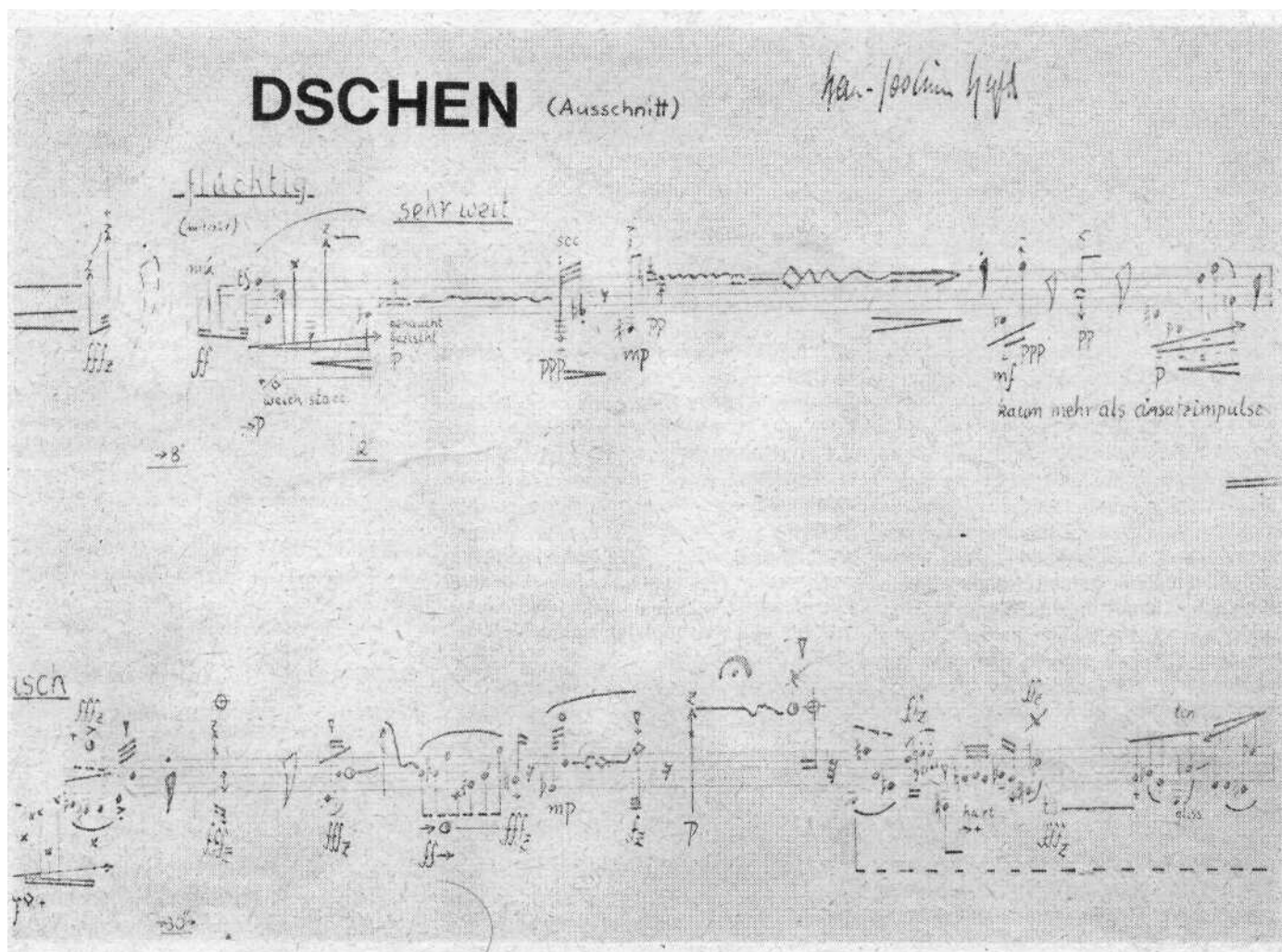
Karl-Heinz Wiberny war auch (neben Timm-JO’hannes Trappe) der Solist in dem bei den Konstanzer Konzil-Konzerten 1973 uraufgeführten Stück ‚ka‘ für Baritonsaxophon, Kontrabaß und Orchester. Im Gegensatz zu ‚dschen‘ findet es Wiberny „von der Form und vom Ausdruck her geschlossener, ausgewogener. Der Orchesterapparat gibt mehr her. Da sind nicht nur ein paar Streicher, sondern da ist ein ganzes Sinfonieorchester.“ (21)

Weitere Werke, die klangliche Parallelen zum Free Jazz aufweisen, sind besonders ‚Break‘, ‚Druckspuren — geschaltet‘, ‚Blackout‘, ‚Sound‘ und ‚Passagen‘.

Dem (mittlerweile verstorbenen) free Jazz-Saxophonisten Albert Ayler widmete 1969 Hespos die Verbalkomposition ‚-Z ... () — Anregung für einen

HANS-JOACHIM HESPOS





Pianisten'. Zu diesem Stück wurde Hespos durch die Version Albert Aylers des Gershwin-Titels 'Summertime' (22) angeregt. In seiner Interpretation gebraucht Ayler eine große Anzahl von Zwischentönen sowie glissandi und spielt in hohem Intensitätsgrad. Die konventionelle Begleitung der Rhythmus-Gruppe gibt dem sich nur sehr vage an die Harmonik und an das Metrum haltende Spiel des Tenor-Saxophonisten Ayler einen eigentümlichen Reiz (23). Hespos erschien Albert Aylers 'Summertime' insofern interessant, als dieser die Melodie „nicht umspielte, sondern 'drum herum alles machte, um diese Linie eigentlich zu zerstören, sie um anderes weiterzuführen'". (24)

Interview mit Hans-Joachim Hespos

Hans Kumpf: „Die sogenannte ‚Sprödigkeit‘ und die ‚Aggressivität‘ hatten Sie schon 1962 in Ihrer Musik, als in Deutschland der Free Jazz noch nicht

so bekannt war. Meine Frage: Inwiefern ist Ihre Musik vom Free Jazz beeinflusst?“

Hans-Joachim Hespos: „Ich muß zunächst mit dem Mißverständnis aufklären, daß meine Musik generell mit dem Free Jazz in Zusammenhang gebracht wird. Free Jazz ist und meint etwas anderes als meine Musik, obwohl man vom äußeren Klangbild her vermuten könnte, daß da etwas mit Free Jazz im Schwange sei. Ein zweiter Punkt hat zu diesem Mißverständnis geführt: Als damals meine Komposition ‚dachen‘ für Saxophon und Streichorchester von einem sehr markanten Saxophonisten des Free Jazz aufgeführt wurde, nämlich Peter Brötzmann. Die Uraufführung ist aber ausdrücklich deklariert worden als ‚in der Fassung für einen Saxophonisten des-Free Jazz.‘

Ich möchte die Sache von einem anderen Punkt her angreifen und sagen: Was ich generell bedaure, ist, daß man mit der Musik nicht bis an die Grenzen, die diese Musik auch möglich macht, geht, daß man also das Äußerste, kaum Hörbare und das

fast sich Überschlagende, Ausbrechende in der Musik zu vermeiden trachtet, sich allgemein heute in ein „mezzoforte“ begibt, in einen Sing-sang, der für mich als Dimension zu wenig erbringt. Aus diesem Grunde versuche ich, die volle Palette der Musik, vom Nicht-Mehr-Hörbaren bis zum Kreischend-Sich-Überschlagenden, was manchmal sehr brutal klingen mag, voll ins Spiel zu bringen und daraus Spannungen für meine Musik zu beziehen. Wenn dort etwas free jazzig anklängen mag, dann ist das nicht eine Sache, die im Sinne des Free Jazz konzipiert ist.“

„Sie gehen also von einer anderen Seite aus.“

„... Ich gehe von einer anderen Seite aus, höre für mich aber sehr gerne Jazz, weil einfach dort eine befreiendere Dimension am Werke ist, als wir sie normalerweise in unserer akademischen Musikrichtung haben.“

„Peter Brötzmann hat mir gesagt (25), daß Sie seine erste Platte (26) angehört und daraufhin ‚dschen‘ geschrieben haben ...“

„Es ist eigentlich auch für ihn geschrieben, nur wußte ich zu diesem Zeitpunkt noch nicht, daß Peter Brötzmann keine Noten lesen konnte. Ich wußte nur, daß er ein ganz hervorragender Saxophonist ist. Wir haben praktisch bei der Uraufführung ‚dschen‘ als Grafik betrachtet.“

„Wie waren Sie zufrieden mit den Interpretationen von ‚dschen‘?“

„Die zweite Aufführung mit Brötzmann, im Mannheimer Schloß, von der es keine Aufnahme gibt, halte ich für optimal, was die Ausdrucksqualität anbetrifft.“

„Obwohl Brötzmann eben g?iz wenig sicher von dem gespielt hat, was Sie notiert haben?“

„Wir haben zwei Tage ununterbrochen zusammengesessen. Ich habe vorgesungen, er hat nachgespielt, bis er es ungefähr drin hatte. Dann haben wir das nochmals eine halbe Stunde vor dem Konzert gemacht, und er ist mit dem so frisch, wie es war, hinausgegangen und hat eine fulminante Aufführung gemacht. Das ist wahrscheinlich nicht wiederholbar. Er sagte damals, daß er es nicht noch einmal machen würde, so völlig seine Linie zu verlieren, um etwas zu bringen, das ihm jemand ‚eingepfift‘ hat. Trotzdem meinte er, daß er enorme Erfahrungen bei dieser Arbeit gesammelt habe, und es ihm enormen Spaß gemacht habe, von gewissen Eingriffen wegzukommen, mal was ganz anderes zu probieren, worauf er sonst vielleicht nicht gestoßen wäre. Das hat seine Palette irgendwie mit bereichert.“

„Warum wurde dann Karl-Heinz Wiberny zur Plattenaufnahme zugezogen?“

„Weil ich eine Aufnahme haben wollte, die tatsächlich partiturgerecht ist.“

„Da gibt es aber auch verschiedene Divergenzen zur Partitur.“

„Natürlich, das gibt es immer.“

„Und das wird von Ihnen auch gebilligt?“

„Ja. Wenn ich solch widersprüchliche Vorschriften zum Teil gebe, die lediglich eine sehr genaue Richtung angeben, aber selbst die Sache nicht zu benennen vermögen, muß ich mit gewissen Variationsbreiten rechnen.“

„Ihr Klavierstück ‚Anregung für einen Pianisten‘ haben Sie Albert Ayler gewidmet. Wie kam es dazu?“

„Es gibt von Albert Ayler einen schönen Titel: ‚Summertime‘ (27), der mir insofern interessant erschien, als er diese Melodie, das Thema ‚Summertime‘, nicht ausspielte, sondern drum-

herum alles machte, um diese Linie eigentlich zu zerstören, sie um anderes weiterzuführen. Und ‚Z‘ ist so konzipiert, daß alles, was gemacht wird, im nächsten Augenblick sofort wieder zu zerstören ist. Und diese Zerstörung ist wieder bereits als ein Akt des Machens zu stören. Es ist im Grunde, wenn Sie so wollen, eine Anregung, aus der niemals ein Stück werden kann. Man kann es nie spielen.“

„Ihre Musik hat sehr viel expressiven Gehalt — wie der Free Jazz. Nur ist beim Free Jazz eine ganz direkte Verbindung da von demjenigen, der einen Gedanken ausdrücken will, und demjenigen, der diesen Gedanken realisiert. Der Philosoph Plato meinte, daß man sich selbst in die Affekte versetzen müsse, die man erregen wolle (28). Wie steht es da mit Ihnen? Sie sitzen am Schreibtisch und konzipieren intellektuell bestimmte Modelle ..“

„.... Konzipiere Dinge, die ich höre! Wenn man die Musik nicht hört, hat es keinen Sinn, sie zu schreiben, oder sie zu spielen. Das gilt sowohl für den Komponisten als auch für den Interpreten. Wenn Sie sich /genau meine Partituren anschauen, /werden Sie feststellen, daß alles sehr genau notiert ist, zum Teil aber auch in sich widersprüchlich notiert, daß man die Sache wiederum nicht wörtlich nehmen kann. Man muß es ‚dazwischen‘ bedenken, um zu einer Sache zu kommen, die letztlich, nicht notierbar ist. Ich bin der Meinung: Man kann noch so genau oder pointiert vorgehen — das, was letztlich musikalisch herauskommen ‚soll, ist nicht notierbar. Drum muß ich viele, viele Anhaltspunkte geben. Beispielsweise gibt es in einem Streichtrio ein ‚ppp‘, wo es dann heißt ‚metallisch-gekreischt‘. Das ist möglich; ich habe es gehört. Es muß ein Weg interpretativ gesucht werden, um etwa dorthin zu kommen, was der Konzeption oder dem inneren Ohr — meiner inneren Hörvorstellung nahekommt, was sich von dorthin interpretativ übersetzen läßt.“

„Ist das kein Widerspruch: hier die intellektuelle Ausarbeitung, dort die expressive Realisation?“

„Ja, dieser Widerspruch wird immer sein, solange Musik geschrieben wird. Schauen Sie, die Partituren, die Symbole enthalten, sind ja nicht die Musik selbst. Und auch diese Symbole müssen wieder interpretiert werden, auch das ist ja nicht die Musik selbst, sondern eine Interpretation davon. Wie dann diese Interpretation vom Hörer rezipiert wird — das ist

auch noch nicht die Musik selbst. Es sind alles viele Stationen, viele Anstrengungen, um das, was Musik sein könnte. Meine Partituren sind insofern ehrlich als sie Konzeption von Musik ernst meinen. Diese Partituren schreiben nicht Musik, sie schreiben sie auch nicht ‚vor‘.“

„Glauben Sie nicht, daß Sie eine ähnliche Musik auch erreichen könnten, wenn Sie den Interpreten mehr Freiheit ließen?“

„Nein, weil dann der Impuls von seinem Ansatz verwischt ist. Von solch einer Möglichkeit des Menschen zur Musik sind wir heute noch weit entfernt.“

Anmerkungen

- (1) Platte: Electrola SHZE 805 BL
- (2) Heinz-Klaus Metzger: „In Extremis — Musiktheoretische Spekulationen zu Partituren von Hans-Joachim Hespos“, im Hessischen Rundfunk, II. Hörfunk-Programm, 16.1.1973 und 23. 1. 1973, jeweils 22.15 Uhr
- (3) Joachim E. Berendt: Warum Jazz in Donau-eschingen?, Programmheft für die Donau-eschinger Musiktage 1974, S. 35
- (4) Hans-Joachim Hespos in einem Brief an den Autor, 22. 5. 1975
- (5) ebenda
- (6) Hans-Joachim Hespos in einem Brief an den Autor, 24. 5. 1975
- (7) Hans-Joachim Hespos in einem Gespräch mit dem Autor, 20. 10. 1973
- (8) siehe Anm. 6
- (9) Peter Brötzmann im Gespräch mit dem Autor, 4. 4. 1973
- (10) Karl-Heinz Wiberny im Gespräch mit dem Autor, 20. 4. 1975
- (11) Platte: Electrola SHZE 805 BL oder DGG 0654 966
- (12) siehe Anm. 2
- (13) vgl. Adorno. Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie, Ffm, 1962, S. 12 ff. (Typen musikalischen Verhaltens).
- (14) im JP, 1974/3, S. 26 (der Plattentest wurde durchgeführt von Werner Panke)
- (15) im JP, 1974/10, S. 20
- (16) Heinz-Klaus Metzger in der „Weitwoche“, Zürich, 3. 4. 1969
- (17) ebenda
- (18) Andrea Seeböhm im „Express“, Wien, 16. 10. 1970
- (19) „Kurier“, Wien, 16. 10. 1970
- (20) Gerhard Kramer in „Die Presse“, Wien, 15. 10. 1970
- (21) siehe Anm. 10
- (22) Platte: Fontana 688 603 ZL, Wiederveröffentlichung America 30 AM 6100
- (23) vgl. Hans Kumpf: Variationen über Summertime, im SWF IM und SDR IM, 22. 1. 1973, 16.15 Uhr
- (24) siehe Anm. 7
- (25) siehe Anm. 9
- (26) Platte: „For Adolphe Sax“, Peter Brötzmann Eigenproduktion
- (27) siehe Anm. 22
- (28) vgl. Dahlhaus, Carl: Musikästhetik, Köln, 1967, S. 37

Die Veröffentlichung der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Edition Modern

Kriege! und Maycock in Waldshut

Auf ein überaus erfreulich großes Interesse stieß dieser Tage ein von „Jazz in Waldshut“ in der dortigen Stadthalle präsentierter Konzertabend, welcher neben dem Gastspiel des deutschen Chansonnier Reinhard Mey zweifellos zu den bedeutendsten kulturellen Höhepunkten der Waldshuter Jugendwoche gehörte. Mit Volker Kriegels Mild Maniac Orchestra und dem Maycock-Trio standen zwei international renommierte Ensembles auf dem Programm, deren musikalisches und stilistisches Spektrum gar manches von dem beinhaltet, was uns die moderne Jazzentwicklung der letzten 20 Jahre gebracht hat.

Besonders die swingende Musik des im 1. Konzertteil auftretenden Trios des farbigen Pianisten George Maycock und seines Partners, des routinierten Schlagzeugers Big Fletchit, und dem talentierten deutschen Bassisten Alfred Haurand erschien uns als ein lebendiger Beweis dafür, daß selbst im Zeitalter der Pop-Musik und des Free-Jazz ein aus der Jazztradition herausgewachsener, jedoch im Swing und Blues verhafteter moderner stischer Jazz auch heute noch nichts von seiner packenden Aussagekraft eingebüßt hat. Wenn man sich einbildet, daß speziell diese beiden schwarzen Solisten zu den ersten Jazzensembles aus Übersee gehörten, welche nach dem Kriege dem deutschen Jazz der ersten Stunde Pate standen, konnte man dem ideenreichen und immer noch vitalen Spiel dieser inzwischen ergrauten Gentlemen nur voller Respekt lauschen. Zu den konzertanten Höhepunkten des George Maycock-Trios gehörten unbestritten die zwei erfolgreichsten Jazz-Hits der späten 50er und der frühen 60er Jahre — „Green Dolphin Street“ und „Take Five“.

Für das sich ebenfalls auf einer ausgedehnten Deutschland-Tournee befindende Mild Maniac Orchestra war dies damit immerhin das 9. Konzert dieser erst vor kurzer Zeit neuformierten Volker Kriegel-Combo. Der mit dem einstigen „Dave Pike Set“ und der Gruppe „Spectrum“ bekannt gewordene Volker Kriegel gilt spätestens seit 1968, als er zum ersten Male mit einem eigenen Quartett vor dem Auditorium des 11. Deutschen Jazzfestivals in Frankfurt am Main auftrat, als Deutschlands Jazzgitarrist Nr. 1. Mit seiner jetzigen Besetzung — Günter Lenz, Elektro-Baß, Leszek Zadlo, Tenor-, Sopran-Saxophon und Flöte, Joe Nay, Schlagzeug, und Larry Por-

ter, Electric-Piano — demonstrierte er eine spannungsgeladene und swingende Musik, welche die zeitgemäße Begegnung von Jazz, Pop und Rock repräsentiert.

Der Erfolg und die Popularität des heute bald 32jährigen Volker Kriegel! kommen allerdings nicht von ungefähr, hörte man in seinem Spiel doch durchwegs eingängige Themen, aus denen sich Improvisationen durch die einzelnen Solisten ergaben, die von der subtilsten Stimmung bis zur temperamentvollsten Emotion reichten. Die vor allem von Joe Nay ausgehenden erregenden Rhythmen, die oft in wechselnden Tempi gespielt wurden, machten durch ihren logischen Aufbau, ihre Dynamik und den gelegentlichen volksmusikhaften Passagen das Zuhören nie langweilig. Dies wurde

speziell in der mit Witz und Esprit gepaarten Eigenkomposition „Yorkshire Terrier“ von Volker Kriegel ganz besonders deutlich, bei der das begeisternde Teamwork und kreative Musizierideal dieser fünf talentierten europäischen Spitzenmusiker einen absoluten Höhepunkt erreichten.

Recht anspruchsvoll für das wiederholt auf offener Szene beifallspendende Publikum wurde das Konzert jedoch dort, wo der polnische Saxophonist Leszek Zadlo in Richtung einer freieren Spielweise ging. Seine sich manchmal verdichtenden, dann wieder zart oder ungehemmt klingenden Sax-Chorusse standen denn auch in bezug auf Virtuosität dem technisch vollkommenen Spiel des überaus bescheidenen Volker Kriegel kaum nach und ließen dieses phantastische Dop-

VOLKER «RIEGEL

Foto: Klaus Mümpter



pel-Konzert erst kurz vor Mitternacht souverän ausklingen. Alles in allem ein unvergeßliches Konzertereignis, für das neben der aufgeschlossenen Stadtverwaltung im besonderen den eigentlichen Organisatoren — Peter Brehm und Manfred Eschbach von der Vereinigung „Jazz in Waldshut“ — unser aufrichtiger Dank gebührt!

Gustav Sigg

John Davis und Champion Jack Dupree in Minden

Einen absoluten Höhepunkt in seiner Vereinsgeschichte verzeichnete der Mindener Jazz Club mit einem Blueskonzert im "Monat Juni. Blind John Davis, Bluespianist und -sänger aus Chicago, konnte für einen einmaligen Auftritt in der Weserstadt gewonnen werden. In ausgezeichneter Stimmung brillierte der 61jährige Künstler und wußte durch prächtige Vorträge wie ein umfangreiches Repertoire sein Publikum voll und ganz zu überzeugen. Im Laufe des Abends geschah dann etwas Außergewöhnliches: Shakespeares- und King Kong-Verehrer Champion Jack Dupree, stets gut gelaunter Top-Entertainer und Barrelhouse-Pianist, gebürtig aus New Orleans — er machte rein zufällig in Minden Station — tauchte plötzlich auf. Groß war die Freude des Wiedersehens, und beide Musiker begrüßten sich auf das herzlichste. Als sie sich dann gemeinsam an das Klavier setzten, war die Sensation perfekt. Dieses „Duo“ war schon eine echte Überraschung. Die Begeisterung war grenzenlos, als beide Musiker den Blues spielten und sangen, dabei scherzten aber auch weinten und eine Atmosphäre schufen, die diesen Abend für jeden Zuhörer zu einem unvergeßlichen Erlebnis werden ließ.

Friedrich Hachenberg

SWF Jazz Session in Konstanz

Daß ein Dixielandkonzert unter freiem Himmel bei Bier und Würstchen ganz amüsant sein kann, steht fest. Ob dies aber auch für eine so anspruchsvolle Musik, wie sie am 21. Juni im Konstanz Stadtgarten — direkt an den Gestaden des Bodensees — geboten wurde, zutrifft, möchte ich doch bezweifeln. Es fällt dem Zuhörer schwer, sich völlig auf die Musik zu konzentrieren, wenn rundum lebhaftes Gerede im Gange ist, wenn Kinder herumschreien, ein ständiges Hin und Her 1st, oder wenn die Stühle so hart und

unbequem sind, daß nach kurzer Zeit der Rücken schmerzt. Ein weiteres Manko solcher Freiluftveranstaltungen ist die schlechte Akustik, die den Musikgenuß nicht gerade fördert. Daß das Konzert trotzdem zu einem Erfolg wurde, war einzig und allein dem hohen Niveau der von Joachim Ernst Berendt verpflichteten Gruppen zu verdanken.

Gleich zu Beginn gab es einen besonderen Leckerbissen: das Quartett des Tubaspielers und Baritonsaxophonisten Howard Johnson mit Aurell Ray, akustische Gitarre, Charles Fambrough, Baß, und Doug Hammond, Schlagzeug. Man hörte kraftvolle, kernige Musik, angesiedelt etwa zwischen swingendem Jazz und Blues. Erstaunlich, mit welcher Gewandtheit Howard Johnson ein solch sperriges Instrument wie die Tuba jazzgerecht und virtuos zu handhaben weiß; aber auch auf dem Baritonsaxophon überzeugte er mit seinem in diesem Fall erfreulich ungehobelten Ton. Zu schönen Dialogen kam es da zwischen Howard Johnson und dem Gitarristen Aurell Ray, dessen -kristallklares, hartes, fast klirrendes Spiel einen reizvollen Kontrast zu Johnsons knorrig dumpfem Bariton bildete. Rays kurze Soli waren bluesbezogen, aber gleichzeitig modern und frei in der Gestaltung.

Nach einer kleinen Pause erschien die Manfred Schoof Group unter dem Motto „Reminiscing Asia“ auf der Bühne. Die Besetzung war dieselbe wie die, mit der Manfred Schoof im Auftrag des Goethe-Instituts vor kurzem eine Asientournee unternommen hatte, und zwar mit Ed Kroger, Posaune, Michel Pilz, Bassklarinette, Jasper van't Hof, Keyboards, Dieter Peterleit, Baß, und Ralf Hübner, Schlagzeug. Auch die vorgetragenen Stücke stammten von dieser Tournee; sie kamen — wie schon in Asien — auch hier in Deutschland beim Publikum glänzend an. Beigesteuert wurden sie von Manfred Schoof, Ralf Hübner, Jasper van't Hof und Michel Pilz. Besondere Anerkennung erhielt ein Stück, das in gemeinsamer Arbeit während der Asientournee entstanden war und deshalb den Titel „Jazz meets the world concerto“ erhielt. Es besteht aus drei Teilen mit den Satzbezeichnungen „Korea“, „Thailand“ und „Indien“; Einflüsse verschiedener asiatischer Musikkulturen sind hier nicht zu überhören. Wie schon zuvor die Howard Johnson Gruppe bekam auch das Manfred Schoof Sextett viel anerkennenden Beifall.

Der eindeutige Star des Abends war jedoch Hannibal Marvin Peterson mit seinem Sunrise Orchestra. Gleich zu Beginn seines Auftritts erregte er Auf-

merksamkeit — sorgte z. T. auch für Belustigung — durch den Einsatz eines exotischen Instruments, einer Koto-Harfe, begleitet durch seltsam jaulenden Gesang. Als Hannibal dann schließlich zur Trompete griff, fühlte sich das Publikum sofort stark angesprochen von seinem kraftvollen, eindringlichen Spiel. Innerhalb des Sunrise Orchestras nimmt Peterson wohl die Stellung eines „primus inter pares“ ein, wobei der Primus jedoch besonders unterstrichen wird, und zwar nicht nur weil sein Spiel intensiver ist, als das seiner Kollegen, sondern auch weil er über ein gewisses Showtalent verfügt, und damit die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken versteht. Großen Beifall erhielt die Cellistin Diedre Johnson, die durch gutes Zusammenspiel mit dem Bassisten Stafford James und durch ein langes, ideenreiches Cello-Solo beeindruckte. Pech war, daß der Verstärker des Bassisten gerade in dem Moment ausfiel, als diesem eine tragende Funktion für die Gestaltung des Stückes zukam. Sein Baß-Solo konnte daher nur rein optisch einen Eindruck hinterlassen — zu hören war es leider nur fetzenweise. Außerdem bestand das Sunrise Orchestra noch aus Michael Cochran am Flügel und Michael Carvin am Schlagzeug. Mehr ein Gag als eine wirkliche Bereicherung war der 8jährige Chris Hart, Sohn des Schlagzeugers Billy Hart, der seine Sache als Percussionist für sein Alter zwar schon recht gut macht, aber wohl doch noch ein bißchen zu jung ist, um einen wesentlichen Beitrag zur Musik liefern zu können. Hannibal ließ seinen Mitmusikern ausreichend Raum, sich frei improvisierend auszudrücken, nur einzelne Teile der Musik waren durcharrangiert. Das Sunrise Orchestra erhielt häufig spontanen Zwischenbeifall und ohne Zugabe ließen die etwa 500 Zuhörer, die zu der Session gekommen waren, Hannibal mit seinen Kollegen nicht von der Bühne.

Gudrun Zimmerle-Betzinger

American Blues Legends in Hamburg

Obwohl ich erst von einer Twöchigen USA-Reise mit großem Blues-Angebot zurückgekehrt war, lockte mich am 24. Mai — ich war gerade einen Tag lang wieder zurück in Berlin — doch eine Bluesveranstaltung, und zwar das diesjährige Bluesaufgebot des Engländer Jim Simpson in Hamburg. Nachdem das Blues Festival von Lippmann & Rau nun endgültig gestorben zu sein scheint, ist man hierzulande auf diese Big Bear-Produktionen angewiesen.

Eröffnet wurde das Mitternachts-Non-stop-Konzert im vollen Hamburger Schauspielhaus von Latif Aliomar. Dieser Bassist wird sicher einigen noch vom American Folk Blues Festival '65 in Erinnerung sein — allerdings trat er damals noch unter dem Namen Lonesome Jimmy Lee Robinson auf. Doch trotz Namensänderung ist die Musik dieselbe geblieben: der Blues. Neben dem Baß spielt Aliomar auch eine vorzügliche Gitarre. Besonders gefiel er mir mit Calvin Carters „Chicken Head“, aber auch seine Version von „Mean Mistreater“ und von Magic Sams „Easy Baby“ — er spielte hier ohne Bandbegleitung — hörte sich gut an. Zu Latif Aliomar, alias Lonesome Jimmy Lee Robinson, gesellten sich nun noch der englische Schlagzeuger Pete York und Billy Boy Arnold mit der Mundharmonika. Pete setzte sich an seinen Drum Set, Jimmy griff zum Baß, Billy Boy kramte seine Mundharmonika aus der Hosentasche und ab ging die Post mit „Piney Brown“. Billy Boy Arnold war meines Wissens zum ersten Mal in Europa; da er mir live wesentlich besser gefiel als auf seiner bisher einzigen Bluesville Platte und den wenigen Vee Jay Singles, hoffe ich auf ein baldiges Wiedersehen — und „Come Back, I Wish You Would“ war denn auch der Titel eines Blues von ihm.

Für eine Überraschung sorgte der 65jährige Homesick James. James wirkte jugendlicher als bisher und auch sein Spiel finde ich von mal zu mal eindringlicher, vor allem wenn er „Set A Date“ spielt. Ziemlich perplex war ich, als James plötzlich seine Gitarre auf den Boden legte, sich hinkniete und weiterspielte, dann lag er auf einmal auf dem Rücken, sein Instrument auf dem Bauch und spielte immer noch weiter! Die Luft hier scheint ihm zu bekommen!

Höhepunkt war für mich der Auftritt von Tommy Tucker; daß ich ihn je live sehen würde, hätte ich nicht einmal geträumt. Seit Jahren kenne ich nur eine seltene Checker Platte mit Hits wie „High Heel Sneaker“ (mittlerweile von Ike & Tina Turner, den Stones, Chuck Berry und vielen anderen kopiert), „Long Tall Shorty“, „Trouble In Mind“, „Rocks Is My Pillow“. Erst vor einem Jahr, als sein Name auf der Hülle der neuen Louisiana Red Platte auftauchte, wurde mir bewußt, welch ausgezeichnete Pianist Tucker ist, obwohl stilistisch kaum einzuordnen. Ich freute mich, daß er all seine Hits und eine Jimmy Reed Nummer spielte. Der Auftritt von Little Joe Blue gefiel mir nicht, denn obwohl man sich im Programmheft bemühte, ihn mit Zitaten aus Blues Unlimited und Living

Blues als eigenständigen Gitarristen und Sänger darzustellen, hören sich seine Platten meiner Ansicht nach doch durchweg wie frühere B. B. King Aufnahmen an. In seinem fünf Blues umfassenden Programm waren zumindest zwei B. B. King Titel mit eingemischt. Ich halte ihn jedenfalls vorläufig für einen Imitator.

Der sechste und auch letzte im Bunde der Bluesleute war Eddie Burns aus Detroit. Er begann mit „Bottle Up And Go“ auf der Gitarre und griff dann zur Harmonika, die er glänzend beherrscht. Hier verlor ich etwas den Faden, da ich mich hinter der Bühne mit Tommy Tucker unterhielt, doch von Ferne hörte ich noch „Kansas City“ und mit dem „Mojo Working“ von Eddie Burns klang das Hamburger Mini-Festival aus. Eine Live-LP aus dem „100-Club“ in London soll bereits in diesem Monat auf den Markt kommen und vermutlich hat jeder noch ein Solo-Album aufgenommen. Gute Erinnerungen zum Nacherleben bis die nächsten Blues Legends 1976 durch die Lande ziehen.

Norbert Hess

Steve Kühn und Oregon in Freiburg

Wer heute in ein Jazzkonzert geht, bei dem „Pianosolo“ auf dem Programm steht, der muß allmählich wissen, auf was er sich da einläßt. „Vom Jarrett haben wir's gelernt“ heißt die neue Pianistenparole: Jazzpianisten tun/so, als kämen sie gar nicht aus Jazzlager, sondern wären durch die Hände Rubinsteins gegangen. Nach Keith Jarrett und Chick Corea finden wir nun auch Steve Kühn in der Clique. Er improvisierte 34 Minuten am Stück in modisch gepflegter, neo-romantischer Diktion, auch bei ihm immer wieder der Rücktransport per Taste ins 19. Jahrhundert, in die Salons der höheren, gebildeten Stände. Paradigmatisch für diese Musik: weder Drive noch jazztypische Phrasierung, schwach synkopiert, lange Pausierungen. Kuhns persönliche Nuance: er versucht, mit Kontrasten die Romantik zu intellektualisieren. Stimmungshaftes, das Anspielungen auf Rachmaninow miteinschließt, unterbricht er mit mäßig atonalen Gegenläufen, betont konträren Blockakkorden und Übersichtungen. Aber sein Melodienschwall lechzt nicht gerade mit Logik nach diesem Verfahren. Die Verfremdung ist ohne Not oktroiert und vor allem wird hier Verfremdung an einem Objekt praktiziert, das längst aufgearbeitet ist, dem die zeitgeschichtliche Relevanz fehlt. So

läuft der Wert dieser Unternehmungen auf den musikalischen Nulltarif hinaus.

Die Gruppe, mit der man das Audimax bis unters Dach vollgekrigelt hat: Ralph Towners „Oregon“. Towners Stellenwert ist nicht nur objektiv nach oben geschneit, sondern auch subjektiv, denn in dem Maße, indem John McLaughlin immer mehr ausflippte bis zur Bizarrerie und in dem in Deutschland die Götterdämmerung in Sachen Volker Kriegel heraufzog, in dem Maß gewann Towner mehr Aufmerksamkeit. Zwei akustische Gitarren, eine mit 6, eine mit 12 Saiten, ein unaufdringlicher, aber rhythmisch sehr genauer Gitarrist, der auch Klavier spielt, nicht virtuos, sondern eher schlicht melodisch mit einem Trend zu riffähnlichen, drivefreundlichen Passagen. Auf der Gitarre setzt Towner sparsame Akzente, prägnante Kurzformeln und Motive mit einem unterschwellig exotischen Reiz. Ein Spiel voller dynamischer Wendigkeit und Überraschungen. Überhaupt, wer bei „Oregon“ ein Rendezvous der Leisetönerei erwartet hat, wurde eines Besseren belehrt. Ohne unnötige Kraftakte geht die Gruppe mit verwegendem Musikantentum ans Werk, liebt verzwickte Rhythmen, die Collin Walcott, auf dem Boden hockend, mit seinen genau abgestimmten indischen Tablatrommeln produziert. Dazu Glen Moore am Kontrabaß und Paul McCandless auf der Oboe, das ergibt eine Gruppe, die zwar konzentriert, aber völlig entkrampft improvisiert und nie den Eindruck macht, als würde sie unter dem Druck eines Stars oder peinigender Regieanweisungen stehen.

Der elegische Grundton der Oregonmusik wirkt weder weinerlich betulich noch esoterisch abgewandt, sondern auf eine faszinierende Weise doppelbödig, nämlich kühl versacht und zugleich bluesgefärbt emotional. Ein Hauptverdienst kommt hier McCandless zu, seinem vollen Ton, seinem Hotvibrato, wohl der einzige Oboist, der glaubhaften Jazz macht.

Beifallsorgien für „Oregon“, ausgelöst vor allem durch ein Kabinettstückchen der Gruppe, der punktuellen Auflösung eines Themensets. Die Musiker im permanenten Instrumentenaustausch, Trompete, Hörn, Klarinette, Flöte, Baßklarinette, kurze Signale jagen hintereinander her, der eine verbiegt humorvoll bis grotesk, was der andere gerade vorgeblasen hat, die Töne geistern immer schneller, eine sehr subtile, clowneske Maulfechtere und eine ganz neue Seite der Musik Ralph Towners.

Klaus Robert Bachmann

Frankfurt Jazz Report

In Frankfurt, der alten Jazzhauptstadt, gibt es im Frühsommer wieder eine ganze Reihe neuer Jazzlokale. In einigen Vierteln kann man an jeder Ecke Jazz hören. Meist sind es Amateurgruppen, die mit mehr oder minder großem Geschick alte Platten kopieren, doch gibt es jetzt in und um Frankfurt auch wieder eine ganze Reihe von Bands und Solisten, denen man überregionale Beachtung schenken sollte. Dies gilt in erster Linie für die Hot Swingers, eine Band, die sich dem Chicago Stil verschrieben hat und dazu noch eine Menge prächtiger Swingarrangements im Bandbook hat. Ihr Leader, Rolf Hedebrück, spielt Trompete (Glanznummer: „I Want A Little Girl“), und einen so swingenden Posaunisten wie Klaus Lohfink in „Sweet Georgia Brown“ habe ich seit Jahren nicht mehr gehört. Beim Saxophonisten braucht man nur den Namen zu nennen: Gustl Mayer. Ihm steht die Rhythmusgruppe in nichts nach: Roland Schneider, Virtuose am Klavier, Joe Schomann, der wie einst Slam Stewart zupft und dazu summt, sowie der Altmeister des Frankfurter Jazzschlagzeugs: Ata Berk. Joe und Ata sind auch bei einem Quintett zu hören, das sich Swing Corporation nennt und als Frontline zwei wirkliche Stars auf der Klarinette und dem Tenor aufweist: Dietrich Geldern und Paul Martin. Bei den Swing Stars spielt Rudi Bunn nach wie vor eine glanzvolle Trompete, wenn auch die Gruppe einiges von ihrem früheren Schwung eingebüßt hat. Noch hat die Band die Übernahme der Funktion des „Musical Directors“ vom inzwischen ausgestiegenen Herbie Hess auf den Pianisten Jürgen Maschke nicht verkräftet. Besten Swing kann man zur Zeit einmal in der Woche in der neuen „Jazzkneipe“ auf der Berliner Straße hören, wenn das Felix Baiser Quartett spielt. Baiser ist ein gefühlvoller Pianist von großer Sensibilität, der gekonnt die richtigen Backgrounds für seine zwei Solisten liefert: Die Tenorsaxophonisten Paul Martin oder Fips Gering — der eine Ex-Edelhagen-, der andere Ex-Weglinski-Sideman — und die junge holländische Sängerin Joske Kruyssen, über deren Können schon vor Jahresfrist an gleicher Stelle zu lesen war. Inzwischen ist sie zu einer meisterlichen Balladeninterpretin gereift, mit wunderbaren Versionen von Themen wie „Gone With The Wind“ oder „Someone To Watch Over Me“. Einer

echten Sensation kam ein Privatkonzert gleich, bei dem ein seit langem in Frankfurt lebender Pianist vorgestellt wurde, dem gleichzeitig der Ruf eines Bohemiens wie der eines Wundermannes anhaftet: Alfred Bruder. Viele Jahre hat er ausschließlich in Ami-Clubs gespielt, wurde er von deutschen Lokalen verpflichtet, dann mußte er Kaffeehausmusik spielen. Und dabei ist er wirklich ein Wundermann, ein begnadeter Jazzler und phantastischer Pianist, Erroll Garner in Bestform zum Verwechseln ähnlich. Seine Entdeckung war das wichtigste Ereignis auf der Frankfurter Jazzszene 1975: trotz Mangelsdorff und dem ersten Fernsehauftritt der Barrelhouse Jazzband.

Wolfgang Dohl

Joy Fleming in Freiburg

Durchaus ein gesellschaftliches Ereignis. Wer's in Freiburg und Umgebung mit der neuen populären Musik hält oder rechtschaffen neugierig ist, der kam. Ein sehr verschiedenartiges Publikum, denn bei dem Namen Joy Fleming gehen die Vorstellungen von perfekter Fernsehshow und pompösem Singsang-Festival bis zu aussagekräftigen Songs, zu deftigem Rock, zu Mundart-Blues.

Unliebsames gleich in den ersten Minuten. Jemand im Saal ruft ihr was zu. Es muß etwas wenig Schmeichelhaftes gewesen sein, die Sängerin faucht aggressiv zurück, „So'n Kerl sollte man rausschmeißen“. Viel später ist sie dann nicht mehr böse, aber boshaft. Allerlei Bemerkungen zum Chansonwettbewerb in Stockholm, „wo ich den dritten Preis von hinten gemacht habe“. Nun, warum hat sie sich überhaupt diesen Schlagerschund aufs Stimmband kitten lassen, warum ist sie überhaupt zum Gala der Unterhaltungsbosse gepilgert. Die weiblichen (wie auch männlichen) Wirtstanten des Hitparadengeschäfts singt sie so wieso in Grund und Boden, sie, die mit ihrer Interpretation Liedern von heute die Chance gibt, mehr zu sein als kommerzielle Musik fürs Volk, sondern Musik des Volkes, in der sich reale Erfahrungen widerspiegeln. — Mit dem Publikum kann sie's sonst prächtig. Nicht unvertraute Mundart, „Gell, guck emol her, ja, Disch main isch, he!“ Sie schnattert mit frecher Lippe in den Saal, deutet mit Kopf und Fingern wie der Typ an der nächsten Ecke. Ein dralles, nicht unkomi-

sches Mädchen aus dem nordbadi-schen Industrieviertel, ein Muster aus Mannheim, „Männern“. Manchmal überzieht sie die Tour allerdings auch. Mitklatschen, Aufstehen, Hinsetzen — noch ist es nicht so penetrant, daß es den Einzelnen zwingt, noch ist es eben erträglich. Aber im Ansatz steckt hier schon die Mechanisierung des Vergnügens wie rasch könnten daraus Dressurakte werden.

Humor, der Humor der Joy Fleming, kann vergesellschaften. Aber nicht dort, wo er umzukippen droht. Soziale Themen können die Bewußtheit schärfen, aber nicht dort, wo sie elegisch die Tatsachen verbrämen. Ein Lied, ein leises Lied, „Arbeitslos“, das in zwar genauer Wortwahl einen Zustand beschreibt, ein Erscheinungsbild, Endstation ist die Resignation. Daß man durchaus auch nach Ursachen, Hintergründen fragen muß und die Misere von da aus beim Namen nennen soll, denn die Arbeitslosigkeit ist ja nicht von Gott gesandt wie das liebe Regenwetter, das hat das populäre Lied vom politischen Lied noch zu lernen.

Explosionen — kaum von ihrer Begleitgruppe Ralf Nowy. Die betreibt nur landläufig laute Trommelfellschlitzerei, der Höllenlärm fährt ins Gedärm. Außerdem ist ihr die Band nur halb gewachsen, die Rhythmusgruppe, vor allem der vor Einfallslosigkeit strotzende englische Schlagzeuger, ist das Hintervorletzte, was man in dem Genre seit langem gehört hat. Walzwerkgetöse, die Sängerin hat sich robust zu wehren, röhrt mit einem Organ, als hätte sie literweise Rheinhafenwasser runtergegurgelt. Die Stimme flippt aus, zerfleddert, zerreißt ein langes Vibrato, doch sie wird dabei nie strichgeil, nie ordinär. Es bleibt Gesang voller Saft und Kraft. Eine Rock- und Bluessängerin, die ihre Lieder zur Klimax hochtreibt, die explodiert, Phrasierungen hat wie Janis Joplin, auch haarnadelspitze Riffs, „Ich will mei Meisl“. Sie singt englisch, hochdeutsch, Mannheimer Mundart. Sie hat sich dem Bluesidiom verschrieben — also keine Emanzipation von Amerika? Doch, auf Umwegen. Denn gerade die Mundart verändert via Sprache auch die musikalische Struktur, auch die des Blues. Ihr „Neckarbrücken Blues“, heute schon etwas überstrapaziert, war der erste genuine Blues auf deutsch, ein Modellfall für moderne Volkslieder, in denen so gesungen wird, wie den Leuten der Schnabel gewachsen ist.

Klaus Robert Bachmann

Formation mit Akira Hayes

Warum Frauen im Jazz selten den Ton angeben, ist bislang noch nicht eindeutig geklärt worden, doch darf man vermuten, daß die Gründe kaum andere sein werden, als die, die Frauen in unserer Gesellschaft auch sonst ins Hintertreffen geraten lassen.. Um so erfreulicher war es, nun im Nürnberger Jazz Studio eine Gruppe zu hören, die ihren besonderen Akzent durch ihre Solistin erhält. Die Gäste kamen aus Berlin, nennen sich Formation, sind samt und sonders Amateure und machen eine Musik, die stark von Chick Corea inspiriert ist und dennoch große Eigenständigkeit in der Verarbeitung des Materials ver-rät.

Musikalischer und optischer Mittelpunkt der Gruppe ist mit neckisch rot-gehäkeltem Bolero Akira Hayes^ Sie bedient die Percussionsutensilien, weiß aber vor allem als Sängerin zu überzeugen. Ihr die Stimme instrumental verfremdender Gesang versteht sich als eine Mischung aus Urszula Dudziak und Flora Purim. Hauchend, jauchzend, schreiend, gurrend bewältigt sie komplizierte Tonsprünge, zarte Lyrismen, melodische Klangfiguren, — und das alles mit einer solchen Sicherheit, die zumal dann überraschen muß, wenn man erfährt, daß Formation erst seit sieben Monaten zusammenspielt. Eine echte Begabung.

Die schönsten Passagen entstehen, wenn Akiras Stimme nahtlos mit dem weichen, versöhnlichen Klang des Flügelhorns verschmilzt. Vor dem Hintergrund der präzise arbeitenden Rhythmusgruppe (Dieter Lange am Schlagzeug und Hans-Carl Weber am Elektro-Bass) bilden diese Unisono-Duetts die reizvollsten Leckerbissen. Eddie Hayes, Amerikaner, bläst sein Flügelhorn sauber und sensibel, überlegt und rhythmisch exakt. Das gleiche gilt für die Trompete. Seine Art zu phrasieren wirkt originell und gibt dem Instrument eine sehr menschliche Qualität.

Flüssig, ideenreich und mitreißend-impulsiv auch Johannes Rövenstrunck am Elektro-Piano. Geschickt versteht er es, das Auf und Ab der dynamischen Spannungsbögen zu unterstreichen. So entsteht eine Musik, die — aufbauend auf wohlklingenden Akkordschemata — einen äußerst sympathischen Eindruck hinterläßt, sommerlich-locker, packend, stilischer, sehr einheitlich vom Gesamtbild her. Durch häufigen Rhythmuswech-

sel gibt man neue Impulse und erreicht jene Flexibilität, die das Ohr auch keine Minute ermüden läßt. Die fünf aus der Stadt mit der besonderen Luft spielen nur eigene Kompositionen, harmonisch und rhythmisch ausgefeilt, melodisch von eindringlich-einfühlsamem Raffinement (etwa bei dem volksliedartigen Thema „Catch The Fish“). Kein Wunder also, daß ein begeistertes Publikum die Gruppe erst kurz vor ein Uhr von der Bühne ließ.

(Kontaktadresse: Akira und Eddie Hayes, 1 Berlin 44, Herrfurthplatz 1)
Bernd Ogan

Ninesense im 100 Club in London

Wo sich so viele gute Jazzmusiker gegenseitig auf die Füße treten wie in London und die Spielmöglichkeiten im Verhältnis dazu gering sind, liegt es nah, große Formationen zu bilden, auch wenn keine musikalische Notwendigkeit dafür besteht. Entsprechend zahlreich — make the best of it — sind auch die Big Bands auf der Londoner Jazzszene vertreten. Allein im Juni kündigten nicht weniger als sieben Big Bands Club-Auftritte an. Es sind meist Formationen, die in unregelmäßigen Abständen zusammen-treten, z. T. aber über längere Zeit bestehen, wenn auch mit häufig wechselnder Besetzung — je nach Abkömmlichkeit der Musiker.

Ange-sichts dieser Situation über-rascht es immer wieder, mit welcher Sicherheit die spezifischen Mittel der Big Band eingesetzt werden; sie erscheinen nie als bloß überdimensionierte Combos, wenn sie auch viel von deren Freiheit und Spontaneität bewahren. Freilich: selbst da, wo sich ausnahmslos Free Jazz Musiker zusammengefunden haben, wird nie die Kühnheit, Radikalität und Konsequenz eines Globe Unity Orchestra erreicht. Auffällig ist vielmehr die tiefe Verwurzelung in der Big Band Tradition: die konventionelle Führung der Blä-sersätze, der starke Anteil tonaler und rhythmisch gebundener Passagen, der traditionelle Aufbau der Stücke, die grundsätzliche Aufteilung in Brass- und Reed-Section usw.

E-m-e-d-e-r Big Bands, bei denen diese Verbindung von traditionellem und Free Jazz besonders geglückt ist, Ninesense, spielte am 9. Juni im 100

Club, dem ältesten Londoner Jazz-club und — unter wechselndem Management und Namen — seit 1941 (!) Domizil der englischen Oldtimer, seit geraumer Zeit auch gelegentlicher Treff moderner Musiker (derzeit jeweils montag's).

Die neunköpfige Gruppe besteht aus Mongezi Feza, Trompete, Mark Charrig, Trompete und Althorn, Nick Evans und Radu Malfatti, Posaune, Elton Dean, Altsaxophon, Alan Skidmore, Tenorsaxophon, Keith Tippett, Klavier und Steel Drum, Harry Miller, Baß, und Louis Moholo, Schlagzeug — also alles gestandene Big-Band-Musiker, z. B. von Chris McGregors Brotherhood of Breath, außer Malfatti und Moholo auch alle an Keith Tippetts 54köpfiger Superband Centipede beteiligt.

Was die Musik dieser „Media-Band“ trotz ihrer stilistischen Rückständigkeit so faszinierend macht, ist die bruchlose Verbindung bester Big Band Tradition mit Spielformen des Free Jazz, sowohl im Kollektiv als auch in der Soloarbeit. Die Übergänge von Hard Bop zu Free Jazz und wieder zurück erfolgen graduell mit dem Anwachsen der Intensität. So bekommen sie den Charakter von Notwendigkeit und Folgerichtigkeit, und — auf die Jazzgeschichte gewendet — wird das Entstehen des Free Jazz als zwingend logische Folge aus der vorausgehenden stilistischen Entwicklung ausgewiesen und legitimiert (für diejenigen, die es immer noch nicht wahrhaben wollen). Aus kompakten, homogenen Blä-sersätzen im Stil von Gerry Mulligans Concert Jazz Band (die schon in den getragenen Sätzen der Brotherhood schön grüßen ließ) lösen sich die sechs Einzelstimmen der Bläser heraus — Mingus ist zum Greifen nah — und gehen schließlich in freie Kollektivimprovisation über (meist über den durchlaufenden Beat, nur gelegentlich off-rhythm gespielt). Kwela-artig gegen-einandergestellte Riffs von Reed- und Brass-Section, die (fast) aus dem Bandbook der Brotherhood abgeschrieben sein könnten, wechseln mit Passagen, die eine Free Jazz Bearbeitung von Gil Evans' „Miles Ahead“ zu sein scheinen. Und trotzdem, trotz aller stilistischen Anleihen, trotz der unterschiedlichsten Herkunft der Einflüsse, gerät die Musik nie zu Eklektizismus oder gar zur Kopie. Die Tradition ist in einem eigenen Stil bewältigt — anders als etwa in Mike Westbrook's stilistisch so uneinheitlichen Big Band Versuchen. Und anders als in der John Warren Band, die ganz im

traditionellen Spieldiom befangen bleibt und auf die Dauer etwas ermüdend wirkt, steht hier das ganze Material der neueren Jazzgeschichte zur Disposition. Und die Musiker verfügen in aller Souveränität darüber. Keine sonderlich aufregende neue Musik also, sondern — und das dürfte genauso wichtig sein — die feste Verklammerung des Free Jazz mit der Jazz-Tradition: Free Jazz nicht als Bruch, als völlig Neues oder Experiment, sondern als integraler, unverzichtbarer Bestandteil der Jazzgeschichte, als Selbstverständlichkeit.

Bei einer Band mit solch starken Musikern verbietet es sich eigentlich, bestimmte Solisten besonders hervorzuheben. Neben dem erstaunlichen Elton Dean und den auch hierzulande bestens bekannten Alan Skidmore und Band-Clown Mongezi Feza (der mit einem urkomischen Solo das Publikum zu lachender Begeisterung hinriß und immer wieder mit kurzen, zwischenrufartigen Einwüfen den jeweiligen Solisten anfeuerte), muß aber unbedingt auf Keith Tippett hingewiesen werden. Selten dürfte ein Pianist sein Instrument so betont perkussiv eingesetzt haben. Und ganz folgerichtig wechselte er stets dann zur klargarmen, aber stärker rhythmisch-perkussiv verwendbaren steel drum, wenn die perkussiven Möglichkeiten des Flügels ausgeschöpft schienen. Noch besser gefiel er jedoch in den lyrischen, überhaupt in den tonalen Passagen, wo technische Brillanz, Einfallsreichtum, Eigenständigkeit und Frische gleichermaßen bestachen.

Überhaupt: Frische — das ist das Schlüsselwort für die Musik der Gruppe. Spielfreude und Spontaneität, aber auch eine unendliche Lässigkeit kennzeichnete alle Musiker: so etwa, wenn erst im Lauf des Stücks allmählich alle Bläser auf der Bühne eintrudelten und — mit absoluter Sicherheit freilich — mitten im Arrangement einstiegen.

Insgesamt also nichts Himmelstürmendes, keine stilistische Innovation, aber eine überzeugende, gültige Musik und ein gelungener Versuch, einem gemischten Publikum (auch) Free Jazz zu „verkaufen“ — ohne modische oder kommerzielle Attitüde. Sicher: es gibt interessantere Big Bands im Umfeld des Free Jazz — aber bei welcher anderen (außer vielleicht der Brotherhood) könnte man sich vorstellen, daß Zuhörer bei harmonisch und rhythmisch völlig freien Passagen spontan ein Tänzchen aufs Parkett legen? Helmut M. Artus

1. Internationales Jazzforum Enger

Wie in jedem Sommer fanden und finden auch in diesem Jahr sehr viele Festivals statt. Erstmals tauchte in den Vorankündigungen das Städtchen Enger auf. Ein unbeschriebenes Blatt. Man wußte noch nicht einmal, wo dieser Ort liegt.

Das hat sich geändert, seit das 1. Internationale Jazzforum in Enger über die Bühne ging. Veranstalter war ein kleiner Club, das „Forum“, daher auch der Name Jazzforum. Nicht zu verwechseln mit Marburg! Die gesamte Arbeit wurde von ehrenamtlichen Helfern erledigt, die nicht einmal die anfallenden Spesen ersetzt bekamen, denn ein kleiner Club kann sich eben keine Organisationskosten erlauben, die in die Tausende gehen. Aber auch so stimmte der äußere Rahmen, es gab keine Pannen, keine Ausfälle, keinen sonst üblichen Festival-Kommerz. Doch konnte man sich über soziale Preise für ein gutes Programm und über strahlendes Wetter bis zum Sonntagnachmittag freuen. Alles gute Voraussetzungen.

Den Beginn machte beim Eröffnungskonzert am Freitag, dem 20. Juni, die Tomasz Stanko-Adam Makowicz Unit. Ein Name, der in den letzten acht Wochen wiederholt durch die deutsche Presse ging. Die Polen machten nach einer Atempause ihre erste Neuentdeckungstournee. Tomasz Stankos Trompetenspiel ist wohl allorts bekannt. Adam Makowicz hätte man sehr gerne auch am Flügel gehört, doch spielte er nur Electric Keyboards, und Czeslaw Bartkowski gefiel im großen und ganzen zwar recht gut, doch waren seine Soli etwas zu wenig differenziert und klangen alle ähnlich. Das Publikum reagierte noch sehr kühl auf diese erste Gruppe. Als erster auftreten zu müssen, ist eben immer ein Wagnis.

Dann kam Volker Kriegeis Mild Maniac Orchester an die Reihe. Natürlich gab es viel Applaus, doch bei weitem keinen Glanzpunkt. Die Musik, die geboten wurde, hatte kein eigenes Profil, es sei denn die immergleiche Gitarrenstimme von Volker Kriegeis. Danach erschien erstmals Charlie Mariano auf der Bühne. Mit der Münchner Formation Embryo, die u. a. auch schon zahlreiche Konzerte mit Mal Waldron gegeben hat. Vielen war die Musik etwas zu stark rockbetont und von Charlie Mariano hatte man sich in diesem Zusammenhang mehr versprochen. Auffallend war dabei vor allem der sehr gute Gitarrist Roman

Bunka, der zwar ganz andere Musik wie Volker Kriegeis macht, aber doch keinen Vergleich mit ihm zu fürchten braucht.

Am Sonnabend standen vier Gruppen auf dem Programm, zu Beginn Third Eye. Diesmal präsentierte sich die Gruppe ohne den holländischen Schlagzeuger Leo de Ruiter, der durch einen Perkussionisten ersetzt wurde. Die Musik von Third Eye ging manchmal nahtlos vom Jazz-Rock zu fast klassischer Musik über, vor allem durch das Pianospiele des neuen zweiten Schlagzeugers Frank Köllges. Zwei Stunden später war dann zum ersten Mal wirkliche Spannung unter den Zuhörern zu spüren. Erzeugt wurde sie von Dave Liebman's Lookout Farm, deren Spiel außerordentlich dynamisch und impulsiv ist. Dave Liebman schien förmlich mit dem Sopran-saxophon zu kämpfen, um es gänzlich zu beherrschen. Herrliche Sopran-saxophon- und Flötensoli lösten einander ab. Die Persönlichkeit Dave Liebman's ist so stark, daß man darüber fast die anderen Musiker vergißt. Aber auch sie sind Meister ihres Fachs: Richard Beirach, Klavier, Frank Tusa, Baß, Jeff Williams, Schlagzeug, und Badal Roy, Tabla. Diese Formation gehört z. Z. zweifellos zur Spitze des internationalen Musikgeschehens. Hochbezahlte Stars, die es zur Genüge im Jazz gibt, können ein Publikum nicht mehr unbedingt faszinieren. Rückblickend möchte man sagen, daß Dave Liebman's Lookout Farm die überragende Gruppe des Jazzforums war. Die Zuhörer schienen selbst nach mehreren Zugaben noch nicht zufriedengestellt, aber die Musiker mußten passen, sie hätten sich nach diesem ungeheuren Einsatz völlig verausgabt.

Aus England hatte man zum Jazzforum extra Ian Carrs Nucleus geholt, aber die Gruppe war ohne elektrische Anlage gekommen und deshalb gab es viele Aufregungen hinter den Kulissen. Für die sechs Musiker war es schwer, an das Niveau ihrer Vorgänger, der Lookout Farm, anzuknüpfen. Doch auch sie erhielten auf Anhieb stürmischen Beifall, Ian Carrs Konzeption scheint etwas zu stagnieren, aber es ist zu hoffen, daß er nur eine Erholungspause einlegt, bis er wieder mit neuer Kreativität aufwartet.

Nach so viel Elektronik hatte der Veranstalter einen Versuch gestartet, der sich als gelungen erwies: er ließ zum Abschluß das Hänsche Weiss Quintett seinen swingenden Zigeuner-Jazz spielen. Häufige Tempowechsel belebten die Musik und faszinierend ist vor allem das präzise Zusammenspiel



JAN HUYTDS von THIRD EYE

Foto: Raymond Clement

des Sologitarristen Weiss mit dem erst 18jährigen Geiger Titi Winterstein.

Der Sonntag brachte wohl insgesamt gesehen das beste Programm, obwohl die Namen der angekündigten Gruppen bis auf Eberhard Webers Colours dem großen Publikum sicher überhaupt nichts sagten. Trespass kann man als lokale Gruppe bezeichnen, sie kommt aus dem 16,km entfernten Bielefeld und hat sich 1974 anlässlich des Jazz-Seminars an der Akademie in Remscheid formiert. MSas^Trio besteht aus Hendrik Schaper, Elektro-Piano, Klavier und Synthesizer, Jo-

chen Bröcker, Baß, und Harald Zagatta, Schlagzeug, und bietet eine von Chick Corea und Keith Jarrett beeinflusste Musik. Das zeigte sich vor allem bei Schapers ansprechenden Soli am Flügel. Herausragend ist der Bassist Jochen Bröcker, der heute auch Mitglied des Ed Kroger Quartetts ist. Für eine Überraschung sorgte die Köszegi Rhythm & Brass aus Ungarn. Leider kann man solche Ostblockgruppen mit so hohem musikalischem Niveau nur allzu selten im Westen erleben. Schon die instrumentale Zusammensetzung der Köszegi Gruppe ist recht eigenwillig. Sie besteht aus 2 Congas, Klavier oder Schlagzeug, Gi-

tarre und Saxophon. Was die Ungarn in erster Linie auszeichnet, ist ihr Temperament und die ungeheure Spielfreude, die sofort beim Publikum entsprechende Reaktionen auslöst. Anklänge an Gato Barbieri konnte man hören, als der junge Saxophonist Tom Grünwald und die Congaspieler im Vordergrund standen. Das Repertoire der Gruppe besteht vorwiegend aus eigenen Kompositionen, zuweilen werden aber auch Stücke von McCoy Tyner und Gary Bartz gespielt, natürlich aber in ganz eigener Bearbeitung.

Missus Beastly aus Mainz, die als nächste Formation an der Reihe war, kommt vom Rock her und die beiden Bläser erinnern etwas an Klaus Doldinger. Vielversprechend ist der neue Elektro-Pianist der Gruppe. Den Abschluß bildete dann wie gesagt Colours, die neben Dave Liebman und der Köszegi Gruppe den absoluten Höhepunkt des Festivals ausmachten. Das Publikum, das die vier Musiker — Eberhard Weber, Baß, Rainer Brüninghaus, Klavier, Jon Christensen, Schlagzeug, und Charlie Mariano, Saxophone, Flöte — schon bei ihrem Erscheinen mit begeistertem Beifall empfangen hatte, war dann so leise und gespannt, daß man in der Halle hätte eine Stecknadel fallen hören. Mit zarten, von Baß und Saxophon getragenen Tönen floß die Musik des Quartetts dahin — ein einziger ästhetischer Genuß. Eine Musik, die man in dieselbe Kategorie mit Keith Jarretts Solo-Piano einordnen muß. Rainer Brüninghaus beschränkte sich zwar auf die Begleiterrolle, doch trug er da hervorragend zur Verdichtung der Musik bei. Leider hatte man das Gefühl, daß keiner der Musiker voll aus sich herausging, daß sich keiner total ausspielte, doch konnte das den nachhaltigen musikalischen Eindruck nicht schmälern. Es war trotzdem ein krönender Abschluß und ein guter Anknüpfungspunkt für das Jazzforum 1976.

Die beteiligten Musiker gaben nur lobende Worte über das Jazzforum ab. Sie hatten sich alle wohlgefühlt, zumal sie vor einem aufgeschlossenen, dankbaren Publikum spielen konnten. Auch die Besucher waren sehr zufrieden, ebenso die Veranstalter. Der Besuch war mit 2500 Personen fürs erste Mal ziemlich gut, wenn auch leider nicht hoch genug, um die Unkosten abzudecken: es blieb ein Defizit von 5000 DM.

Trotzdem wird es im nächsten Jahr im Juni wieder in Enger ein Internationales Jazzforum geben.

Ulrich Balß

JAZZNEWS

Zutty Singleton gestorben

Mitte Juli starb der Schlagzeuger Zutty Singleton im Alter von 77 Jahren in einem New Yorker Krankenhaus. Neben Baby Dodds war Zutty Singleton nicht nur der bedeutendste Schlagzeuger des New Orleans Jazz, sondern auch vielseitig genug, um im Zuge der Jazzentwicklung mit Charlie Parker und Dizzy Gillespie ins Plattenstudio gehen zu können.

Arthur James Singleton wurde am 14. Mai 1898 in Bunkie, Louisiana, geboren, besuchte in New Orleans die Schule und begann in dieser Zeit autodidaktisch Schlagzeug spielen zu lernen. Den Kosenamen Zutty hatte er erhalten, weil er schon als Baby auffallend niedlich war; und im kreolischen Sprachgebrauch heißt das — abgeleitet vom amerikanischen ‚cute‘ — zutty. In jungen Jahren spielte Zutty Singleton mit Steve Lewis, Big Eye Louis Nelson, der Tuxedo Band, John Robichaux, Charlie Creath und Fate Marable. Mitte der 20er Jahre musizierte er in Chicago mit Doc Cook, Jimmie Noone und Carroll Dickerson, danach in New York mit Louis Armstrong und Fats Waller. In den 30er Jahren war er Mitglied der Bands von Roy Eldridge, Bobby Hackett und Sidney Bechet. 1941 ließ sich Zutty Singleton in Californien nieder, wo er auch in Filmen mitwirkte: in „Stormy Weather“ und „New Orleans“. Von 1951 bis 1953 hielt er sich in Europa auf, war hier vorwiegend mit Mezz Mezzrow zusammen. Nach New York zurückgekehrt, leitete er ein eigenes Trio, war auch bei diversen Dixieland-Sessions dabei. Bis kurz vor seinem Tode war er noch aktiv auf der Jazz-Szene tätig, und erst im vergangenen Jahr wurde er mit dem Gene Krupa Award, einem Ehrenpreis für besonders verdienstvolle Schlagzeuger, in „Buddy's Place“ in New York ausgezeichnet. Der Preis war ihm von seinem Kollegen, dem Ex-Ellington Schlagzeuger Sonny Greer übergeben worden.

Jazz an Musikschulen

Auf Veranlassung des Verbandes deutscher Musikerzieher, VdM, kamen im Juni führende Jazz-Pädagogen zu einer Arbeitstagung zusammen, in der ein Rahmenlehrplan für das Unterrichtsfach „Jazz“ erarbeitet und ein Programm für eine entsprechende Fortbildung der in diesem Fach unterrichtenden Musiklehrer entworfen wurde. Teilnehmer dieser Tagung waren Prof. H.-J. Vetter (Dekan des Institutes Münster der Hochschule für

Musik Westfalen-Lippe), Rainer Glen Buschmann (Leiter der Musikschule Dortmund), Reimer von Essen (Leiter der Barrelhouse Jazz Band), Prof. Dr. Dieter Glawischnigg (Leiter der Jazz-Abteilung der Musikhochschule Graz), Norbert Kemper (Musikschule Bonn und Universitäts-Arbeitskreis für Jazz, Bonn), Carlhelmut Knierim (Leiter des Universitäts-Arbeitskreises für Jazz, Bonn) und Joe Viera (Lehrbeauftragter der Hochschule Hannover und der Gesamthochschule Duisburg, Leiter des Education Center der Europäischen Jazz Föderation München). Einig waren sich die Tagungsteilnehmer darin, daß eine fachliche Anleitung zum Spielen von Jazz frühzeitig beginnen sollte, daß die Schwerpunkte des Unterrichts bei Jazz-Rhythmus, -Harmonie und -Melodie liegen sollten und daß der Unterricht sowohl in Gruppenstunden (z. B. im Rahmen einer „Grundlehre“ des Jazz) als auch im Einzelunterricht (Instrumental-Studium) stattfinden müßte. Die Teilnehmer der gebildeten „Arbeitsgruppe Lehrplan Jazz“ beabsichtigen in weiteren Besprechungen und durch ständigen Kontakt untereinander in absehbarer Zeit einen Lehrplan für das Unterrichtsfach „Jazz“ anhand dieser Richtlinien fertigzustellen.

Jazz-Seminar in Boswil

Joe Viera wird vom 7.—9. November im Künstlerhaus Boswil in der Schweiz ein Seminar für Jazz durchführen, bei dem alle Grundelemente des Jazz (Rhythmik, Harmonik, Melodik, Arrangement, Komposition und Improvisation) anhand von Beispielen und Übungen behandelt werden, ferner stehen Auszüge aus der Entwicklungsgeschichte des Jazz und das Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Größe auf dem Lehrprogramm. Am letzten Abend ist ein kleines Abschlusskonzert vorgesehen. Der Kurs ist offen für Anfänger und Fortgeschrittene, die Anmeldung sollte bis 15. September an das Sekretariat in CH-5400 Baden, Badstraße 23, Tel. 056227116, Schweiz, gerichtet werden. Die Kosten des Kurses betragen für Musiker 70,— Franken.

New Jazz Ensemble nach Afrika

Das New Jazz Ensemble, das sich Ende 1974 aus den Musikern Michael Seil, Trompete, Jacek Bednarek, Baß, und Thomas Cremer, Schlagzeug, aus Frankfurt und Herbert Joos, Flügelhorn, Bernd Konrad, Saxophone, Baßklarinette und Flöte, und Paul Schwarz,

Klavier, aus Stuttgart gebildet hat, unternimmt Anfang 1976 eine vom Goethe Institut organisierte Afrika-Tournee. Dabei wird die Gruppe noch durch Karlheinz Wiberny, Saxophone, Baßklarinette, Flöte, aus Köln erweitert. Anstelle des Polen Jacek Bednarek wird Adelhard Roidinger mit auf die Reise gehen.

Bestverkaufte Jazz-Platten sind derzeit nach einer Aufstellung der amerikanischen Musikzeitung *Billboard* folgende Alben: 1. Grover Washington „Mister Magic“, 2. Lonnie Liston Smith and the Cosmic Echoes „Expansions“, 3. Weather Report „Tale Spinnin“, 4. Bob James „Two“, 5. Donald Byrd „Stepping Into Tomorrow“, 6. Ramsey Lewis „Sun Goddess“, 7. Chuck Mangione „Chase Away The Clouds“, 8. Marlena Shaw „Who Is This Bitch, Anyway?“, 9. Herbie Mann „Discothek“ und 10. Stanley Turrentine „In The Pocket“. An die Spitze der Bestselling Jazz Lps drängen derzeit Hubert Laws „The Chicago Theme“, Paul Desmond „Pure Desmond“ und Gato Barbieri „Chapter Four: Alive In New York“. Wie sehr sich der amerikanische vom deutschen Markt unterscheidet, wird deutlich, wenn man bemerkt, daß einige dieser Hit-Jazz-Platten in Deutschland überhaupt nicht angeboten werden.

Die **Europäische Jazz Föderation** wird vom 16. bis zum 19. Oktober in Nancy, Frankreich, ihre Hauptversammlung abhalten. Wichtige organisatorische Angelegenheiten, wie z. B. die Änderung des Namens von der Europäischen zur Internationalen Jazz Föderation und die Wahl eines neuen Ausschusses stehen auf der Tagesordnung. Die Kontaktanschrift lautet: EJJF Secretariat General, P. O. Box 671, A-1011 Vienna.

CTI-Jazz-Stars werden im Frühjahr 1976 wieder einmal auf Europa-Tournee geschickt werden. Acht oder neun Stars sollen jeweils die Konzerte bestreiten, von denen allein 10 in Deutschland arrangiert wurden. Die CTI-Platten, die in den USA seit Jahren zu den bestverkauften Jazz-Langspielalben gehören, wurden in der BRD bislang nur als Import von der Firma Metronome in Hamburg vertrieben. Ab sofort, so ließ die Metronome verlauten, werden jetzt alle Neuerscheinungen in Deutschland gepreßt und gefertigt. Der Startschuß fiel mit den neuen Alben von Ester Phillips „What A Difference A Day Makes“, Jim Hall „Concierto“ und The New York Jazz Quartet „In Concert In Japan“.



HEW JAZZ ENSEMBLE mit (v. l. n. r.): THOMAS CREMER, KARLHEINZ WIBERNY, HERBERT JOOS, BERND KONRAD, MICHAEL SELL, PAUL SCHWARZ und ADELHARD ROIDINGER

Count Basie bekam vom Union College New York den Titel eines Ehrendoktors der schönen Künste verliehen.

Louie Bellson ging sofort nach Beendigung der Jazz-Clinic an der University of Northern Illinois in DeKalb zum Mount Hood College, wo in der Zeit vom 11. und 12. August ebenfalls ein Jazz-Clinic stattfinden wird, bei dem der Schlagzeuger unterrichten soll.

Lin Biviano, bisher Lead-Trompeter im Count Basie-Orchestra, plant seine erste Solo-LP für das Kenton Creative World Label. Biviano hatte zuvor auch bei Buddy Rich, Maynard Ferguson und Woody Herman gespielt.

Sarah Boatner heißt die neue Sängerin der Thad Jones-Mel Lewis Big Band, die sich kürzlich mit dem Orchester in Buddy's Place in New York vorstellte.

Marion Brown hat die Klavierstimmen von zwei seiner Kompositionen jetzt gedruckt veröffentlicht. Es sind „Sunday Come Down“ und „Sweet Earth Flying“. Kopien dieser Stücke können zum Preis von je 1 Dollar plus Porto

direkt von dem Altsaxophonisten bezogen werden. Seine Anschrift ist: Marion Brown, Department Of Music, Wesleyan University, Middletown, Connecticut 06457, USA.

Frank Bull, langjähriger Discjockey der kalifornischen Radio-Station KFWB, starb am 16. Juni im Alter von 78 Jahren in Palm Desert. Bull war lange Zeit auch als Jazz Promoter tätig.

Buck Clayton produzierte in New York eine Platte mit den Trompetern Joe Newman und Harold Money Johnson, den Posaunisten Vic Dickenson und George Masso, den Saxophonisten Earl Warren, Lee Konitz, Buddy Tate, Sal Nistico, dem Pianisten Tommy Flanagan, dem Bassisten Milt Hinton und dem Schlagzeuger Mel Lewis. Der Trompeter steuerte zu dieser Platten-Session 4 eigene Stücke bei, eines davon ist Duke Ellington gewidmet und trägt den Titel „The Duke we used to know“.

Die **Climax Jazz Band** aus Mönchengladbach hat jetzt ihre erste Platte vorgelegt, die im Townhill in Köln auf-

genommen wurde. Die Dixie Band gastierte im Juli beim Jazz Festival in San Sebastian und wurde eingeladen, vom 12. bis 13. September bei den Debrecziner Jazztagen in Ungarn teilzunehmen. Die Platte ist zum Preis von DM 20,— über die Kontaktanschrift der Climax Jazz Band zu beziehen: 405 Mönchengladbach, Waldnieler Str. 225, Tel. 0 21 61 / 3 31 83.

Colours, die Gruppe mit Eberhard Weber, Charlie Vilariano, Rainer Brüninghaus und Jon Christensen, wird im November wieder auf Deutschlandtournee gehen. Kontaktanschrift des Quartetts: VeraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbistrather Straße 3, Telefon 02 21 / 5 99 18 51.

John Coltrane gewidmet ist ein Buch, das vor kurzem unter dem Titel „Chasin the Trane“ in den USA erschienen ist. Das Buch bringt viel Interessantes aus der Laufbahn dieses großen Saxophonisten • von seiner Kindheit bis zu seinem Tod. Es kann über die Adresse des Autors bezogen werden: J. C. Thomas, 1222 W 81 St., New York, N. Y. 10024, USA.

Errol Dixon wird vom 13. September bis zum 12. Oktober wieder auf Deutschlandtournee gehen. Der heute 38jährige aus Jamaica stammende Rhythm and Blues Pianist kam 1957 nach London, wo er seine Musikerlaufbahn begann. Dixon spielt heute modernen, stark rhythmischen Blues und ist auch ein ausdrucksstarker Blues-Sänger. Die Tourneeleitung liegt in Händen des Concert Büro Rolf Schubert, 5000 Köln 1, Bonner Str. 4, Tel. 32 27 29.

Duke Ellingtons drittes sakrales Werk „The Majesty of God“ wurde letzten Monat von der Ellington Band unter der Leitung von Mercer Ellington in der Albany's Cathedral of the Immaculate Conception in Albany, New York, aufgeführt. Das Werk hatte Ellington für die Westminster Abbey geschrieben, wo es 1973 uraufgeführt worden war; die Aufnahmen wurden anschließend, auf Platte veröffentlicht.

Milo **Fine**, amerikanischer Schlagzeuger, Pianist und Klarinetist, hat jetzt mit seinem 1969 gegründeten Free Jazz Ensemble die zweite Platte für sein eigenes Plattenlabel Shin Shin Wu Ai Records vorgelegt. Mit Fine spielen Maureen Mailey, Klavier, John O'Brien, Trompete, Curtis Wenzel, Altsaxophon, und Nick Radovich, Schlagzeug. Die Platten sind zum Preis von 7 Dollar erhältlich bei: Milo Fine, 7700 Penn Ave. S. No. 2, Richfield, Minnesota 55423, USA.

Friedemann Graef hat mit Thomas Wiedermann, Posaune, Gerd Mayer, Baß, und Manfred Kussatz, Schlagzeug, ein Quartett aufgestellt, das einen beachtlichen Erfolg beim Jazz Forum in Marburg hatte. Über die Formation dieses in Berlin beheimateten Sopran-, Tenorsaxophonisten und Flötisten sagt Alexander von Schlippenbach: „Endlich mal wieder eine Gruppe, die es versteht, mit Naturklängen zu arbeiten und deren Repertoire sich nicht in einem mystischen Ausmaß über einen Grundton erschöpft.“ Das Quartett hat die Kontaktanschrift: Friedemann Graef, 1 Berlin 20, Jägerstr. 9.

Gunter Hampel hat im Juli zusammen mit Jeanne Lee und der Fotografin Melissa Shook das „Fountain“, ein Atelier auf der 23rd Street in New York, eröffnet, in dem die Galaxie Dream Band jeden Freitag und Samstag zu hören sein wird. Im Oktober wird Hampel wieder in Deutschland sein und am 19.10. bei den Donaueschinger Musiktagen seine Auftragskomposition „Der Fliegende Teppich“ zusammen mit der Galaxie Dream Band uraufführen. Hampels Birth Schallplatten sind jetzt über Records By Mail, Robert Wenseler, 51 Aachen, Oppenhoffallee 78, Tel. 02 41 / 50 66 52 zu beziehen.

Chris Hinze hat seine Combination bis auf weiteres aufgelöst. Von der alten Besetzung ist nur noch der Gitarrist Stefan Diez mit dem holländischen Flötisten zusammen, der im August in die USA reisen wird, um dort eine neue Formation aufzustellen. Im September und Oktober wird Hinze seine neue Combination in Deutschland vorstellen. Zu buchen ist sie über VeraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbischer Straße 3, Telefon 02 21 / 5991851.

John Jackson plant vom 6. bis 26. Oktober nach Europa zu kommen und dort neben Auftritten in Deutschland, Holland auch in Frankreich beim Jazz Pulsation '75 in Nancy teilzunehmen. Der Country-Blues-Mann wird vertreten von der Musikproduktion Siegfried A. Christmann, 54 Koblenz, Postfach 432, Tel. 02 61 / 3 61 23.

Köszegi Rhythm & Brass wird im Oktober und November wieder auf Deutschlandtournee gehen. Die ungarische Gruppe, die aus Imre Köszegi, Schlagzeug, Marimba, Klavier, Istvan und Laszlo Dely, Conga, Percussion, Tom Grünwald, Saxophon, Gyula Babos, Gitarre, und Karoly Neumayer, Trompete, besteht, ist zu buchen über Ulrich Balß, 4904 Enger, Weidestr. 5.

Harold Land erhielt einen Preis des „National Endowment for the Arts“, um eine Jazz-Suite zu schreiben. Land wollte das Werk bis zum Sommer soweit fertiggestellt haben, daß es bei Konzerten aufgeführt werden kann. Zur Zeit arbeitet er mit einer kleinen Besetzung — sein Sohn am Klavier — und spielt zwischendurch beim Gerald Wilson Orchestra.

Günter Lenz hat jetzt ein Sextett aufgestellt, das bereits mit großem Erfolg in Burghausen, Heidelberg und Frankfurt spielte. Um den Bassisten formieren sich Leszek Zadlo, Saxophone, Frank St. Peter, Altsaxophon, Klarinette, Flöte, Johannes Faber, Trompete und Flügelhorn, und Joe Nay, Schlagzeug. Das Sextett nennt sich Springtime und ist zu buchen über Günter Lenz, 8 München 22, Oettingenstr. 40, Tel. 089/223275. Ab 1. September hat Lenz die Anschrift: 605 Offenbach/Main, Bleichstraße 45, Telefon 06 11 / 88 81 89.

Marty Marsala starb kürzlich nach langer Krankheit im Veteran Hospital in Chicago im Alter von 66 Jahren. Der aus Chicago stammende Trompeter arbeitete in den 30er und 40er Jahren in den Bands seines Bruders, des Klarinetisten Joe Marsala. Später stellte Marty eigene Dixielandbands auf, und spielte vorwiegend an der Westküste. Ins Plattenstudio ging er während seiner langen Karriere mit

so 'berühmten Gruppen wie denen von Eddie Condon und Kid Ory.

Das **Glenn Miller Orchestra** unter der Leitung von Peanuts Hucko plant eine Europa-Tournee in der Zeit vom 2. bis zum 23. September. Zu buchen ist das Orchester über: Association pour la Diffusion Artistique et Culturelle, Rue Royale 10, B-1000 Brüssels, Telefon 5 13 87 50.

Mombasa, die in Berlin beheimatete Gruppe um den amerikanischen Posaunisten Lou Blackburn, wird Ende August nach einer Sommerpause ihre Gastspieltätigkeit wieder aufnehmen. Der erste Termin ist der 31. August in Krefeld, danach wird Mombasa am 12. September beim Dinslaken Jazz Festival, am 13. September bei den Esslinger Jazztagen auftreten. Am 1. Oktober ist ein Gastspiel in Ostberlin bei „Jazz in der Kammer“ geplant und am 14. Oktober schneidet der WDR die Gruppe live im Subway in Köln mit. Das Quintett hat jetzt zwei neue Mitglieder: den Trompeter Clinton Jackson, der seit drei Jahren in Europa lebt, in Paris mit Kenny Clarke, Noah Howard, Archie Shepp, Art Blakey u. a. gespielt und mit Byard Lancaster die Platte „Mother Africa“ aufgenommen hat, sowie den Congaspieler und Percussionisten Bob Reed, der in seiner Heimatstadt New York vor allem mit Latin Bands auftrat und in Europa u. a. mit Electric Jungle und Equinox gearbeitet hat.

Little Brother Montgomery wird im Oktober und November in Europa gastieren und sich auch einige Wochen in Deutschland aufhalten. Der heute 70jährige Blues-Pianist, der als einer der besten seines Fachs angesehen wird, kann engagiert werden über das Concert Büro Rolf Schubert, 5 Köln 1, Bonner Str. 4, Tel. 32 27 29.

Oliver Nelson hat für Flying Dutchman eine Platte unter dem Titel „Skull Session“ aufgenommen. Mitwirkende sind unter anderen der Gitarrist Laurindo Almeida und der Pianist Lonnie Liston Smith.

Red Norvo gastierte kürzlich wieder in Michael's Pub in New York. Der Vibraphonist wurde dabei von Hank Jones, Klavier, Mut Hinton, Baß, und Mousey Alexander, Schlagzeug, begleitet. Norvo wird in nächster Zeit ein weiteres Plattenalbum für Famous Door aufnehmen.

Ovary Lodge, die Gruppe mit Keith Tippett, Julie Driscoll-Tippett, Harry Miller und Frank Perry, wird im Oktober erneut in Deutschland gastieren. Die Kontaktanschrift: Neue Musik Hannover, 3 Hannover 61, Ludwig-Jan-Str. 16, Tel. 0511758 20 51. Diese Vereini-

gung wird im November auch die Gruppe Isipingo, die sich aus Mike Osborne, Mongesi Feza, Nick Evans, Stan Tracey, Harry Miller und Louis Moholo zusammensetzt, nach Deutschland holen.

Roy Pellett, englischer Klarinetist und Bandleader, gastiert vom 5. bis 30. August wieder in Deutschland. Seine Dixielandband besteht jetzt' aus Andy Lawrence, Trompete, Peter Kendall, Posaune, David Straker, Banjo, Gitarre, Trevor Evans, Baß, und Ray Ball, Schlagzeug. Die Pellett Jazzband hat die Kontaktanschrift: c/o Mitchell, Nordstr. 166, CH-8037 Zürich, Telefon 60 26 23.

Oscar Peterson gewidmet ist ein längerer Beitrag der Sonntags-„Drehscheibe“ des ZDF am 17. August, den Gerhard Mausbach anlässlich des 50. Geburtstags dieses weltberühmten Pianisten produzierte..

Bernd Rabe jammt kürzlich mit seinem alten Freund und Kollegen, dem Schlagzeuger Helmut Perschke von der ehemaligen New Jazz Group Hannover im AT-Musikpodium in Stuttgart. Die beiden Musiker wollen in nächster Zeit einmal wieder diese seinerzeit für die deutsche Jazz-Szene so wichtige Gruppe erneut auferstehen lassen. .

Ken Rhodes wird mit seinem Trio, das noch aus Joachim Knauer, Baß, und Evert Fratermann, Schlagzeug, besteht, am 2. und 3. August beim 2. Internationalen Jazz & Blues Jamboree in Aalter in Belgien auftreten. Anschließend wird der in Nürnberg lebende amerikanische Pianist seine zweite Platte produzieren. Im September beginnt die Gruppe eine 60tägige Tournee durch Deutschland, Dänemark, Schweden und Norwegen. Das Ken Rhodes Trio hat die Kontaktanschrift: Heinz Ulm Musik, 8081 Althegenberg, Sudetenstr. 5, Tel. 0 82 02 / 5 55 und 08 21 / 51 55 55.

Frank Rosolino, der als Posaunist erstmals im Stan Kenton-Orchester international bekannt wurde, machte am 10. Mai Aufnahmen im Münchner Jazzclub Domicile zusammen mit dem Trompeter Conte Candoli, mit dem er auch bei „Super Sax“ spielte, dem Pianisten Rob Pronk, dem Schlagzeuger Todd Canedy und dem Bassisten Isla Eckinger. Die Arrangements stammen von Rob Pronk.

Åkira Sakata machte Anfang Juli in München zusammen mit Adelhard Roidinger und Takeo Moriyama Plattenaufnahmen für die neue japanische Plattenfirma Fiasco, die auch ein in

München produziertes Solo-Album des japanischen Pianisten Yosuke Yamashita veröffentlichen wird.

Ronnie Scott mußte die geplante Deutschlandtournee wegen seines schlechten Gesundheitszustandes absagen. Seine Partner, der Organist Mike Carr und der Schlagzeuger Bobby Gein, werden die für Ende Oktober und Anfang November festgelegten Gastspielreisen mit dem Saxophonisten Dick Morrissey unternehmen. Das Trio ist zu buchen über VeraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbistrather Str. 3, Tel. 02 21 / 5 99 18 51.

Hai Singer ist vom 12. bis 25. Oktober für Gastspiele in Deutschland zu buchen. Der seit langen Jahren in Europa lebende amerikanische Tenorsaxophonist kann zur Coleman Hawkins Schule gerechnet werden. In Deutschland wird Singer vom Concert Büro Rolf Schubert, 5 Köln 1, Bonner Str. 4, Tel. 32 27 29, vertreten.

Victoria Spivey hat auf ihrem eigenen Plattenlabel, den Spivey Records, wieder ein neues Album vorgelegt. Es heißt Spivey's Blue Cavalcade und stellt u. a. die Blues-Stars Big Walter Horton, Johnny Shines, Sunnyland Slim, Bukka White und Homesick James vor. Natürlich ist auch Victoria Spivey mit einem Blues darauf zu hören. Spivey Records haben die Anschrift: 65 Grand Avenue, Brooklyn, N. Y., USA 11205.

Eje Thelin wird mit seiner Gruppe im September und Oktober wieder in Deutschland und Österreich auftreten. Auf dem Tourneepplan steht u. a. ein Gastspiel am 10. Oktober beim Steirischen Herbst in Graz, wo Thelin lange als Dozent an der Musikakademie tätig war. Im Dezember wird das Quartett des schwedischen Posaunisten erneut auf eine USA-Tournee gehen. Eje Thelin ist zu erreichen über S-16144 Stockholm-Bromma, Fredrikslundsv. 53, Tel. 251914.

Rene Thomas, der vor kurzem verstorbene belgische Gitarrist, ist auf einer Platte der Thomas-Pelzer-Limited zu hören, die jetzt von Vogel Records (B-2020 Antwerpen, Vuurkruisenplein 2, Belgien) veröffentlicht wurde. Die Aufnahmen gelten als die letzten von Thomas.

Sarah Vaughan, Count Basie, Rufus Harley, Jimmy Smith, Shirley Scott, Jack McDuff, Maynard Ferguson, George Benson, Lionel Hampton, Erroll Garner und das Benny Goodman Sextett sind Mitwirkende eines Festivals, das vom 4. bis 29. August in Philadelphia stattfinden wird. Zudem sollen einige Gospel- und Spiritual-Groups auftreten.

Mal Waldron-Marc Levin Collaboration nennt sich die Gruppe mit dem Pianisten Mal Waldron und dem Flügelhornisten und Flötisten Marc Levin, die in den letzten Monaten in Deutschland und in Skandinavien gastierte. Die Rhythmusgruppe bestand aus verschiedenen Musikern, so u. a. aus Allen Blairman, Isla Eckinger, Alex Riel, Henrik Move, Reino Laine und Teppo Auta-Aho. Die beiden amerikanischen Musiker werden in Zukunft neben Auftritten mit ihren eigenen Gruppen immer wieder zusammenarbeiten. Die Kontaktanschrift ist: Marc Levin, Eskildsgade 14, 1657 Kopenhagen V, Dänemark, Tel. 21 1808.

Trevor Watts hat zusammen mit Keith Tippett, Klavier, Peter Cowling, Baß-Gitarre, Terri Quaye, Congas, Dave Cole, Gitarre, und John Stevens, Schlagzeug, eine Jazz-Rock Gruppe aufgestellt, die bereits ihr erstes Platten-Album produziert hat. Es wird demnächst unter dem Titel „Innovation“ auf Tangent vorgelegt. Der englische Altsaxophonist wird im Oktober mit Amalgam wieder nach Deutschland kommen. Watts betreibt auch die Musiker-eigene Plattenfirma „ARecords“, die im August ihr drittes Album veröffentlichen wird. Es ist eine Platte des Spontaneous Music Orchestra, das 20 Musiker umfaßt und für diese Plattenproduktion finanzielle Unterstützung vom Arts Council of Great Britain erhielt. A Records sind in Deutschland über Enja Records, München, erhältlich. Die Kontaktanschrift von Watts ist: 10 Great Northern Road, Highgate, London N 6, England.

Mary Lou Williams erhielt den Titel eines Ehrendoktors der schönen Künste, den sogenannten „Manhattan Degree“, am Manhattan College.

Edith Wilson, die 69jährige legendäre Bluessängerin, hat mit Delmark Records einen Vertrag abgeschlossen. Sie möchte ein Album mit Blues-Veteranen aufnehmen; der Leiter der Band soll Little Brother Montgomery sein.

Sam Wooding gab kürzlich in der Cami Hall in New York ein Konzert mit einer Gruppe, die er New Chocolate Kiddies Orchestra nennt und die genau an die Musik der Harlem Bands der 20er Jahre anknüpfen. Der heute 80jährige Pianist, der lange in Europa lebte, stellte auch seine Lebensgefährtin, die Sängerin Rae Harrison, erneut vor. Die Solisten der New Chocolate Kiddies waren Dick Vance, Trompete, Jimmy Wright, Tenorsaxophon, und Louis Cruz, Elektro-Gitarre.

Großer Deutscher Schallplattenpreis für Keith Jarrett und Eberhard Weber

Die neugegründete Deutsche Phono-Akademie verlieh kürzlich erstmals ihr übertragenden Deutschen Schallplattenpreise, die unter diesem Titel 1963 vom Fono Forum gestiftet und bis 1973 jeweils als Preis der deutschen Schallplattenkritik vergeben wurden. Eine aus 58 Fachleuten von Presse, Radio, Fernsehen, Theater, Publizistik, Musikbetrieb sowie Musikschaffenden bestehende unabhängige Jury hatte aus den rund tausend von den Schallplattenfirmen eingesandten Aufnahmen nach vorangegangener Vorauswahl eine Bewertung vorzunehmen. In Frage kamen Aufnahmen von überragender Bedeutung, die in der Zeit vom Oktober 1973 bis Dezember 1974 veröffentlicht wurden. Der Bewertung lagen die Kriterien Bedeutung der Veröffentlichung, Interpretation, Aufnahme und technische Qualität — bei 'populärer Musik' auch Komposition, Text und Arrangement — zugrunde.

Bemerkenswert für den Jazzfreund ist einerseits, daß zwei der zur Verfügung stehenden drei Großen Deutschen Schallplattenpreise Aufnahmen ausgesprochener Jazzmusiker zuerkannt wurden, und andererseits, daß die ausgezeichneten Plattenproduktionen beide von der gleichen Schallplattenfirma produziert und veröffentlicht wurden. Es sind dies die ECM-Alben „Solo Concerts/Bremen—Lausanne von Keith Jarrett ECM 1035—37) und „The Colours of Chloe“ von Eberhard Weber (ECM 1042). (Der dritte Große Preis ging an die in sieben Kassetten vorgelegte Edition sämtlicher Haydn-Symphonien in der Einspielung durch die Philharmonia Hungarica unter Antal Dorati auf Telefunken.) Erstaunlich aber auch, daß beide Platten zusätzlich je noch mit einem weiteren Preis (Deutscher Schallplattenpreis, Kategorie Künstler des Jahres) ausgezeichnet wurden: Keith Jarrett als Instrumentalist des Jahres, Sparte 'international' und Eberhard Weber als Instrumental-Solist des Jahres, Sparte 'national'.

In der Beurteilung der „Solo Concerts“ heißt es unter anderem: „Keith Jar-

retts ausgezeichnete Aufzeichnung zweier Rundfunkkonzerte ist eine für ihn exemplarische Aufnahme, bei der das Pianistische nie Selbstzweck wird. Ein Meilenstein in der Entwicklung des Piano-Jazz. Nur wenige nach Art Tatum und Oscar Peterson konnten es sich leisten, ganze Abende ohne Rhythmusgruppe zu bestreiten. Keith Jarrett ist ein würdiger Nachfolger aus der jüngeren Generation. Was mehr könnte man von Produktionen populärer Musik erwarten: 'eingängige' motivische Muster, vollkommenes Durchkomponieren der vorgegebenen motivischen Materialien (Einheit von musikalischer Innovation und Nachvollziehbarkeit der musikalischen Produktion), kaum mehr zu überbietende Präzision in der Artikulation der improvisatorisch-kompositorischen Prozesse. Ein Artist im Dialog mit sich selbst, im Ausloten seiner Möglichkeiten.“

Über das Eberhard Weber-Album sei aus dem Urteil der Jury folgendes angeführt: „Der mit Phantasie und sicherem Geschmack gelungene Versuch, die 'Disziplin der E-Musiker mit der spontanen Kreativität der Jazz-Musiker' zu vereinen. Eine wohlklingende, sehr originelle, an Stimmungen reiche, geduldige, sehr faszinierende Musik.“ Es ist eine technisch makellose Produktion, musikalisch abseits aller gängigen Strömungen. Nicht der einzige, aber der erste gelungene Versuch eines deutschen Musikers, Grenzen zwischen Pop-, Jazz- und Kunstmusik zu ignorieren. Die Kompositionen: originell, eingängig, aber nicht banal; die Arrangements: unkonventionell; die Interpretation: hervorragend, technisch brillant, dennoch nicht blutleer. Hervorragend wie selten gelingt in diesen sehr schönen, lyrischen Kompositionen die Einbeziehung des Streicherapparates in den Jazz/Rock-Kontext. Diese deutsche Produktion, bei der Eberhard Weber zeitgenössische E-Musik, Jazz und elektronische Rock-Musik verbindet, hat internationales Format.

Zur Sängerin des Jahres wurde Ella Fitzgerald mit ihrem Album „Take Love Easy“ gewählt, das sie im Duo zusammen mit dem Gitarristen Joe Pass aufnahm (Pablo/Polydor 2310702). „Was Ella Fitzgerald mit dieser Aufnahme leistet, hat zur Zeit nicht seinesgleichen. So vollkommen, so über ihrem eigenen Können stehend, hörte man sie in den vergangenen Jahren selten. Eine der schönsten Produktionen des letzten Jahres“ (aus dem Urteil der Jury).

Gil Evans wurde auf Grund seiner LP „Svengali“ (Atlantic 40528/SD 1643) mit dem Prädikat Orchesterleiter des Jahres ausgezeichnet. In der Jury-Begründung steht unter anderem: „Diese

Aufnahme ist eine wilde, höchst virtuose Big-Band-Veranstaltung von großer Eigenart, verästelte wie eine knorrige Eiche. Evans weist sich hier als einflussreichster Orchesterleiter des modernen Jazz aus.“

Gleich zwei Preise bekam ECM auch für ihre 50. Produktion, die LP „Belonging“ des Jan Garbarek/Keith Jarrett-Quartetts (ECM 1050): Deutscher Schallplattenpreis der Kategorien Jazz und Ensemble des Jahres. Urteil der Jury: „Eine in jeder Hinsicht vollkommene Produktion. Die riskante Zusammenführung von zwei ausgeprägten Musiker-Persönlichkeiten ist optimal gelungen: Spielwitz, die kompositorische Erfindung und das Gruppenbewußtsein sind überzeugend realisiert. Mir will scheinen, daß diese sechs Deutschen Schallplattenpreise endlich die schon lange fällige Anerkennung für das engagierte Schaffen und die musikalisch wie technisch gleichermaßen hochstehenden Schallplattenproduktionen Manfred Eichers darstellen, ein Erfolg, der sich im Ausland schon längst eingestellt hat, in Deutschland aber erstaunlicherweise noch immer hier und dort auf Skepsis zu stoßen scheint. (Warum produzieren eigentlich andere Firmen, vor allem die großen Musikkonzerne, aber auch kleinere Produktionen ihre Platten nicht immer mit -der gleichen Stetigkeit, Sorgfalt und ähnlichem Qualitätsanspruch wie das bei ECM üblich ist? Hier liegen doch die Probleme, oder will jemand behaupten, in der Deutschen Phono-Akademie existiert eine ECM-Lobby?)

Johannes Anders

JAZZ-FESTIVALS

Internationales Jazz Festival Laren 1975 5.—11. August, Laren, Holland

Johnny Griffin, Piet Noordijk Quintett, Freddie Hubbard Sextett, Herman de Wit Septett, Roswell Rudd + Sheila Jordan, Gijs Hendriks-Slide Hampton Quintett, Chet Baker Quintett, Wim Overgaauw + Chris Hinze Combination, Phil Woods Quartett, Ferdinand Povel Quartett, Sarah Vaughan.

Kontaktanschrift: NOS-Radio, Joop de Roo, P. O. Box 10, Hilversum, Holland, Telefon 0 21 50 / 8 00 00.

Middelheim Jazz Festival 1975 12.—16. August, Middelheim, Belgien

Freddie Hubbard Sextett, Michel Roques Quartett, Martial Solal, Roswell Rudd + Sheila Jordan, Janot Morales All Stars, Graham Collier Sextett, Phil Woods Quartett, La Romanderie, Bob Porter Quartett, Joe Pass Quartett, Jimmy Gourley Quartett, Leo Wright + BRT Jazzorchester unter der Leitung von Etienne Verschueren, Sarah Vaughan.

Kontaktanschrift: Bureel Suikerrui 19, B-2000 Antwerpen, Paviljoen Koningin Astridplein, Belgien.

Jazz Festival Zürich 22.—24. August, Zürich, Schweiz Magog, Radio Jazz Group Stuttgart

Jazz Festival Willisau 29.—31. August, Willisau/Schweiz

- 29.8. 20.30 Uhr: OM, Chris McGregor's Brotherhood of Breath
30.8. 14.30 Uhr: John Tchicai-Irene Schweizer Group, Buster Williams Quartett
19.30 Uhr: SOS, Cecil Taylor Unit
31.8. 14.30 Uhr: Mike Osborne Trio, Frank Wright Unit
20.30 Uhr: Albert Mangelsdorff Quartett, Archie Shepp Group.

Kontaktanschrift: Niklaus Troxler, Grafik-Studio, CH-6130 Willisau, Bahnhofstraße, Tel. 045/81 2731.

10. Internationales Jazz Festival in der Trabrennbahn Dinslaken 12. September, Dinslaken

Metropolitan Jazz Band, Mombasa, Schnuckenack Reinhardt Quintett, Louisiana Dandies, Tete Montoliu Quartett.

Kartenvorbestellung beim Kulturamt der Stadt Dinslaken, 4220 Dinslaken, Stadthaus.

1. Elmshorner Jazztage 26.—28. September, Elmshorn

Volker Kriegeis Mild Maniac Orchestra, Chris Barber Jazzband, Tiny's Blues Ltd., Dreamland Orchestra.

Kontaktanschrift: Dieter Braatz, Boller-Concerts, 2200 Elmshorn, Schulstr. 13, Telefon 0 41 21 / 2 00 28.

Steirischer Herbst 6. bis 26. Oktober, Graz, Österreich

10. Oktober: Eje Thelin Group
Musik, Schauspiel, Ausstellungen, Symposien, Film, Fernsehen, Open-House mit Jazz.

Kontaktanschrift: Generalsekretariat des Steirischen Herbstes, A-8010 Graz, Mandellstr. 38, Österreich, Tel. 0 31 22 / 7 30 07 oder 7 73 09 oder 7 73 10.

Jazz Pulsations '75 Nancy 10. bis 20. Oktober, Nancy, Frankreich

Count Basie, Dollar Brand, Beryl Bryden, Cohelmec Ensemble, Ted Curson, WaHace Davenport, Mighty Flea, Doctor Ross, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Stephane Grappelli, Noah Howard, Milt Jackson, Joachim Kühn, Steve Lacy, Albert Mangelsdorff, Charlie Mariano, Chris McGregor, Zbigniew Namyslowski, Willie Mabon, Michel Portal, Oscar Peterson, Zoot Sims, Martial Solal, Stars of Faith, Clark Terry, Joe Turner, Keith Tippett, Michal Urbaniak, Mai Waldron, Benny Waters u. a.

Kontaktanschrift: Comité des Fêtes, Hotel De Ville, F-54000 Nancy, France, Tel. 289 144.

JAZZ-TOURNEEN

La Romanderie

- 15.8. Antwerpen, Jazzfestival BRT
23.8. Schwäbisch Hall, Club Alpha
24.8. Frankfurt, Nordwestzentrum
5.9. Hamburg, Logo
6.9. Bremerhaven, Riverboat
7.9. Neumünster, Hotel Rendsburg
13.9. Bonn, Club populaire
17.9. Nienburg, Festzelt
19.—20.9. Reutlingen, In der Mitte
21.9. Frankfurt, Schlachthof
26.9. Viersen, Jazzclub

Barrelhouse Jazzband

- 8.8. Göttingen, Blue Note
9.8. Plön, Schloß
10.8. Hamburg, Fabrik (Matinee)
22.8. Dödelshaus, Jugendzentrum
29.8. Buchschlag, Bürgerhaus
31.8. Frankfurt, Nordwestzentrum
2.9. Frankfurt, Sinkkasten
6.9. Barsigshausen, Stadtfest
7.9. Frankfurt, Historisches Museum
10.9. Mainz, Captn' Cook
26.9. Reutlingen, In der Mitte
27.9. Aschaffenburg

Bob Cats

- 1.8. Sierksdorf/Ostsee, Kursaal
2.8. Scharbeutz/Ostsee, Kursaal (17.00 Uhr)
Niendorf/Ostsee, Kursaal (21.00 Uhr)
4.8. Grömitz/Ostsee, Kursaal
7.8. Grömitz/Ostsee, Kursaal
10.8. Heiligenhafen/Ostsee, Park-Hotel
16.8. Wyk/Föhr, Cafe Webstube
23.—24.8. Lübeck, Altstadtfest
29.8. St. Peter-Ording/Nordsee, Kursaal
4.9. Elmshorn, Jazzclub
5.—7.9. Hamburg, Klecks-Theater

George Maycock Trio

- 30.8. Bremerhaven, Riverboat
31.8. Lübeck, Uni
1.—2.9. Berlin, Eierschale
4.9. Hamburg, Po
5.9. Brüssel
6.9. Jazz Festival Dendermonde
13.9. Bergkamen
20.9. Sennestadt, Gymnasium
21.9. Witten, Saalbau
26.9. Wolfsburg, Commode 2000
27.9. Wilhelmshaven, Blue Note
28.9. Göttingen, Blue Note

Third Eye

- 22.8. Frankfurt, Sinkkasten
25.8. Brüssel, Kulturzentrum
28.—29.8. Bielefeld, Bunker Ulmenwall

Berliner Jazztage 1975 5.—9. November, Berlin

Kontaktanschrift: Ralf Schulte-Bahrenberg, 1 Berlin 15, Kurfürstendamm 234, Telefon 8 83 63 55.

3. Int. Hot Jazz Festival in Mönchengladbach 8. November, Mönchengladbach

Chris Barber Jazzband, Papa Bue's Viking Jazzband, Harlem Ramblers, Lund's Jazzkapelle, Sami Swoi, New Dixie College Band, South Jazz Band, Climax Jazz Band.

Kontaktanschrift: Mr. Felix Jazz Produktion, 405 Mönchengladbach, Waldnieler Str 225, Tel. 0 21 61 / 3 31 83.

KENNEN SIE DIE?

Bobby's Swing Friends nennt sich ein Quartett, das sich in Köln formiert hat und sich vornehmlich der Swing-Musik im Stile Benny Goodmans widmet. Die Besetzung ist Gerd Messing, Klarinette, Bobby Odenbach, Elektro-Piano, Dieter Petereit, Baß, und Peter A. Schmidt, Schlagzeug. Das Quartett hat die Kontaktanschrift: Bobby Odenbach, 5 Köln 51, Godesberger Str. 8, Tel. 0221 / 38 19 89.

Das Dritte Ohr, die Blues- und Boogie Band mit Musikern aus Hamburg, Bremen, Göttingen und Hildesheim, hat ihre Besetzung um den erst 20jährigen Slide-Gitarri- sten Thomas Schrader erweitert. Die Gruppe spielt jetzt in der Besetzung Udo Wolff, Mundharmonika, M. C. Renner, Gesang, Gitarre, Thomas Schrader, Gitarre, Sleepy Schmidt, Elektro-Baß und Michael Westermann, Schlagzeug. Das Dritte Ohr bietet neben eigenen Stücken auch Versionen von Standard-Blues in der Bandbreite vom alten Delta-Blues über swingenden und Big City Stil bis zu Funky-Music und Jazz-Blues. Die Gruppe hat die Kontaktanschrift: Udo Wolff, 32 Hildesheim, Heinrichstraße 2, Tel. 05121/54417. Udo Wolff gibt zudem mit dem Gitarristen Thomas Schrader eine Einführung in die Geschichte des Blues. Anhand von zum Teil alten Dokumentarplatten, Live-Beispielen und Dias wird die Entwicklung dieser Musik nachgezeichnet. Das Programm ist für Volkshochschulen, Schulen, Jugendzentren, Häuser der Jugend und Clubs gedacht.

Brummkreisel formierte sich Ende 1974 in der Besetzung Peter Martini, Saxophone, Hans-Josef Grümmer, Keyboards, Nett P=iyne, Baß, und Udo Dahmen, Schlagzeug. Die Gruppe spielt differenzierten Rock-Jazz mit stark lateinamerikanischer Färbung, die vor allem von dem aus Trinidad stammenden Bassisten ausgeht. Free Jazz Elemente bringt der Saxophonist ins Spiel, und der Schlagzeuger, der ehemals bei Rufus Zuphall arbeitete, gibt dem Ganzen einen „Funk“-Untergrund. Brummkreisel, der sich meist um Kompositionen des Pianisten dreht, hat die Kontaktanschrift, Udo Dahmen, 51 Aachen, Bachstraße 62, Telefon 0241 / 2 32 81.

célébration du jazz traditionnel et classique
au jardin des Arènes de CIMA

Earl "Fatha" Hines. Benny Carter. Ted

Barney Bigard. "Duke" Ellington. Dizzy

"Swing" Quartet. "The" Four Brothers. "The" Four

Clayton. Claude Luter. Claude Thornhill. Claude

Cottrell. Lew. Lew. Lew. Lew. Lew. Lew. Lew. Lew.

Bratton. George Barnes Quartet. Dorothy

Baker. Dorothy Donegan. Art Hodes. E

Summit. George Wein. Sammy Price

Major Holley. Arvell Shaw. Gene "Mi

vis. Earle Warren. Benny Waters. S

ham. David Lee. Ed Thigpen. Blac

vier. Marty Grosz. Vinnie Corra

nd. Kenny Drew. Wolverines Jazz

nd. Bill Pemberton. Michel Attenou

mpers. Larry Ridley. Bovisa New O

botleggers. Eddie Hubble. Milt Bu

Wizards etc.

E 1315 EX

JAZZ PODIUM

Nr. 9/XXIV September 1975
DM 3,— sfr 3,50 öS 21,—

GRANDE
PARADE
DU JAZZ

célébration du
jazz Traditionnel
Classique

les jours
19 h à 1 h

NICE, 17-27 JUILLET

JARDIN DES ARÈNES DE CIMA

présenté par George Wein et le Newport jazz festival
en association avec Simone Gimbretre



CAP
3000



Location : - Opéra de Nice : 85.67.31 - Théâtre de Verdure à
87.62.96 Agence Seditour Cap 3000 - 31.14.78 - Office de Tourisme
13, place Masséna - 85.25.25 - Comité des fêtes - 87.16.28 - Photo
06.40 Cannes - 39.05.15 - Vence Voyages - 23, place du Grand-
prix : Adultes : 25 F - Moins de 12 ans : 10 F



NIC

présenté par George Wein et
en association avec

Location : - Opéra de Nice : 85.67.31 - Théâtre de Verdure à
87.62.96 - Agence Seditour Cap 3000 - 31.14.78
13, place Masséna - 85.25.25 - Comité des fêtes -
06.40 Cannes - 39.05.15 - Vence Voyages - 23,
prix : Adultes : 25 F - Moins de 12 ans : 10 F



Foto: Ron Verboom

CHRIS HINZE

PROBLEME MUSIKUISCHER NEUORDNUNG

Als Chris Hinze 1974 verlauten ließ, r würde sich eine Weile von der Szene zurückziehen, um seine Konzeption zu erneuern und auf der Basis weiterer Erfahrungen und Erkenntnisse mit einer entsprechenden Gruppe seine aktive musikalische Tätigkeit fortsetzen, war man neugierig, was sich wohl ergeben würde. Inzwischen ist eine lange Zeit vergangen und Chris Hinze berichtete dem Jazz Podium über seine Erlebnisse.

Eine Woche Japan: 3 Platten

Zunächst ging ich im September nach Amerika, um dort festzustellen, was mit meiner letzten Platte passierte, die ich in eigener Regie aufgenommen hatte. Befriedigt konnte ich zur Kenntnis nehmen, daß das Album in den USA sofort übernommen worden war, so daß ich nach verhältnismäßig kurzem Aufenthalt nach Asien Weiterreisen konnte. Hier ging es mir darum,

Eigenarten der japanischen, indischen und indonesischen Musik zu untersuchen. In Japan erlebte ich gleich eine sehr erfreuliche Überraschung: die holländische Botschaft und die CBS hatten für meinen Aufenthalt alles bestens vorbereitet. So kam ich in kurzer Zeit mit all den Dingen in Berührung, die mich auf kulturellem Sektor besonders interessierten. Als ich im Rahmen dieser Exkursionen ein Konzert mit japanischen Musikern und

Komponisten besuchte, lernte ich da Hozan Yamamoto kennen, der hervorragend Shakuhachi, eine japanische Holzflöte, bläst, schon mit Tony Scott Plattenaufnahmen machte und der auch von mir schon gehört hatte. Als er mir vorschlug, einmal gemeinsam zu musizieren, meinte mein Begleiter von der CBS, wir könnten das doch gleich im Studio tun und unsere Musik auf Band nehmen. Gesagt, getan; Wir landeten im Studio, wo Yamamoto wollte, daß ich zunächst die Platte, abhöre, die er einmal mit Gary Peacock gemacht hatte, während es mir darum ging, gleich mit Proben zu beginnen und zu spielen. Wir fingen dann auch mit der Musik an, doch zeigte sich Yamamoto plötzlich sehr reserviert und es war einfach kein Kontakt zwischen uns. Nun sieht man es den Asiaten ja nie an, was sie im Moment wirklich empfinden, doch glaubte ich, Yamamotos steinerner Miene zu entnehmen, daß er stock-sauer ist. Als wir dann aber noch ein Stück frei improvisierten, begann er plötzlich zu lachen und war sehr fröhlich. „Ich finde das großartig“, sagte er, „laßt uns eine Platte davon machen.“ So spielten wir den ganzen Abend. Anschließend regte Yamamoto an, ich sollte doch auch noch eine Platte mit einer Koto, einem harfenartigen Instrument, machen. Ich fand das sehr gut, und er leitete es in die Wege, daß ich einige Tage später tatsächlich eine neue Platte mit ihm und einem Koto-spieler machen konnte. In der Zwischenzeit war ich noch ein paar mal zu Besuch bei einem japanischen Orchester eines geistlichen Hoftheaters und bekam große Lust, mit den drei Hauptinstrumenten des Orchesters zusammen zu spielen. Ich hatte dann das unwahrscheinliche Glück, auch mit ihnen noch eine dritte Platte produzieren zu können. Innerhalb einer Woche nahm ich also drei Alben auf, konnte mit japanischen Musikern zusammenarbeiten und improvisieren, und zwar ganz frei und spontan. Es war ein wunderbarer Kontrast zu der lauten und rhythmisch betonten Musik, die ich in den letzten Jahren mit meiner Combination geboten habe und die ich noch immer spiele. Seit 10 Jahren hatte ich mich nicht mehr so konzessionslos frei entfaltet. Und nun drei solche Platten auf einmal: Eine mit der Shakuhachi, einer japanischen Holzflöte, die zweite mit Shakuhachi und Koto und die dritte mit den drei altjapanischen Hofinstrumenten, darunter eine Bambusflöte, die man quer hält, und ein kleines oboen-artig klingendes Instrument.

Nach meinen Erfahrungen wird auf der japanischen Jazz-Szene vorwiegend Bebop gespielt, einige Musiker machen auch Rock-Jazz, dazu gehört z.B. der Trompeter Terumasa Hino,

mit dem ich auch in Holland schon zusammengetroffen war. Ich fand ihn nach einigem Suchen in einem ganz kleinen Club in Tokio wieder. Soweit ich es überblicken kann, sind Terumasa Hino und Sadao Watanabe, den ich leider verpaßt habe, die einzigen Jazzmusiker in Japan, die eigene Musik machen, die also ihre eigenen Kompositionen vorführen.

Was mich in Japan besonders fasziniert hat, ist der Publikumszustrom zu Veranstaltungen mit japanischen Formen des Tanzes, des Schauspiels usw. Selbst ganz große Säle sind immer überfüllt. So mußten auch unsere Plätze vorher stets reserviert werden. Die Vorführungen dauerten dann durchschnittlich 4 bis 6 Stunden. Unter den Zuschauern sieht man kaum ausländische Touristen, es sind fast ausschließlich Japaner. Ob zeitgenössische Musik, japanische Folklore oder Jazz geboten wird, die Leute strömen in Massen. So etwas habe ich in Europa nur bei Festivals erlebt.

Bombay: 4 Wochen Bambusflöte

Ganz anders war es in Indonesien. Als ich dort ankam, war ich noch ganz auf das japanische Tempo eingestellt. Um so mehr traf es mich, daß hier überhaupt nichts passierte. Viele, die ich besuchen wollte, waren nicht da, meist dauerte es Stunden, oft Tage, bis ich überhaupt jemanden gefunden hatte. Auf Bali versuchte ich mich mit verschiedenen Musikarten wenigstens einigermaßen vertraut zu machen, wobei mich natürlich speziell die Flöte interessierte. Die sogenannte Gamelan Musik auf Bali basiert auf zwei Tonleitern, die jedoch nicht wie unsere durch Halbtöne bestimmt sind. Ich selbst habe diese Musik nie gespielt, obwohl sie mir sehr gefällt. Es ist immer etwas deprimierend, wenn man sich gerne in solch eine Spielpraxis einleben möchte, aber genau weiß, daß dies aus Zeitmangel nicht möglich ist. Man müßte diese Art des Musizierens mindestens ein Jahr lang studieren, um überhaupt erst richtig in die Materie eindringen zu können. Und selbst dann kann noch nicht davon die Rede sein, daß man sie beherrscht. Man hat mich in Indonesien gefragt, ob ich nicht einen Musikkurs leiten wolle, und ich hätte zugestimmt, wenn das auf drei Monate beschränkt geblieben wäre. Ich hätte in dieser Zeit gut Flöte studieren können. Aber man wollte mich für ein ganzes Jahr verpflichten, und so lange möchte ich nicht von der Jazz-Szene fernbleiben. Von Indonesien aus ging meine Reise

weiter nach Indien, wo ich dann tatsächlich richtig studiert habe. Von den insgesamt sechs Wochen, die ich mich in Indien aufhielt, befaßte ich mich vier Wochen lang in Bombay mit der Bambusflöte. Mein Lehrer war einer der besten indischen Flötisten: Ragunath Sethi, ein großer Meister dieses Instrumentes. Ich hatte ihn in Holland kennengelernt, mit ihm Kontakt aufgenommen und er lud mich ein, zu ihm zu kommen und bei ihm zu wohnen. Sethi ist hauptberuflich als Direktor einer Musikfirma tätig, er muß also tagsüber dort arbeiten. So saß ich jeden Morgen, bevor er wegging, ab 7.30 Uhr an seinem Bett und wurde zwei Stunden lang unterrichtet. Wenn er dann fort war, legte ich mich erst einmal wieder schlafen. Da die Zeit sowieso viel zu kurz war, um Stadt und Land kennenlernen zu können, konzentrierte ich mich ganz auf mein Studium, und somit habe ich die meiste Zeit in Bombay auf meinem Zimmer verbracht und gespielt. Ragunath Sethi und ich haben den Unterricht nach Stundenplan eingeteilt und haben die Lektionen auf Tonband aufgenommen, so daß ich nun alles zuhause habe.

Auch in New Delhi machte ich Station. Ich wollte von dort nach Agra, um das berühmte Grabmal Tadsch Mahal zu besuchen, dessen reizvolle Akustik Paul Hörn angeregt hatte, Plattenaufnahmen zu machen, die ich gut kenne. Nachdem man weiß, daß es erlaubt ist, dort zu musizieren, würde ich schon auch gerne mal im Tadsch Mahal spielen.

Alles in allem konnte ich mit meinem Indienbesuch zufrieden sein und ich habe dort viel gelernt, muß jedoch bekennen, daß ich das meiste wieder vergessen habe. Zum einen war die Zeit zu kurz, zum anderen mache ich hier doch eine völlig andere Musik und weiß nicht, ob ich das je aufgreifen werde, was ich in Asien an Eindrücken gesammelt habe. Das ginge vielleicht, wenn man jedes Jahr mindestens drei bis vier Monate dort verbringen würde. Mir geht es jedoch im Grunde genommen nur darum, mir die Technik dieser virtuosen Musiker anzueignen, das Instrument so spielen zu können wie sie. Ein gewisser asiatischer Einfluß war in meiner Musik wohl schon immer spürbar, einfach weil ich indonesisches Blut in mir habe und ja immer Bambusflöte spielte. Aber die spiele ich eben so, wie es in der Barockmusik üblich war, und nicht mit den Fingerspitzen wie die asiatischen Musiker, denen es dadurch gelingt, auf einer Bambusflöte wirklich chromatisch zu spielen. Aber ich habe nicht die Absicht und hatte sie auch nie, das Wesen meiner Musik asiatisch einzufärben.

Schön — aber laut

Schon zu Beginn meiner Reise war ich mir also bewußt, daß ich meine Musik nicht grundsätzlich verändern, sondern daran anknüpfen würde, was ich bisher erarbeitet habe. Es ging mir darum, in meiner Musik zwar Lautstärke, Power und Rock-Rhythmus beizubehalten, aber eine Verbindung herzustellen zur romantisch schönen Musik, zu der ich ebenso tendiere wie zum emotionalen, lauten und kräftigen Ausbruch. In der Praxis wird das allerdings schwer zu realisieren sein, weil die meisten Musiker sich doch einseitig ausrichten. Meine damalige Gruppe hatte ich zwei Jahre lang, wobei ich meine Partner, den Bassisten John Lee und den Schlagzeuger Gerry Brown in den USA entdeckt hatte. Vielleicht hat das Publikum es oft gar nicht so recht verstanden, was sich bei uns musikalisch wirklich abspielte, aber ich glaube, daß das, was wir in diesen zwei Jahren erreicht haben, zur Spitzenklasse gehört. Unsere Musik ist aber mit der Zeit immer kraftvoller und lauter geworden und ich wollte doch auch die zarte, romantische Seite berücksichtigt sehen. Da ich mich mit dieser Gruppe vergeblich darum bemühte, beschloß ich, sie aufzulösen und mit einer ganz neuen Besetzung wieder anzufangen.

Ich war dann mit Larry Coryell zusammen, bei dem es auch kraftvolle Musik gibt und ich fand es auch recht gut, nur es ist eben nicht meine Richtung. Jedenfalls muß ich die Besetzung meiner Gruppe immer wieder wechseln, um die idealen Partner zu finden. Die jungen Musiker, die die letzte Combination bildeten, hatten eine gute Einstellung zur Musik, sie übten ständig, probten — auch wenn ich nicht dabei war — und versuchten sich immer mehr zu vervollkommen. Solche Musiker findet man in Europa nicht allzu viele. Wie bisher möchte ich auch jetzt meine Gruppe möglichst mit jungen, noch unbekannten Talenten aufbauen. Inzwischen habe ich schon etwa 5 Monate lang mit einer neuen Combination gearbeitet, merkte jedoch, daß ich wieder wechseln muß. Ich habe einfach die Erfahrung gemacht, daß die amerikanischen Musiker ein engeres Verhältnis zur Musik haben, daß sie sich stärker einsetzen, intensiver arbeiten. Ob sie 18 oder 80 Jahre zählen, sie sind viel aufgeschlossener als die meisten Musiker in Europa, wo man vor allem die Jungen immer wieder sagen hört, es geht oder es geht nicht, ohne daß sie sich wirklich ernsthaft um etwas bemühen. Jedenfalls möchte ich in den Jahren, in denen ich noch mit einer Combination arbeite — ewig kann man das

nicht durchhalten, sonst macht man sich kaputt — Partner haben, die wirklich mit Leib und Seele mitmachen, eben weil es genau die Musik ist, die sie spielen wollen und für die sie Tag und Nacht an sich arbeiten. Sonst ist das ganze Unternehmen von vornherein zum Scheitern verurteilt. Natürlich kostet es sehr viel Zeit und Energie, eine solche Gruppe aufzubauen, sie dann auch zusammenzuhalten und ständig Jobs für sie zu bekommen. Ich glaube aber, daß es in Europa genügend Spielmöglichkeiten gibt, nur muß man sich gemeinsam darum bemühen, muß ein gemeinsames Ziel verfolgen. Die meisten Gruppen machen eine Tournee von einem Monat und danach geht jeder für sich wieder ins Studio. Auf diese Art kann man natürlich nichts Wesentliches mit einer Gruppe erarbeiten. Das kann nur gelingen, wenn man einige Monate hintereinander zusammenspielt. Und das ist in Europa durchaus möglich, wenn es auch natürlich mal gute mal schlechte Monate gibt. Ich habe mir deshalb vorgenommen, Produktionen und Engagements nur dann anzunehmen, wenn sie meine ganze Gruppe betreffen.

Alles für die Combination

Als Solist mache ich lediglich meine Barock-Jazz-Aufnahmen, weil in der Combination die Musiker dazu nicht geeignet sind. Mir machen die Barock-Aufnahmen viel Spaß, zumal man dafür gründlich proben muß, was für einen Musiker immer recht gesund ist, und weil es auch schön ist, Arrangements dafür zu schreiben. Wir haben damals eine Vivaldi- und eine Telemann-Platte gemacht, wobei ich für diese Produktionen ganz bestimmte Vorstellungen mitbrachte, die ich dann auch realisieren konnte. Es sollte dann noch eine derartige Platte erscheinen, aber mir fehlte dafür einfach der originelle Einfall, denn ich wollte ja nicht das gleiche machen, wie irgendwelche Kollegen, sondern ich möchte da meinen eigenen Weg gehen. Und es dauerte zwei Jahre, bis ich mir klar darüber wurde, was und wie ich es machen kann. So habe ich schließlich die Bach-Platte aufgenommen, mit der ich recht zufrieden bin. Und das nicht nur aus finanziellen Gründen. Daß sich die Platte sehr gut verkauft, freut mich natürlich. Immerhin konnte ich das Geld nützlich für meine Combination verwenden, indem ich eine vollständige, zusammengehörige Verstärkeranlage und einen neuen Bus kaufte. Auch das ist eine wichtige Voraussetzung, um gute Musik zu machen und eine Gruppe zusammenzuhalten.

Da ich aber auch als Komponist und Arrangeur weiterarbeiten möchte, schreibe ich immer wieder für meine Gruppe Stücke, so z. B. mit Sinfonieorchester wie für den Norddeutschen Rundfunk, für den ich jedes Jahr eine Produktion mache, wie auch für Bremen, und ich hoffe, noch mehr Aufträge von deutschen Rundfunkanstalten zu bekommen. Damit beschäftige ich meine Gruppe und weil die Reisekosten von den Rundfunkanstalten getragen werden, kann ich dann in den Clubs dieser Gegenden für weniger Geld spielen.

In der Combination kann jeder einzelne Musiker Kompositionen beisteuern. Zwar schreibe ich in der Praxis das meiste, einfach aufgrund meiner größeren Erfahrung, aber es ist durchaus nicht mein Wunsch, alles selbst zu schreiben. Für meine letzte Gruppe hat z.B. John Lee immer mehr und mehr Stücke beigesteuert. Zum Schluß stammte ein Drittel unseres Repertoires von ihm. Ich möchte nun aber keine Stücke mehr von den früheren Gruppen bringen, sondern habe jetzt wieder ein völlig neues Repertoire erarbeitet. Wichtig ist, daß meine Musiker gut Noten lesen können, denn die meisten Stücke stehen in der herkömmlichen Notenschrift. Früher habe ich auch einmal eine grafische Notation verwendet, aber das brauche ich nicht, denn was ich grafisch male, das kann ich auch in Noten schreiben. Eine weitere Voraussetzung für meine Gruppenmitglieder ist die Fähigkeit, auf Akkordwechseln oder auch ganz frei zu improvisieren. Sie sollten auch die Jazz-Tradition beherrschen. Bei der bisherigen Lautstärke möchte ich bleiben, denn die gehört nun einmal zum Rock-Jazz. Und was die Elektrizität betrifft: sie ist zwar nicht nötig, um gute Musik zu machen, aber wir brauchen sie, um unsere Musik gut zu machen. Kommerzielle Gründe spielen jedenfalls dabei keine Rolle. Mir geht es nur um die Musik.

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Dieter Zimmerle)

Plattenhinweise

Chris Hinze Combination „Virgin Sacrifice“	CBS S 65233
Chris Hinze Combination „Stoned Flute“	CBS S 64213
Chris Hinze Combination „Who Can See The Shadow Of The Sun“	CBS S 64977
Chris Hinze Combination „Live At Montreux“	CBS S 64588
Chris Hinze „Telemann — My Way“	CBS S 7-63812
Chris Hinze „Vivat Vivaldi“	CBS S 64051
Chris Hinze „Sketches On Bach“	CBS S 80043
Chris Hinze „Mission Suite“	MPS 2129177
Charlie Mariano With The Chris' Combination	Hinze Combination Freedom 28460
Chris Hinze „Bacharach Bravo!“	CBS S 64312



Foto: P. G. Deker

Cannonball Adderley t

Als Charlie Parker im März 1955 starb, wurde in Jazzkreisen der Name Cannonball Adderley genannt, wenn es um die Frage ging, wer — wenn überhaupt jemand — in die Lücke stoßen könne, die Birds Tod hinterlassen hatte. Der am 15. September 1928 als Sohn eines Jazzkornettisten in Tampa, Florida, geborene Julian Adderley studierte an der High School von Tallahassee Trompete, Saxophon und Klarinette, stellte zu jener Zeit schon eigene Jazzgruppen zusammen und wurde als 20-jähriger an die Dillard High School in Fort Lauderdale, Florida, berufen, um dort die Leitung der Schulband zu übernehmen. Zwei Jahre später wurde Adderley in die Army eingezogen, wo man ihn ebenfalls bald zum Chef eines Tanzorchesters machte. An der Marinemusikakademie in Washington, D. C., setzte er 1952 sein Musikstudium fort, übernahm danach in Fort Knox erneut eine Army Band und kehrte nach Ablauf der Wehrdienstzeit auf seinen Posten an der Dillard High School zurück. In jenen Jahren erhielt er seines enormen Appetits und seiner entsprechenden Körperfülle wegen den Spitznamen „Cannonball“ (Doppelsinn: Ißt wie ein Kannibale und hat dementsprechend einen Bauch wie eine Kanonenkugel), der ihm dann geblieben ist. Mehr Aufsehen und größere Bewunderung aber erregte er durch seine überragenden Leistungen als Altsaxophonist. Er verfügte über eine meisterhafte Technik, beherrschte sein Instrument souverän, bewies in seinen Improvisationen unerschöpflichen Einfallsreichtum, zeichnete sich durch hervorragendes Jazzfeeling und Timing aus und hatte eine bewundernswerte Kondition.

So ging Adderley als dem „Wunderknaben aus Florida“ ein guter Ruf voraus, als er 1955 in New York auftauchte, wo man bislang vor allem auf Sonny Stitt als großen Altsaxophon-Solisten der Parker-Schule baute. Als Adderley dann mit Oscar Pettiford's Gruppe im Cafe Bohemia auftrat, machte die unwahrscheinliche Technik, die Kraft und Energie im Spiel dieses 26-jährigen Altsaxophonisten rasch die Runde unter New Yorks Jazzgemeinde. Cannonball wurde zur Sensation, und die ihn bereits als Geheimtyp angekündigt hatten, konnten triumphieren: man sprach von einem neuen Parker. Für Adderley war das freilich eine zweifelhafte Publicity. Zwar verhalf sie ihm mit zum schnellen Erfolg, aber er wollte keinesfalls in den Ruf eines Parker-Epigonen kommen. Er schätzte Benny Carter und Charlie Parker als bedeutende Altsaxophonisten sehr, hatte sich aber auf deren Erkenntnissen aufbauend seinen eigenen Weg gebahnt. Mit seinem drei Jahre jüngeren Bruder, dem Trompeter Nat Adderley, stellte er eine Gruppe zusammen, mit der er hart arbeitete, um eine Musik nach seinen Vorstellungen mit eigenem Profil zu machen. Als es dann finanzielle Probleme gab, ließ er sich im Frühjahr 1958 von Miles Davis anheuern, war bis Mitte 1959 neben John Coltrane Mitglied des Davis Sextetts. Hier empfing er zwar weitere wichtige Anregungen und Impulse, die ihn jedoch auch wieder nicht in einen Sog gelangen ließen, der seine eigene Entfaltung hätte hemmen können. Als Solist schloß er sich eine Zeitlang der Big Band an, mit der George Shearing auf Rei-

se ging, nahm aber die erste Gelegenheit wahr, sich wieder selbständig zu machen: Im Oktober 1959 stellte er mit seinem Bruder Nat erneut ein Quintett zusammen und diesmal mit Erfolg. Das „Jazz Workshop“ in San Francisco verpflichtete die neue Adderley-Gruppe und zog damit das große Los: der Erfolg war sensationell. Vier Wochen dauerte das Gastspiel, und das Lokal war Abend für Abend überfüllt. Die Besucher waren von der kraftvollen, vom Bebop geprägten, auf die Jazztradition aufbauenden, aber auch zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten vordringenden Musik der Adderleys begeistert. „In einem Dutzend mit wichtigen Jazz-Ereignissen angefüllten Jahren habe ich nichts Derartiges erlebt“, schrieb damals der Jazzkritiker Ralph Gleason enthusiastisch nach seinen Besuchen im Jazz Workshop. Die Platten „Cannonball in San Francisco“ und „San Francisco revisited“, die von diesem Gastspiel kündeten, wurden Bestsellers.

Auf einen Schlag war das Adderley Quintett zu einer der populärsten Jazzgruppen Amerikas geworden. 1961 übernahm der österreichische Pianist Joe Zawinul den Platz am Klavier nach Bobby Timmons, Barry Harris und Victor Feldman, Yusef Lateef weitete die Gruppe zum Sextett aus, wurde 1963 durch Charles Lloyd abgelöst. 1965 kamen die Adderleys jedoch wieder auf die Quintettbesetzung zurück. Am Charakter der Musik änderte sich in all den Jahren nichts, nur formal vollzogen sich Ausweitungen, Wandlungen. Der Blues blieb als Fundament stets lebendig, dazu kam immer wieder ein kräftiger Gospel-Akzent, und im rhythmischen Bereich zeigte sich hier ein Waltz, da eine Samba, wie überhaupt bei Cannonball die auf die Musik Afrikas zurückzuführenden südamerikanischen Rhythmen stets eine Rolle spielten. Denn auch Cannonball Adderley gehörte zu jenen schwarzen amerikanischen Musikern, die mit Stolz auf ihre afrikanische Herkunft hinwiesen. Der enorme Publikumserfolg aber läßt sich am überzeugendsten durch die Betonung melodischer Themen und stets logischen, übersichtlichen Aufbau der Improvisationsteile erklären. Dazu kommt aber nicht zuletzt das Talent Cannonball Adderleys, schon mit seinen launigen, geistreichen, teils auch zeitkritischen und immer gut verständlichen Ansagen, bei denen er in kurzen Worten das Wesentliche traf, Kontakt mit den Zuhörern zu finden. Ober seinen Stil sagte Adderley einmal — und man möchte das nicht nur auf die Musik beschränken: „Er ergibt sich aus der Summierung allen Wissens, das ich mir erworben habe. Und das gilt sicher für jeden, der sich durchsetzen will, denn wer mit anderen wetteifert, hat nur Erfolg, wenn er über eine Riesenmenge summierter Kenntnisse verfügt, die er jederzeit in die Waagschale werfen kann!“

In den letzten Jahren hat Cannonball Adderley besonderen Wert auf Vermittlung musikalischer Erfahrungen an die Jugend gelegt, hat deshalb viele Konzerte an Colleges und Universitäten gegeben, dort auch Vorträge gehalten, Clinics durchgeführt. Besonders gerne unterrichtete er Kinder. In einer Ansprache, die er beim 6. Midwest College Jazz Festival am Elmhurst College in Illinois hielt, sagte er u. a.: „Früher hofften wir, daß es uns gelingt, junge Musiker an den Schulen dahin zu

bringen, daß sie sich selbst ein professionelles Niveau erarbeiteten. Jetzt habe ich die Aufgabe, angehende Professionals zum Kampf bereit zu machen, in dem es gilt, kulturelle Werte gegen den Ansturm einer Horde von Gitarristen mit ihrer fadenscheinigen Art von Country and Western, Rock 'n' Roll, Blues und Gospel zu verteidigen. Wir stehen draußen in der Arena, wo wir uns ständig von den Leuten beschimpfen lassen müssen und doch nicht aufhören, begreiflich zu machen, daß es eine Menge Musik gibt, die es wert ist, sich für sie einzusetzen, damit sie alles überdauert. Der beste Weg, dies zu erreichen, ist nach meinen Erfahrungen, junge Menschen zu ermutigen, Musik zu studieren, als Musiker ständig an sich zu arbeiten, den Wunsch zu erwecken, wirklich zu den Allerbesten zu gehören. Das bedeutet mehr als äußeren Erfolg im Sinne jenes amerikanischen Traumes, in dem es nur um die Frage geht, wie man auf leichteste Weise möglichst viel Geld machen kann. Nun haben wir schließlich doch schon eine ganze Anzahl Musiker zu der Ansicht gebracht, daß für sie nur die beste Leistung zählt; daß dies für sie das Wichtigste ist. Ich bin aber nicht der Ansicht, daß Musiker Hunger leiden, gerade weil sie ausgezeichnet oder kreativ sind.“

Anfang Juli dieses Jahres erlitt Cannonball Adderley einen Gehirnschlag und wurde in Gary, im amerikanischen Staat Indiana, in ein Krankenhaus eingeliefert, wo er nach vier Wochen, am 8. August, starb, ohne das Bewußtsein wiedererlangt zu haben. Er war kein Parker, kein Coltrane, aber einer der großen Musikanten, die ihren Weg unbeirrbar gehen, mit ihrer Musik zur Lebensfreude beitragen, sich um den Jazz verdient gemacht haben. Auch er mußte erleben, daß Erfolg Mißgunst erzeugt: in den eigenen Reihen erhoben sich Stimmen, die seine Leistung zu schmälern, sein künstlerisches Format zu beschneiden suchten. „Sobald sich ein hervorragender Musiker durchgesetzt hat, zum Star wird, tauchen jene Neider auf, die ihn zur Zielscheibe ihrer boshaften Kommentare machen“, sagte Coleman Hawkins einmal und nannte als Beispiel speziell Cannonball Adderley, auf den diese ewigen Nörgler nach seinem Erfolg im Jazz Workshop in San Francisco prompt losgingen. Sie konnten indessen nicht verhindern, daß Adderley im gleichen Jahr 1959 im Down Beat Kritiker Poll unter den neuen Jazzmusikern als Altsaxophonist die meisten Stimmen erhielt, daß seine Gruppe eine der beliebtesten der internationalen Jazz-Szene blieb, seine Platten glänzenden Absatz fanden und es jetzt schwerfällt, sich das heutige Jazzgeschehen ohne Cannonball vorzustellen. Es war in einer klaren Nacht nach einem Konzert im Kölner Gürzenich, als man einen gewichtigen Mann auf der Straße auf seinem Koffer sitzen und auf seine Kollegen warten sah. Unvermittelt hob er den Kopf und sagte: „Ist es nicht wunderbar, einfach zu spüren, daß man lebt, und zu erkennen, wie schön allein das ist? Was Besseres könnte einem Musiker passieren, als mit seiner Musik dieses Lebensgefühl zu vermitteln?“ Es war beileibe kein Romantiker, der das aussprach, sondern ein Musiker, der genau dieses gesunde Lebensgefühl immer und immer wieder wach werden ließ: Julian Cannonball Adderley.

Dieter Zimmerle

MUSIK UND BEWEGUNG

Meine Arbeit bedeutet unterrichten, ganz selten trete ich auf. Ich tanze, wenn ich unterrichte, und eine vibrierende Atmosphäre in meinen Kursen ist möglich im Zusammensein der Kursteilnehmer mit den Musikern und mir. Viele Menschen haben vergessen, daß sie Körper sind. Sie sind gepanzert mit einer Mauer gegen sich selbst — aber es scheint nur so zu sein: diese Mauer kann man zum Einstürzen bringen. Stanley Keleman hat einmal in diesem Zusammenhang gesagt: „... dann werden Ströme von Empfindungen frei und sie tragen ein neues Lebensgefühl in Körperregionen hinein, die vormals tot und taub waren. (Vibrationen, pulsierende Bewegungen). Das ist eine aufregende Sache, aber es ruft auch Angst hervor. Es dauert seine Zeit, bis man es schafft, die neue größere Lebendigkeit anzunehmen.“

Für mich bedeuten Musik und Tanz Elemente, die jeder Mensch hat — so wie er die Pole männlich-weiblich in sich spürt. Lernen kann man dabei wohl eine bestimmte Technik, musizieren und tanzen jedoch sind in ihm, oft verborgen als vergessenes Potential. Das Freilegen zu diesem vorhandenen Potential ist das, was wir als erlernbar erfahren können — als Suche nach einer neu zu entdeckenden Ausdrucksmöglichkeit. Vielleicht sind Sie mit mir der Meinung, daß man über Musik und Tanz keine Berichte schreiben kann, sondern nur eigene Erfahrungen äußern kann, die man durch Musik und Bewegung erfährt. Erlebnisse und Gedanken dazu hielt Ursula Bernard fest, die körperbehindert ist und die bei einigen meiner Kurse mit dabei war.

Brigitte Wagner

Im Nachhinein etwas über Erfahrungen, Erlebnisse und Empfindungen zu sagen oder gar zu berichten, ist für mich schwer, aber dennoch mache ich den Versuch, etwas in Worte zu fassen, das nur im Moment zu empfinden ist. Die Wirkung bleibt meist unartikuliert, nicht aber ohne Bedeutung. Das Bewegen der Körperteile, die sonst unbetätigt bleiben, führen zu einem bewußten Verstehen des Körpers und seiner Integrität mit den extrem entfernten Empfindungsnerven (Füße, Hände z. B.).

Von Bedeutung ist die bewußt kontrollierte rhythmusartige Bewegung

des Körpers zur Musik, fließend werden aber keine willkürlichen Bewegungen gemacht, sondern auf die Musik und den Rhythmus bezogene Gesten als angedeutete Hilfen übernommen und später natürlich ausgeführt.

Immer wieder schafft der Rhythmus, der aus der Anspannung oder Konzentration einer inneren Stärke sich ergibt, eine Möglichkeit, in der sich etwas ausdrückt und darstellt, um sich mit der Natur der Umwelt mitteilen zu können. All dies hat Spielcharakter, denn Tanz kann auch eine Form des Spiels sein. Das Spielen trägt ein positives „Zur-Schaustellen“ in sich, ein sich öffnen, Hemmungen ablegen, die voreinander bestanden (oder bestehen). Es ist ein Abtasten — visuell und körperlich — bevor die Übungen beginnen. Danach überläßt man sich den Schwingungen der Rhythmen und ihrer Ausstrahlung auf den Körper. In den ersten Phasen ist es noch ein Nachahmen, aber allmählich wird die Gruppe freier und überläßt sich dem Rhythmus der Musik und einer „inneren“ notwendigen Bewegungsartikulation. Sobald der Körper beweglich gemacht worden ist, kann er sich ungehindert entfalten und wird der alltäglichen mechanischen Starre enthoben. Brigitte Wagner irrt über ein „Laute-von-sich-geben“, die ebenso (notwendig) natürlich entstehen beim Nachlassen der Hemmungen, wenn Hingabe an Körper und Rhythmus all-

mählich wachsen. Die körperliche Bewegtheit ist beim Kind noch unkontrolliert im Spiel gegeben, der Erwachsene setzt fast unbewußt den Maßstab der Vernunft, das Zweckgebundene ein. Hiervon in bestimmten Abständen befreit zu werden, ist physiologisch wie psychologisch notwendig, um Spannung nicht unabreagiert zu konservieren. (Eine unserer heutigen Gefahren!)

Die körperlichen Aktionen bieten einen Ausgleich und bereichern gleichzeitig unser Körperbewußtsein. Sie können, wie Brigitte Wagner sagt, „zu kreativen Verhaltensweisen, spontaner Aktion-Reaktion bezogen auf Partner, Gruppe und Umwelt...“ führen.

Es wird eine Sprache des Körpers entwickelt, die immer bestanden hat, aber verschüttet wurde durch Moral, Oberflächlichkeit und mangelnde Aufmerksamkeit sich und seinen Mitmenschen gegenüber. Das Entdecken und Wiederbeleben einer Möglichkeit des eigenen Ausdrucks und der Kommunikation erfuhr ich in Stunden mit Brigitte Wagner.

Meine persönliche Art und Weise, die Erfahrungen so zu artikulieren, war erst nach längerer Zeit möglich, da ein einmaliges Erlebnis noch keine Veränderung in dieser komplexen Wirkung hervorrufen kann.

Ursula Bernard

BRIGITTE WAGNER (links) mit Schülern



PETER HERBOLZHEIMER

WEIL ES UNS SPASS MACHT

Einige wenige deutsche Musiker, Bands und Orchester haben es geschafft, daß man in Europa und in den USA seit einigen Jahren den „Jazz made in Germany“ kennt und schätzt. Zu denen, die daran entscheidenden Anteil haben, gehört Peter Herbolzheimer. Mit seiner Rhythm Combination and Brass war er im Juni und Juli wieder einmal auf Tournee. Erst die persönliche Begegnung mit dem Orchester läßt die Musik zu jenem großen Erlebnis werden, das sich durch die Platten allein sehr viel schwerer einstellt. Die Band scheint bei ihren Auftritten förmlich zu explodieren und man spürt die Kraft der Musiker und deren ungeheure Spiel Freude. Bei nahezu allen Stücken be-

ginnt die Rhythmusgruppe und mit dem Schlagzeug als tragender Säule schafft sie einen bisher im Jazz unerreichten komplexen rockenden und swingenden Drive. Wenn sich ein erster Höhepunkt abzeichnet, stellen die Bläser das Thema vor, über das dann improvisiert wird. Einmal lyrisch und dann wieder mit einer Vehemenz und Dynamik, die nur mit dem Kraftstart eines Düsenflugzeugs zu vergleichen ist. Das Konzert der Rhythm Combination and Brass in Nürnberg gab mir Gelegenheit, mit Peter Herbolzheimer einige Worte zu wechseln.

Diether Söllner: „Peter Herbolzheimer, man verbindet Ihren Namen jetzt schlechthin mit der Rhythm Combination and Brass. Was tun Sie, wenn

Sie nicht mit diesem Orchester auf Tournee sind?“

„Da mache ich zwei Dinge: ich organisiere das, was wir für diese Konzerte brauchen, das kostet zum Teil sehr viel Zeit, und außerdem arrangiere ich für andere Gruppen und Orchester. Nicht für James Last oder so — anspruchsvollere Sachen.“

„Wie schaffen Sie es überhaupt, die Musiker für die Rhythm Combination and Brass zusammen zu bringen? Es sind doch Spitzenmusiker der europäischen Jazz-Szene.“

„Es ist jedesmal ein Wahnsinnsunterfangen, das normalerweise jeder von vornherein aufgegeben hätte — aber

PETER HERBOLZHEIMER RHYTHM COMBINATION AND BRASS

Foto. Diether Söllner



das ist nicht meine Natur. Die Musiker sind an sich alle anderweitig engagiert, aber sie machen sich nach Möglichkeit frei, wenn bei uns etwas anfällt. Es klappt nicht immer in jedem einzelnen Fall, aber es gibt doch schon einen großen Stamm von Musikern, die alle schon mal mitgespielt haben, so daß sich Alternativen finden."

„Ihren Erfahrungen nach wissen Sie, daß sich solch eine Jazz Big Band nicht als ständige Einrichtung halten läßt."

„Es ist finanziell nicht zu schaffen, nicht ohne eine Rundfunk- oder Fernsehstation im Rücken, wie es bei anderen festen Orchestern der Fall ist. Wir wollen aber keine Bälle oder ähnliches spielen, wie es diese Orchester machen müssen. Damit könnte man zwar wesentlich mehr verdienen, aber das ist ja nicht der Grund, warum wir Musik machen. Die Musiker kommen nur zu mir, weil es ihnen Spaß macht. Denn wo sonst in Europa könnten sie so eine Musik machen — auf diesem Niveau. Nach der Konzeption war es bei dem Clarke-Boland Orchester ähnlich, aber vom Stil her gesehen, machen wir eine ganz andere Musik. Der einzige Musiker, der heute bei mir spielt und auch schon Mitglied der CBBB war, ist Art Farmer. Und auch er war zuerst in meiner Band. Die Besetzung ändert sich aus den erwähnten Gründen ja ständig etwas, so sind es auch jetzt schon nicht mehr die gleichen Musiker wie auf unserer neuesten Platte, die live im Onkel Po in Hamburg entstanden ist."

„Gibt es irgendwelche Bands, die für die Rhythm Combination and Brass Vorbild waren?"

„Nein, wir machen etwas ganz anderes, ich finde schon sehr Eigenständiges. Ich mache das, was mir und auch den Musikern Spaß macht. Und das nun schon im sechsten Jahr, das wissen die meisten Leute überhaupt nicht. Vorbilder haben wir keine, ich kenne keine einzige Band, die in der gleichen Art spielt. Auch von der Besetzung her nicht. Heutzutage ist die ganze Jazzmusik etwas stärker rhythmisch betont in der Rhythmusgruppe. So gesehen haben wir alle die gleichen Elemente. Auch Miles Davis spielt heute mit einem Congaspieler und weiteren Percussionisten. Ebenso Herbie Hancock. Nur muß ich dazu sagen, daß wir das schon gemacht haben, als es noch gar nicht populär war. Vor sechs Jahren haben sowohl Miles Davis als auch Herbie Hancock noch ganz andere Musik gemacht. Insofern kann man nicht behaupten, daß ich sie als Vorbilder hatte. Ich habe

immer schon große Rhythmusgruppen geliebt mit Congaspieler, Percussionisten und zwei Klavieren, und das alles mit kompliziertem Rhythmus. So ist das eben für mich nichts Neues. Es sieht so aus, als ob dies die allgemeine Tendenz ist, aber man darf sich nicht täuschen lassen. Für den Jazz ist noch immer nicht sehr viel mehr Publikum da als früher."

„Meinen Sie nicht, daß die Dixieland- und Ragtime-Welle mehr auf den Jazz allgemein aufmerksam machte, das Interesse auf alle Jazzgruppen lenkte?"

„Hoffentlich, kann ich da nur sagen. Es ist aber die Frage, ob dies als ein wirklicher Schritt zu betrachten ist oder nur als ein Weg in eine andere Richtung. Es wäre gut, wenn es die Leute vorbereitet und den Jazz ganz allgemein damit näher bringt. Aber das kann man im Moment noch nicht beurteilen. Es besteht eine leichte Tendenzwende, d. h. es wird heute mehr Jazz geboten als vor ein paar Jahren. Ich glaube aber, daß dies mehr an den Leuten liegt, die früher Rock und Pop gehört und gespielt haben und die sich jetzt stärker dem Jazz zuwenden. Vor allem, weil die Rockmusiker sich selbst als Jazzmusiker verstehen, wie beispielsweise Frank Zappa oder Brian Auger. So wird jemand, der auf Brian Auger steht, auch andere Jazzmusik hören. Beim Oldtime- und Dixieland-interessierten Hörer bin ich gar nicht so sicher, daß er bereit ist, sich mit anderem Jazz zu befassen."

„Trotz der großen Besetzung, die Sie haben, hat der Einzelne doch einen gewissen Spielraum für Improvisationen."

„Einen ganz großen sogar. Unsere Stücke bieten sehr viel Spielraum für die einzelnen Solisten. Es geht sogar so weit, daß es Teile gibt, die überhaupt nicht vorgeschrieben sind, die erst während des Spielens Gestalt annehmen. Ich schreibe die Big Band Teile und über ihnen entsteht die Freiheit. Es ist nicht einmal zeitmäßig begrenzt. Die Soli sind immer offen, es sind keine 16taktigen Soli, so wie das früher war. Bei uns gibt es eine Vielzahl von Möglichkeiten, dazu gehören auch die elektrisch verstärkte Trompete und Posaune. Die Musiker, die das bei uns machen, sind Weltmeister auf diesem Gebiet. Palle Mikkelsen ist für mich der einzige Trompeter, der wirklich damit umgehen kann, genauso wie Jiggs Whigham auf der Posaune, und das gibt eine Sound-Bereicherung. Auch da muß ich sagen, wir haben das schon verwendet, als es noch kein anderer tat. Da war auch

ein Miles Davis ein paar Jahre hinter Palle Mikkelsen her."

„Die Besetzung der Band, die sich mit 4 Trompeten, 3 oder 4 Posaunen, einem oder zwei Saxophonisten bzw. Flötisten, zwei elektronischen Tasteninstrumenten, Baß, Percussion und Conga wesentlich von der klassischen Big Band unterscheidet, macht Ihre Musik härter, zupackender und deutlicher. Mehrere Saxophone würden den Klang doch wohl etwas verwischen?"

„Ja, und zudem zwingen sie dich, in einer ganz bestimmten Art zu spielen. Da spielt mal der Satz und ein anderer hat die Funktion. Beispielsweise spielen die Saxophone tutti und die Trompeten machen die Einwüfe, dann spielen die Trompeten, und die anderen haben eine Linie. Dies ist schon vorgezeichnet, wenn man eine solche Besetzung hat. Das ist eben bei uns nicht der Fall. Es spielen immer Gruppen, Klangkörper oder es spielen alle — einer oder zwei Trompeter mit einem Posaunisten und mit einem Saxophon zusammen — oder einer alleine. Es besteht eine Vielfalt von Möglichkeiten, die wir mit Hilfe von Spitzenkönnern und unserer Freude an dieser Musik voll ausschöpfen. Und das spürt das Publikum ja nicht zuletzt bei unseren Auftritten."

Besetzungen bei den Sommer-Tourneen der Rhythm Combination and Brass: Ron Simmonds, Ack van Rooyen, Palle Mikkelsen, Eddie Engels tp, Frank Rosolino, Jiggs Whigham, tb, Ferdinand Povel, James Towsey Rudi Fuesers, Peter Herbolzheimer tb, Ferdinand Povel, James Towsey reeds, Rob Franken p, synth, Horst Mühlbradt el-p, perc, Bo Stief b, Todd Canedy dm, Sabu Martinez conga oder Bob Lanese, Dusko Goykovich, Ack van Rooyen, Gregg Bowen tp, Bob Burgess, Rudi Fuesers, Jiggs Whigham, Peter Herbolzheimer, tb, Wilton Gaynair, James Towsey reeds, Dieter Reith el-p, synth, Bo Stief b, Todd Canedy dm, Nippy Noya conga.

Diether Söllner

Plattenhinweise

Peter Herbolzheimer Big Band „Soul Condor" MPS 2029035

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass „Waitaminute" MPS 2121751

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass „Wide Open" MPS 2121948

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass „My Kind Of Sunshine" MPS 3321331

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass „Live im Onkel Po" Polydor 2371564

Emil Mangelsdorff, Schweizer-Carl- Moholo im Palmengarten

Es gibt die Musik, die man Jazz nennt, tendenziell schon vor 1900. Große und kleine Parklandschaften ließen jene ästhetisch organisierenden Geister entstehen, als sie Hand an die undemokratisierte Natur legten. In der Kur und entsprechenden Kurparks schuf man sich — vom Adel bis zum Arbeiter — Regenerationszentren, die einen, um sich vom Nichtstun zu erholen, die anderen, um ihre Arbeitskraft zu reproduzieren. Botanische Gärten, also die parkähnliche Akkumulation exotischen Grünzeugs, entstanden, als die neuere Naturwissenschaft und Geographie ihre politische Begründung im Kolonialismus fand.

Der Frankfurter Palmengarten ist ein botanischer Garten. In ihm wird Jazz gespielt. Hier findet man Palmen aus der Karibik und farbige Schlagzeuger aus Afrika, Papageien vom Amazonas und Saxophonisten vom Mississippi. Die allgemeine Erholungsindustrie braucht sich nicht an die Fidschis zu fixieren, sie kann ihre Kunden unter geometrisch eingepferchten Palmen lustwandeln lassen. Die Kulturindustrie, Abteilung Jazz-Produktion, braucht ihre Konsumenten nicht erst nach Newport zu einem Frei-Luft-Festival zu schicken, sie holt sie vor die Konzertmuschel im Palmengarten. Die Erholungskultur findet statt mitten in der Großstadt. Daraus resultiert hinsichtlich der Jazz-Konzerte im Frankfurter Palmengarten eine Struktur, in der eh für Abendländer die Kombination von Exotik und europäischer Tradition aufleuchtet. Nichts anderes eigentlich ist der Jazz in seiner musikalischen Substanz. Ihm bietet sich hier eine nahezu ideale Aura.

Man konnte nun erwiesenermaßen von den Jazz-Konzerten im Palmengarten, seit 1959 veranstaltet und von dem Jazz-Fachmann Werner Wunderlich produziert, nicht erwarten, daß sie lediglich Kurkonzerte sind mit deren Repertoire im Sinne einer angekränkelten Boulevard-Symphonik aktuelle Arterienverkalkung therapiert werden soll. Vielmehr sind in all den Jahren ernstzunehmende, anstrengende und

beanspruchende Meisterkonzerte von deutschen und internationalen Jazz-Musikern zu verzeichnen, die Konzentration genauso fordern wie etwa in einem das Hörverhalten arg uniformierenden Konzertsaal, die Konzentration aber aufgrund ihrer lokalen Bedingungen viel adäquater ermöglichen.

Die Palmengartenkonzerte hatten von Anfang an eine seriöse Hypothek: sie besteht darin, daß einmal im Jahr Albert Mangelsdorff, der jetzt schon fast in den Jazz-Olymp entrückte Frankfurter Posaunist, mit einer seiner jeweils bestehenden Gruppen spielt. Höher konnte man den Erwartungspegel kaum setzen. Folgerichtig liegt in der Geschichte dieser Jazzkonzerte der Hauptakzent auf den Musikern, die im Rhythmus der üblichen Jahrzehntrechnung in der Stil-Geschichtsschreibung des Jazz modern spielten bzw. avantgardistisch, das heißt Ende der fünfziger Jahre noch cool oder Hardbop, in den Sechzigern free. Gleichwohl flankiert man mit Rückbesinnungen auf New Orleans, mit als Mischformen erscheinenden Jazz-Rock-Formationen. Man hörte Lee Konitz, Benny Bailey spielte. Die Pianisten Dobrowolski und Dollar Brand komplementierten sich in einem Konzert. Benny Waters spielte auf und Eje Thelin brachte seine Posaune aus Skandinavien mit. Diese Tradition der Palmengartenkonzerte verifizierten in dem jüngsten Konzert erneut zwei Gruppen: Emil Mangelsdorff mit der Gruppe Interaction und das Trio Irene Schweizer, Piano, Rüdiger Carl, Tenorsaxophon, Louis Moholo, Schlagzeug.

Das hier so benannte Emil Mangelsdorff Quartett lebt hauptsächlich von Mangelsdorff, dessen im Vergleich zu den bisher entwickelten Klangmöglichkeiten des Altsaxophons „gesundes“ und vitales Improvisieren die ganze Gruppe für sich in Anspruch nahm und ihren Sound behutsam an überschaubare Free-Jazz-Praktiken heranführte. Bassist Gerhard Bitter korrespondierte exakt, selbständig und oft mehrstimmig und kontrapunktisch. Hörte man den Pianisten Jo Finner in Solo und Kollektiv, mußte man wohl oder übel eine Lanze schlagen für den ästhetischen Selbstwert des Jazz, nämlich: daß Jazz noch lange keine Entschuldigung ist für schlecht geübte Rhapsodien am Flügel. Mano Weiss setzte erst nach und nach eine Emil Mangelsdorff adäquate Intensität am Schlagzeug ein.

Im Free Jazz der siebziger Jahre, und was darüber hinaus sich an qualitativ neuen Strukturen herausbildet, kann

man schwerlich etwas Phantasievolles und nach exaktem musikalischem Kalkül besser Durchorganisiertes finden als die Musik der drei „Partner“ Irene Schweizer, Piano, Rüdiger Carl, Tenorsaxophon, und Louis Moholo, Schlagzeug. Abgesehen davon, daß eine klassische Form des Quartetts im Cool Jazz aufgebrochen ist, dadurch, daß hier der Baß fehlt, kann man bei den drei Musikern eine brillante Artistik finden, mit der eine so dichte Improvisationsunterhaltung praktiziert wird, daß man nach und nach vergißt, daß das überhaupt so artistisch ist. Jeder Ton scheint abgesprochen, jeder Cluster paßt in die spontane Herstellung eines Zusammenhangs, der durch ein dauerndes Umfunktionieren der Tonbeziehungen gleich durch einen anderen Zusammenhang abgelöst wird, und das ad infinitum. Solche Musik (und auch der Schlagzeuger „spielt“ hier Musik und trommelt nicht nur Rhythmus) ist unbeendbar. Soweit etwa muß Bach gewesen sein, als er am „Musikalischen Opfer“ saß. Diese improvisierte Musik scheint über den Jazz hinauszugehen. Sie hat keine Substanz mehr. Sie ist noch da und gleichzeitig nicht mehr da: gezeigt an einer Boogie-Woogie-Parade der Irene Schweizer, die den Boogie-Rhythmus nicht mehr spielte, sondern schon deutete, die die harmonischen Gefälle des Boogie so total verfremdete, daß man mit einer Deutungsneurose im Kopf vorerst nur über eine fulminante Satire lachen konnte. Und in jeder ernsthaften Satire oder Parodie sterben die alten Stoffe ab und sind die neuen Formen schon enthalten.

Wilhelm E. Liefland

Clifford Jordan - Cedar Walton im Jazzclub Heidelberg

Hard Bop, eine Stilrichtung des modernen Jazz, die Mitte der 50er Jahre in New York als Reaktion auf den kühlen Westküsten-Jazz entstand, bedeutet in erster Linie die Weiterentwicklung des Bebop durch rhythmische Intensivierung, Einführung ungerader Metren (z. B. des 3/4-Taktes) und neuer musikalischer Motive (etwa Harmonik/Melodik der Gospelsongs). Hard Bop wird heute in Reinkultur selbst in den USA nur noch selten gepflegt, gilt aber nach wie vor als prägender Ausgangspunkt für viele „neue“ Stilrichtungen des Jazz. So wird z.B. keine Gruppe, die in die

Schublade „Rock-Jazz“ eingeordnet wird, ohne das musikalische Leitbild eines Art Blakey, Horace Silver oder Cannonball Adderley auskommen. Diese Innovatoren des modernen Jazz haben aber nicht nur die Basis geliefert für den heutigen rockenden Jazz, sondern ihr Einfluß ist auch spürbar in der amerikanischen Populär-Musik, ob sie nun Soul oder „funky music“ heißt. Blakey und Adderley bezeichnen gleichzeitig die musikalischen Schulen, die die Mitglieder des Clifford Jordan-Cedar Walton-Quartetts absolviert und die ihre heutige Spielweise hörbar geprägt haben.

So hat sich Pianist Cedar Walton seine musikalischen Sporen bei Art Blakey's Jazz Messengers verdient. Walton fällt durch einen swingenden, enorm flüssigen Piano-Stil mit perlenenden Linien und interessanten Akkordverbindungen auf. Sam Jones, der u. a. bei Adderley und Oscar Peterson gespielt hat, bevorzugt den marschierenden „Walking Bass“ mit vollem Ton, der den Kollegen Antrieb und Rückhalt gibt und sich mit Billy Higgins feinnervigem Schlagzeugspiel zu einem dichten Rhythmusgeflecht verbindet. Higgins, der den stilistisch weitest gespannten Background besitzt — er hat mit Thelonius Monk, Milt Jackson, John Coltrane, Ornette Coleman, Sonny Rollins und Pharoah Sanders gespielt —, ist ein sehr musikalischer Drummer, der sofort auf rhythmische Nuancierungen reagiert und dazu über eine atemberaubende Technik verfügt. Clifford Jordan schließlich hat vor allem bei Charlie Mingus „gelernt“, in dessen Gruppe er mit dem großen Improvisator Eric Dolphy zusammentraf und im Vergleich mit diesem immer etwas hausbacken wirkte. Jordan machte an diesem Abend im Jazzclub Heidelberg — dem letzten Auftritt der Gruppe im Rahmen einer längeren Deutschland-tournee — nicht den besten Eindruck, versuchte er sich doch auf dem Tenorsaxophon allzuoft in unmotivierten Durchhalte-Phrasen und Nebelhorn-Klängen. Seine lyrischen Flötentöne wußten da schon besser zu gefallen. Neben einem Monk-Medley (Round Midnight, Blue Monk u. a.) spielte das Quartett durchweg eigene Stücke, darunter eine Widmung an den Bluesbarden Leadbelly und als wohl faszinierendstes Werk des Abends „A Dedication To John Coltrane“ mit einer bewegenden „Love Supreme“-Impression.

Das Quartett hat im übrigen ein Doppelalbum produziert, das „Glass Bead Games“ heißt und das auf dem musikereigenen Label Strata-East erschienen ist.

Thomas Wind

Alles für die Gitarre Kriegeis und Couras Guitar Center

Im Souterrain des Hauses Schumannstraße 15, zwischen Messe und Oper, das heißt hier also zwischen Handel und Musik, erzählt der Musiker, Gitarrenbauer, studierte Pädagoge und jetzt auch Handels- und Geschäftsmann Peter Coura ein Ereignis, das als Schlüsselerlebnis für ihn und seinen Freund und Kompagnon, den deutschen Jazz-Gitaristen mit internationalen Lorbeeren, Volker Kriegel, gelten kann für die Konzeption ihres eigenen Gitarrenladens.

Sie seien, in eine große Musikalienhandlung gegangen, hätten sich rund 10 Gitarren und gitarrenverwandte Instrumente zeigen lassen und diese auch ausprobiert. Nach der zweiten Instrumentenprobe seien die Verkäufer noch relativ freundlich gewesen, nach der fünften hätten sie insgeheim schon um ihre Profitspanne gebangt und mit ihrer Sachkenntnis zunehmend höflich-knirschend hinterm Berg gehalten, bei der zehnten Begutachtung aber sei die Stimmung im Laden dann einem Aufstand nahe gewesen. Als die beiden dann gegangen seien ohne etwas gekauft zu haben, seien sie mit allen kapitalistischen Riten für immer und ewig verflucht worden.

So also wollten sie es nicht machen, als der Plan für das jetzige Guitar Center spruchreif wurde. Und so fingen sie es anders an. Auf der Visitenkarte liest man seit dem 1. Mai 1975, dem Eröffnungstag des Centers: Service, Verkauf, Ankauf, Reparaturen, Umbau, Zubehör, Unterricht, Lehrmaterial, Noten, Schallplatten. Zu diesem umfangreichen Programm, rund um die Gitarre konzipiert, konnte es kommen, seit Coura und Kriegel mit sonst verschiedener Vergangenheit im Kraftfeld des Gitarren-Jazz und -Rock aufeinandertrafen. Von den beiden Musikern kommt Coura von der Folkmusik her, spielte in amerikanischen Clubs Blues, hielt sich kurz im Dunstkreis der folkloristischen Rebroff-„BalaikalUSJavistik auf und verlegte sich bis 1971 auf griechisch-amerikanischen Bouzouki-Rock. Kriegel ist als Jazzler mit dem Silberblick des Humors auf Pop-Musik fixiert. Beiden ging es zunächst schlicht darum, festzustellen „wie andere die Gitarre behandeln“. Das war zunächst musikalisch gemeint, jetzt wird es auch „therapeu-

tisch“ ausgelegt. D. h. Coura studierte Gitarrenbau (Bruder Jörg ist Gitarrenbauer), um mit den so entwickelten musikalisch-technischen Kenntnissen die Gitarren den unterschiedlichsten Musikern auf den Leib zu schneiden. Das geht vom Hanauer Beat-Schuppen-Rocker bis zu Spitzenmusikern der internationalen Jazz-Rock-Szene, etwa Larry Coryell oder Joe Pass. Für den so erweiterten Bereich war es wichtig, daß Coura von Kriegel in den ganzen Problemkreis der elektrischen Gitarre eingeführt wurde. Also sind die Grundlagen für die Arbeit in der ebenfalls im Souterrain liegenden „Werkstatt“: Holzbearbeitung, Feinmechanik, Elektronik.

Eine „Werkstatt“ ist das Guitar Center auch in einem übergeordneten Sinne: man will das „Studio“, den „Workshop“ für Musiker und Musikschüler. Einerseits gibt es hier das Gitarren-Handwerk, in dessen Bereich sich die bekanntesten Gitarrentypen bzw. -marken finden: Gibson, Ovation, Martin, Ibanez, Tama, Coura, Hackström, Dan Armstrong, Terada. Sie alle bearbeitet Coura entsprechend den Bedürfnissen des Käufers, der in der Regel ein Musiker ist. Nur die billigste (200 Mark) und die teuerste (2400 Mark) Gitarre hängen unverändert zum Verkauf aus. Andererseits kann man sich am „Studio“-Programm orientieren. Da findet man: Gitarren-Noten, von der Gitarrenschule bis zu Notationen einer Reihe von Improvisationen bekannter Jazz-Gitaristen, periodische Zeitschriften vom Schlage des „Guitar Player“, Tonbänder mit durchgehenden Basis-Akkorden, zu denen man das Improvisieren lernen kann.

In diesem Umkreis entsteht fast zwangsläufig ein umgreifendes Musik- und Musizier-Konzept, nämlich im Rahmen des Gitarrenunterrichts und von Wochenend-Sessions (Coura, Kriegel, Günter Lenz und Eberhard Weber z. B.) sich um die frühe Sozialisation von Jazz (aber auch von Folk, Flamenco oder Klassik) zu kümmern. Ein Hauch von Berklee, der bekanntesten amerikanischen Jazz-Akademie, ist zu spüren.

Die Musiker Coura/Kriegel identifizieren sich mit ihrer Arbeit an der Gitarrenbasis, nicht also nur so, daß Kde-gel jetzt Name und Geld zwecks Kapitalakkumulation investiert, wie Fußballstars ihren Verkaufswert etwa auf Boutiquen übertragen.

Der Handwerker und Handelsmann Coura nennt auch den Nerv des Unternehmens: Musik als „soziales und kollektives Experiment“ voranzutreiben.

Wilhelm E. Liefland

Jazz Festival Antibes- Juan-Les-Pins

ES gibt bei einem Musik-Festival drei Möglichkeiten, Presseleute zu behandeln: Die beste Art ist es, wenn sie mit zusätzlichem Material über die Musik und die gastgebende Stadt versorgt und zu einer Presse-Konferenz bzw. -Empfang geladen werden. Variante Nummer zwei wäre, daß die obligatorischen Pressekarten ausgegeben werden und sonst nichts getan wird. In Antibes-Juan-Les-Pins hat man sich für eine dritte Möglichkeit entschieden: verschiedene Journalisten, vornehmlich Fotografen, erhielten zwar Presse-Pässe, wurden bei zwei Kontrollen noch durchgelassen, aber an der dritten Kontrolle mehrmals am Zugang ge- und behindert. Bei einem Konzert gar wurde wegen angeblichen Platzmangels für die Presse kurzerhand ein Numerus Clausus verhängt.

Dabei ist es ziemlich unverständlich, warum gerade Antibes so wenig zu-vorkommend mit der Presse umgeht, zumal es doch auf indirekte, kosten-

lose Touristen-Werbung besonderen Wert legen müßte. Schließlich zeichnet auch das Maison du Tourisme als Veranstalter. Trotzdem fehlte es an lokalen Subventionen. Fernsehen und Rundfunk kamen zwar, doch reichte das nicht aus. So trat wieder eine Zigarettenfirma als Sponsor auf; WL vorigen Jahr war es Marlboro, heuer war es — wie beim dreißig Kilometer entfernten Festival in Nizza — Gitanes. Vielleicht wird bald im Jazz, wie bereits im Sport praktiziert, Werbung am Mann betrieben. Etwa Eubie Blake für Okasa und Eddie 'Cleanhead' Vinson für ein Haarwuchsmittel? Sollten denn Entertainment-Jazz und Super-Stars, bei denen man oft mehr für den Namen als für die musikalische Qualität zu zahlen hat, aus Steuergeldern subventioniert werden? Sponsors und Subventionen hin oder her, die Eintrittspreise waren in jedem Fall gesalzen: bis zu umgerechnet 60 Mark für den besten und mindestens jeweils 12 Mark für den schlechtesten Platz. Aber die spezifische aufgetakelte Touristenschicht im total kommerziellen Badeort Antibes-Juan-Les-Pins kann sich ruhig einen — für den Normalbürger — recht teuren Luxus leisten. An der Französischen Riviera wimmelt es geradezu von Musik-Festivals und Gala-Konzerten — lauter Attraktionen, Köder für die Touristen.

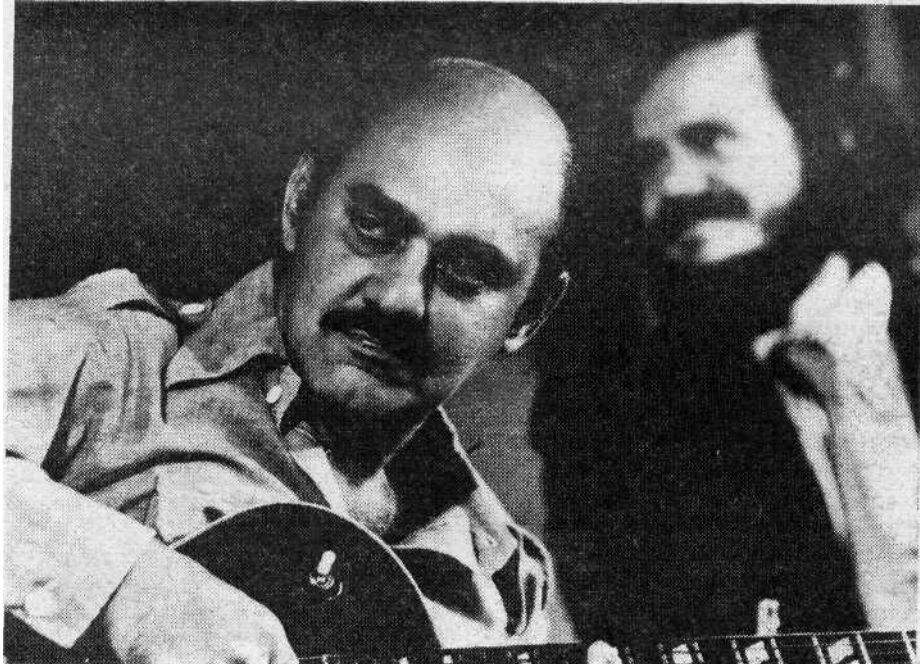
Und diese strömen zuhauf, wenn beispielsweise so große Namen wie Ella Fitzgerald und Count Basie angekündigt werden. Antibes hält es auch für nötig, einen „Master of Ceremony“ zu engagieren. Zeremonienmeister darf dann ein Renommier-Neger sein, der in englisch-französischer Mixtur mehr Blöd- und Unsinn als Sinn verzapft. Im letzten Jahr war es Al Jones, in diesem der Poet Ted Joans.

Um großkotzige Propaganda ist sowohl Nizza als auch Antibes nicht verlegen, wenn es um die Selbstdarstellung geht. Nizza sieht sich gerne als eine Art europäischer Nachfolge-Stadt von New Orleans; Antibes, das nicht ganz unbescheiden seine Jazz-Fete als „Festival mondial du Jazz“, titulierte, fühlt sich als zweitgrößtes Jazz-Festival der Welt, gleich hinter Newport. Während in Nizza George Wein die amerikanischen Alt-All-Stars auf die diversen Spiel-Plätze kommandierte, hatte Norman Granz in Antibes (wie auch übrigens in Montreux) ganz dick seine Finger drin.

Immerhin ist Antibes — im Gegensatz zu Nizza — insofern „progressiv“, als auch anspruchsvoller Free Jazz präsentiert wurde, vorwiegend in der intimen Atmosphäre des Palais des Congres. Hier waren die Konzerte mit dem Rhoda Scott Duo, Ray Bryant, Bill Evans Duo, Joe Pass, Dollar Brand, SOS, Anthony Braxton Quartet, Michel Portal Trio, Bailey/Braxton/Parker und dem Eddy Louiss Septett. Im vielstrapazierten „Jahr der Frau“ wurde — aus Absicht oder nicht — „Jazz à Juan“ von zwei Frauen eröffnet: am 19. Juli um 18.30 Uhr durch Rhoda Scott im Kongreßgebäude, um 21.30 Uhr durch Ella im Freigelände, dem Pinienhain.

Rhoda Scott fabrizierte auf der Orgel eine mitreißende Musikmischung aus Soul, Hard Bop, Gospel sowie Bach, Mozart und Richard Strauß. Doch, hört man sie mehr als ein Mal, dann erkennt man, daß das alles einstudierte Artistik ist und weniger spontane Improvisation. Ray Bryant brachte ebenfalls ein Stil-Konglomerat, allerdings ohne einen ausgereiften persönlichen Ausdruck zu haben, dafür mit einigen technischen Mängeln. Auf die Dauer zu Monotonen — Funktionelle Musik zum Einschlafen — boten Pianist Bill Evans und Bassist Eddie Gomez. Virtuoso, sehr eigenständig und feinfühlig war der Gitarrist Joe Pass in seinen unbegleiteten Soli. Aber auch bei ihm kam der Verdacht auf, daß er sich nur in vorgefertigten „Improvisationen“ ergeht. Dollar Brand, in Antibes nur auf dem Klavier und einer Bambus-Querflöte, nicht aber auf dem Saxophon zu-

JOE PASS



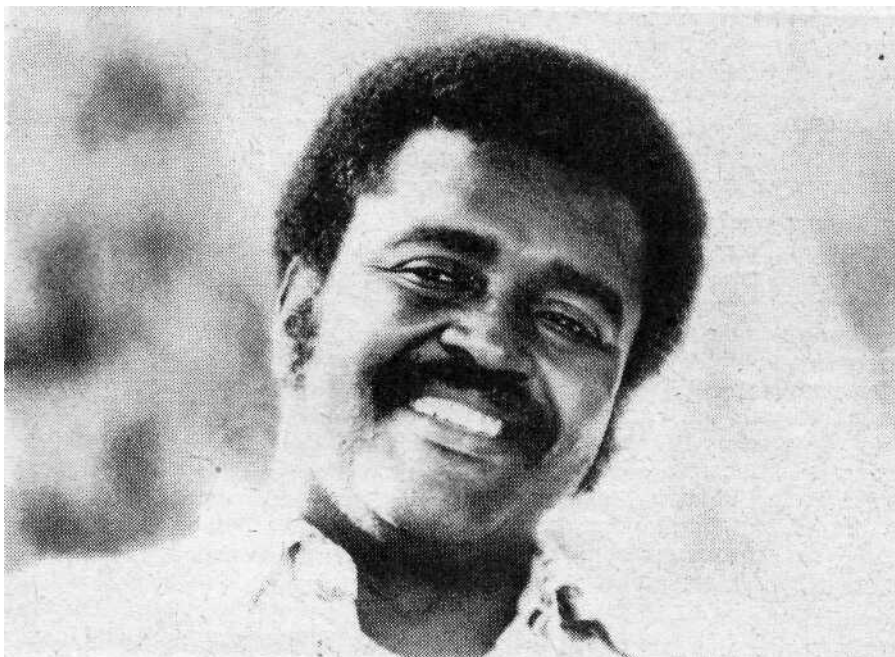
hören, spielte ebenfalls keine absolut kreativen Improvisationen. Seine Stücke bestehen aus hintereinandergeschalteten Formeln, die sich aus beim ersten Anhören sehr interessant erscheinenden folkloristischen Quellen speisen, mit der Zeit aber zu plump und klischeehaft erscheinen. SOS mit John Surman und Alan Skidmore, jedoch ohne „O“, also ohne den dritten Saxophonisten Mike Osborne, nährt sich mitunter auch aus folkloristischen Quellen, doch werden diese Impulse in spannende Arrangements gepackt, die Raum für sensible Interaktionen in unbegleiteten Duos ließen. Zu viele Noten in den Arrangements gab es dagegen in einer von Anthony Braxton für sein Quartett (mit dem Trompeter Kenny Wheeler, dem Bassisten Dave Holland und dem Schlagzeuger Barry Altschul) konzipierten Suite. So konnten die improvisatorischen Fähigkeiten dieser Musiker nicht angemessen zur Wirkung kommen. Allerdings spielte zum „Ausgleich“ dazu ein Trio mit Derek Bailey (Gitarre), Anthony Braxton und Evan Parker (beide Blatinstrumente) eine von präzisiertem und schöpferischem Kommunizieren geprägte, äußerst spannende Musik in punktueller Manier. Michel Portal — er musizierte zusammen mit den Perkussionisten Bernard Lubat und Daniel Humair — machte einen etwas zerfahrenen Eindruck. In seiner Musik war jetzt ein starkes perkussives Mo-

ment tonangebend, das zwangsläufig aus der Besetzung resultiert. Neu in einer Formation vor Michel Portal war der Einsatz eines Synthesizers, über den zeitweise das Altsaxophon Portals lief. Die Gruppe des Organisten Eddy Louiss bildete einen Tiefpunkt: abgegriffene Hard-Bop-Phrasen, welche sicherlich als Diskotheken-Musik bestens getaucht hätten.

In der „Pinede Gould“ gingen die großen Freilicht-Konzerte mit jeweils etwa 3000 Besuchern über die — auch Schlager-Festival-erprobte — Bühne. Zuerst, wie schon oben erwähnt, kam Ella. Sicherlich bedingt durch ihren

nicht idealen Gesundheitszustand, besitzt sie nicht mehr die alte Spannkraft und Vitalität. In ihren meist getragenen Songs vermochte sie zwar noch in spontan erfundenen Texten auf augenblickliche Situationen einzugehen, doch ausgedehnte und witzige Seat-Improvisationen gab es nicht. Begleitet wurde sie wie gewohnt vom Tommy Flanagan Trio, in dem der Schlagzeuger Bobby Durham angenehm auffiel.

Das Konzert von JatP war in Antibes kein aufregendes Ereignis. Roy Eldridge zeigte auch hier offensichtliche Alters- und Ansatzschwächen, Louis



RAY BRYANT

MARION WILLIAMS



Bellson trommelte bewußt auf Show, Johnny Griffin war in Hochstimmung, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Ray Bryant und Joe Pass spielten wie gewohnt. Milt Jackson bekam aus Genf nicht alle Teile seines Instrumentes zugestellt, und da sein Vibraphon — wie so manche Dame am Strand — oben ohne war, brachte er wenigstens eine kurze Einlage auf dem Piano.

Die Big Band von Count Basie profilierte sich auch beim „Festival mondial du jazz“ durch exaktes Timing und rhythmische Präzision. Der senile Bandleader war wieder nicht in der Lage, etwas diffizile Einsätze selbst zu geben, das übernahm ein Saxophonist. Posaunist Al Grey war an diesem Abend der überragende und überschäumende Solist.

Das dritte Konzert war dem Blues und der afroamerikanischen Sakral-Musik gewidmet. Dabei glänzten die Blues

von Mighty Joe Young keineswegs durch fesselnde Originalität. Etwas interessanter war da schon der Chor von Howard Roberts, Ex-Trompeter des Lionel Hampton-Orchesters. Roberts versah alte Spirituals mit relativ unorthodoxen, harmonischen und rhythmischen Raffinessen.

Die Schau, die der Reverend Cleophus Robinson in farbenprächtiger Priester-Montur mit umgehängtem Kreuzchen lieferte, war für die Gemüter in Antibes verständlicher Weise eher peinlich und lächerlich als überzeugend. Genauso wie bei der Gospel-Sängerin Marion Williams mußte man fragen, was es bringt, wenn man eine Musik samt der mit ihr transportierten religiösen Inhalte aus ihrem Kulturkreis reißt, um sie dann als Teil einer großinszenierten Show einem uninformierten und emotional, geistig sowie geistlich völlig anders eingestellten Publikum vorzusetzen.

Der Programmpunkt mit dem neuen Quartett von Dizzy Gillespie hätte sich im Mittelmäßigen erschöpft (Gillespie konnte man früher noch agiler erleben), wäre da nicht eine Session gewesen, die die Musiker aus dem alten, verlahmten Trott riß. Der gutgelaunte Charles Mingus gab kurz einen Einstand als Pianist, Milt Jackson war wieder im Vollbesitz seines Instruments. Oscar Peterson, der zuvor — wie der weitere Session-Partner Joe Pass — ein konventionelles Solo-Konzert gegeben hatte, mischte — sich emotional sehr hineinsteigernd — mit, weitete dadurch seine bislang etwas platte Piano-Palette aus und scheute vor clusters und inside-piano nicht zurück.

Das Joe Henderson Trio kam ohne Henderson mit Joachim Kühn, Dave Holland und Daniel Humair, wobei besonders Holland und Humair durch technische und musikalische Qualität hervorstachen.

Dann wurden zwei Gruppen mit fast gleicher Besetzung und ähnlichem Musizierideal präsentiert: die Billy Harper-Gruppe und der Charles Mingus Workshop. Das, was man bei Harper vermißte, hatte in genügendem Maße Charles Mingus, nämlich eine eigenständige, originäre Aussage. Auch diese neue Formation von Mingus ist exzellent eingespielt. In Antibes ließen vor allem Don Pullen und George Adams aufhorchen. Der Tenorist Adams vereinte Ekstase und Beherrschung auf verblüffende Weise, Pianist Pullen kombinierte gekonnt Spieltechniken von Keith Jarrett, Oscar Peterson und Cecil Taylor, um sie zu einer musikalischen Einheit zu verschmelzen.

Archie Shepp war in Antibes — wie auch vor zwei Jahren in Châteauevallon — eine große Enttäuschung. Er selbst spielte (wieder) offensichtlich in einem Rauschzustand; und das, was er zu bieten hatte, war eigentlich belanglos, in der Tongebung und Phrasierung nicht so eigenwillig wie vor Jahren, sondern biederer, anonymen Durchschnitt. Argumente, diese Musik sei dem Publikum zugänglicher und enthalte eine emanzipatorische politische Botschaft, sind einfach nicht glaubhaft, wenn sich Shepp ziemlich weggetreten auf der Bühne bewegt, teilweise zum Mikrophon geführt werden muß und wenn das musikalisch Gebotene fast wieder in die Nähe des Dilettantischen rückt.

In den letzten Jahren hat demgegenüber Cecil Taylor keine spürbare musikalische Entwicklung durchgemacht: er spielt wie ehemals technisch überlegend und in höchster Intensität. Auch die Gruppe des Tenoristen Frank Wright mit dem brennend wild trommelnden Muhammad Ali, dem Bruder von Rashied Ali, agierte sehr intensiv, es war immer Spannung da, doch im Endeffekt ist die Musik der Frank Wright-Gruppe nichts Außersordentliches im Bereich des Free Jazz.

Zwei ehemalige Mitglieder von Coltrane-Formationen ließen in ihren Gruppen unüberhörbar Coltrane-Tradition aufleben. Beim Elvin Jones Quartet besorgte dies in erster Linie der Tenorsaxophonist Pat LaBarbera, dazu am Schlagzeug ein Elvin Jones, der mehr auf Musik denn auf Show bedacht war, was positiv anzumerken ist. Einen großen Publikumserfolg konnte McCoy Tyner verbuchen — aber von der Musik her auch bei Tyner nichts Neues. Beim alten blieb es ebenfalls bei Chris McGregors Brotherhood of Breath: das musikalische Material scheint sich hier inzwischen ziemlich abgegriffen zu haben. Den Abschluß des Festivals machten die Band des Pianisten Willy Tee und „The wild Magnolias“. Die Blues-Formation von Willy Tee produzierte — dank des Saxophonisten Earl Turbinton — an Coltrane angelehntes Epigonales. Ob die aufwendig kostümierten Magnolias wirklich Authentisches von der legendären Tradition des Congo Square in New Orleans vorführten, muß aber bezweifelt werden.

Die acht Tage von Antibes mit „Jazz a Juan“ alias „Festival mondial du jazz“ demonstrierten viel Show Business, wenige Lichtpunkte und auch Ärgerliches. Urteil: bedingt empfehlenswert.

Text und Fotos: Hans Kumpf

Landesjugend-Jazz-Orchester in NW

Das Kultusministerium von Nordrhein-Westfalen war maßgebend beteiligt am Aufstellen eines „Landesjugendjazzorchesters“, das erste seiner Art in der BRD. Mehrere Proben fanden unter der Gesamtleitung von Glen Buschmann in der Akademie Remscheid statt, wo sich auch Kultusminister Girgensohn persönlich über das Wohlergehen der Big Band informierte. An das Kultusministerium in Düsseldorf richteten wir acht Fragen, welche von Herrn Starzinger unter dem Aktenzeichen IV A 4 — 44 — 10 Nr. 2383/75 beantwortet wurden.

1. Was waren die Beweggründe zur Aufstellung des Orchesters?

Den Schülern in unserer Gesellschaft werden Musizierungsangebote in fast allen Stilarten und Erscheinungsformen der Musik gemacht. Die Jazzmusik wird dabei leider vernachlässigt. Deswegen war es nur naheliegend, im Zuständigkeitsbereich der Landesregierung von Nordrhein-Westfalen ein Landesjugendjazzorchester anzuregen, das begabten und interessierten Schülern die Möglichkeit einräumt, qualifiziert Jazz in Big-Band-Formation zu spielen.

2. Was sind die Zielsetzungen des Orchesters?

Über das unter 1. hinaus Gesagte sollen also begabten und interessierten Schülern z. B. auch als Anschlußmaßnahme an den Wettbewerb „Jugend musiziert“ Möglichkeiten geboten werden, außer der Literatur des sogenannten E-Bereichs andere Musik kennen- und spielen zu lernen. Es wird dabei an die Realisation aller Jazzstile gedacht.

3. Nach welchen Modi werden die Mitglieder ausgesucht?

Träger der Maßnahme ist der Landesverband NW deutscher Musikschulen. Die Mitgliedsschulen wurden angeschrieben und um Benennung und Entscheidung entsprechender Schüler gebeten.

4. Wieviele Mitglieder hat die Band?

Es werden 2 Big-Band-Formationen (also 2mal ca. 16 Spieler) angestrebt. An der 1. Arbeitsphase waren 20 Personen beteiligt.

5. Inwieweit wird die Band an die Öffentlichkeit treten?

Die Band wird nach dem Erfolg der 1. Arbeitsphase voraussichtlich zu verschiedenen öffentlichen Veranstaltungen eingeladen werden. U. a. ist ein Auslandskonzert in Planung.

6. Wie hoch sind die finanziellen Aufwendungen für das Orchester?

Die beiden Arbeitsphasen kosten 1975 ca. 15000DM.

7. Ist Ihnen bekannt, ob in anderen Bundesländern ähnliche Bestrebungen hinsichtlich eines Jazz-Orchesters auf Landesebene im Gange sind oder bereits realisiert wurden?

Initiativen anderer Bundesländer sind mir bisher nicht bekannt geworden.

8. Wie sieht die Relation zwischen dem Landesjazzorchester und Jazz in den Lehrplänen des Landes NW aus?

Ein vernünftiger Vergleich zwischen dem Landesjugendjazzorchester und Jazz in den Lehrplänen für Musik an den Schulen Nordrhein-Westfalens läßt sich kaum herstellen. Es bleibt aber festzuhalten, daß die Lehrpläne dem informierten und interessierten Musikpädagogen jede Möglichkeit offenhalten, Jazzmusik in der Schule zu behandeln.

Hans Kumpf

Ein Leben für den Jazz: Louis Topic

Am 4. Oktober kann eine Schlüssel-Figur des tschechoslowakischen Jazz, Louis Topic, seinen 70. Geburtstag feiern. 1905 in Rosteni bei Holesov in Mähren geboren, verdingte sich Topic 1919 als Lehrling und Praktikant bei einer graphischen Anstalt. Schon früh aber erwachte eine große Leidenschaft für modernen Gesellschaftstanz in ihm und parallel damit für die entsprechende Musik. So erlebte er praktisch die ersten Schritte des Jazz in Europa nach dem 1. Welt-

krieg mit. Als Tänzer gewann er mehrere erste Preise bei Amateur-Wettbewerben meistens mit Dol Dauber's His Masters Voice Orchestra. 1933 war er Generalsekretär des Tanzverbandes Roxy in Brunn und zudem Verleger und Herausgeber des ersten Tanz-Fachblattes der CSSR, der „Dancing-Gesellschaftsrevue“. Als Mitarbeiter gewann er Emanuel Ugge, den Vater der tschechoslowakischen Jazz-Kritik, den Choreographen Joe Jencik, den Künstler E. F. Burian, ferner Dr. Emanuel Sibli, den Vorstand der nationalen tschechoslowakischen Vereinigung der „Tanz-Rhythmik-Gymnastik“ und Eric T. Vogel, der hier seine erste kritische Studie über Jazz veröffentlichte und Jahre später, nachdem er in die USA ausgewandert war, Mitarbeiter des Jazz Podiums wurde.

Louis Topic war auch Mitbegründer der Parade der Jazz- und Barorchester, die eigentlich zum Vorläufer der späteren Jazz Festivals wurde. 1938 entschloß sich Topic als Profi-Tänzer zu arbeiten und bildete zusammen mit der damals 18jährigen, farbigen Schönheit aus Oran, Algier, Jamina Ben-Chenni das moderne Tanzpaar „Jamina & Louis“, das bald in ganz Europa berühmt wurde. Sie arbeiteten in Prag für den Artisten-Verband und den Union-Film und waren bis 1945 immer wieder auf Tournee, so zum Beispiel mit dem Bernard Ette Orchester in Deutschland.

Nach dem zweiten Weltkrieg mußte sich Topic gezwungenermaßen ein anderes Betätigungsfeld suchen, doch seine Liebe zum Jazz blieb be-

stehen. Und so arbeitete er für den Gramoclub in Prag, für die Gramophon-Revue, für das Radio-Journal Brno und für Tages- und Fachzeitschriften. Seit 1965 ist er Rentner, jedoch voll aktiv. Seit 50 Jahren sammelt er nun Bücher, Zeitschriften, Platten, Plakate und viele andere wertvolle Dokumentationen über den Jazz in aller Welt und gründete mit diesem umfangreichen Material die private Dokumentationsstätte „Jazz & Pop Music Correspondence“, die ihren Sitz in 13000 Praha 3, Vlkova 25, CSSR, hat. Topic wertet hier alles aus und archiviert alles, was mit Jazz, Pop, Rock, Tanz und ähnlichem in Schrift und Bild und auch in Klang zu tun hat.

Seine Kontakte reichen in alle Welt, die Zahl seiner Freunde und Bekannten ist mit 4000 nicht zu hoch gegriffen. Und auch heute ist der 70jährige noch bei jedem Ereignis, das mit Jazz, Pop, Rock zu tun hat, anzutreffen. Das ist es schließlich, was ihn jung und tatkräftig erhält.

Antonin Truhlar

Fritz Pauer with the power

Dieser Ruf schallte in der ersten Pause durch den Bonner Jazz-Club Session. Fritz Pauer, der Insidern inzwischen durch das Erich Kleinschuster Sextett und durch die Piano Conclave von George Gruntz hinreichend bekannt sein dürfte, stellte sich in Bonn erstmalig in der Formation mit Jimmy Woode und Tony Inzalaco vor. Woode, schon ein alter Bekannter in Bonn, der hier jeweils in verschiedenen Gruppierungen seinen Baß zupfte.

Einfache wie komplizierte Klangfiguren, kommerzielle Themen und Free-Jazz Passagen, eine nicht mehr unge wohnte Thematik, inzwischen eher eine zeittypische Erscheinung, bestimmten durch ihre interessante Gestaltung das Hauptcharakteristikum und die Stileigenheit dieser Gruppe. Leider litt in der zweiten Hälfte etwas der Sound, da Fritz Pauer das Mikro am Piano verlor, Woodes Tonabnehmer ausfiel und auf Grund dessen Tony Inzalaco am Schlagzeug etwas zu laut wurde.

Fritz Pauer beeindruckte an diesem Abend nicht nur durch seine nuancenreiche, kraftvolle Rhythmik und Geschmeidigkeit, sondern auch — nicht zuletzt optisch — durch seinen emotionalen Einsatz. Von dem zurückhaltenden und kühlen Pauer war in diesen Stunden nichts zu spüren. Bei seiner ausgesprochen hohen Musikali-

LOUIS TOPIC



tat zählt er zu den hervorragendsten modernen Jazz-Pianisten.

Der 47jährige Jimmy Woode bewies einmal mehr sein ausgezeichnetes Einfühlungsvermögen seinen Mitspielern gegenüber und seine sichere und einfallsreiche Grifftechnik. Bei diesem Konzert betätigte sich Woode bei einem alten Traditional als Sänger und ansonsten als Vokalist der Gruppe.

Tony Inzalaco ist ein gleichermaßen exakt und dynamisch trommelnder Schlagzeuger, dessen High Hat sich als roter Faden wie ein Taktmesser durch sämtliche Stücke zog. Mit seiner Perfektion und seinem Feeling fesselte er schnell das Publikum, das ihm nach zwei nervig-rasanten Soli begeistert applaudierte.

Falk Ch. Burhenne

Mandala - Afro-Jazz made in Europe

Nach einer erfolgreichen Tournee durch Österreich, die Bundesrepublik, mit Schwerpunkten in Berlin und München, und die Schweiz gastierte das internationale Jazz-Quintett Mandala in Zürich. Wenn auch das Konzert im traditionsreichen Lokal Weißer Wind, organisiert durch den Monday Date Jazz Circle Zürich, ungünstig terminiert war, weil gleichzeitig in der Zürcher Innenstadt ein Volksfest stattfand, und deshalb die Besucherzahl nicht gerade hoch war, so vermochten die fünf Musiker mit ihrem Auftritt die rund fünf Dutzend Fans doch so zu begeistern, daß sie, nach rund dreistündiger Konzertdauer, noch eine Zugabe ableisten mußten.

Mandala, was soviel heißt wie Einheit, Einigkeit, ist ein Jazz-Ensemble, das unerhört beseelt, mitreißend, rhythmisch wie melodisch anregend musiziert, wobei Impulse im wesentlichen aus dem großen Fundus südafrikanischer Musik kommen. Von den fünf Musikern, die etwa um 25 Jahre alt sind, stammt einer aus Swasiland, zwei aus der BRD und zwei aus der Schweiz; ihr Erfahrungsspektrum reicht vom traditionellen bis zum Free Jazz. Erfahrungen, so meint man, die nötig waren, um den vollendeten Südafrika-Sound von Mandala spielen zu können, der sich im wesentlichen rhythmisch und melodisch-harmonisch im traditionellen Rahmen hält, ohne jedoch stur am tonalen Tonsystem festzuhalten. Assoziationen zum Dol-

lar Brand der letzten Jahre werden lebendig, jedoch ohne daß Mandala den Dollar-Brand-Sound kopieren würde. Manches klingt verfeinerter, raffinierter und komplexer, manches wieder einfacher, linearer, aber immer wieder schwingt der sehnsuchtsvoll-beseelte/afrikanische Klang mit, wie man ihn auch bei Dollar Brand hören kann, v

Wichtigste-Musiker im Quintett ist Joe Malinga aus Swasiland als Flötist, Altsaxophonist, Vokalist und Percussionist. Er liefert die meisten Kompositionen der Gruppe. Er bestimmt wohl auch den Sound und gibt der Musik die Authentizität durch sein Flötenspiel und vor allem durch seinen Gesang im Dialekt seiner Heimat. Der Lehrer an der Musikhochschule in Graz spielt mit der musikalischen Intelligenz eines in seine Musik versessenen Vollprofis und gleichzeitig mit der natürlichen Intuition, die der schwarzen Rasse wohl mehr erhalten geblieben ist als uns Weißen. Als Freund, Schüler und Sideman Dollar Brands hat Joe die Klangstruktur dieser Musik großartig in die Ausdrucksmöglichkeiten des Quintetts übersetzt und integriert. Der Tenorist Friedemann Graef ist Berliner und hat u. a. bei von Schlippenbach und Viera gespielt. Er hat vor kurzem in Berlin selber ein Quartett unter seinem Namen gegründet, mit Posaune, Baß und Schlagzeug. In Mandala spielt er ein so kraftvolles, rauhes Tenorsax, wie ich es selten von einem Europäer gehört habe. Gleichzeitig sind aber auch die lyrischen Passagen beeindruckend, etwa im Zusammenspiel mit der Flöte Malingas.

Friedemann Graef, der auch für Mandala komponiert, scheint mir ein Musiker zu sein, der ohne weiteres hätte an den legendären Tenorbattles in den USA, etwa in Kansas City in den dreißiger Jahren, teilnehmen können, der auch nach einer halben Stunde noch Ideen hat und der vor allem nach einem langen Solo noch die Kraft hat, den „letzten Hauch seiner Seele“ in sein Hörn zu blasen und in Musik umzusetzen. Bei ihm wird spürbar, wie wichtig heute die Erfahrung des Free Jazz ist, wie sehr das Durchstoßen des tonalen Raumes das musikalische Denken eines kreativen Künstlers erweitern kann. Der Schweizer Mathias Rüegg, Klavier und Elektro-Piano, ist wohl der vielschichtigste Musiker dieser Gruppe. Manchmal spielt er eine musikalische Linie so klar und von so herber Schönheit wie eine gotische Kathedrale, manchmal Tongemälde von barocker Komplexität. Sein Klavierspiel, gleichermaßen virtuos und faszinierend auf dem akustischen wie auf dem elektrischen In-

strument, ist ein Lehrbeispiel dafür, wie ein Thema logisch aufgebaut und durchgeführt werden soll. Oftmals beginnt er mit einem Solo im Stil romantischer Klaviermusik, variiert das Thema, es kommt ein Rhythmuswechsel, ein Duett mit Baß oder Schlagzeug, die Bläser fallen ein, und ohne Stilbruch, ohne Vergewaltigung des ersten Grundthemas, hat das Klavier den Zuhörer von der Romantik nach Afrika geführt. Wenn viele Stücke von Mandala nach dem „Sog-Prinzip“ aufgebaut sind, was soviel heißt, daß das Publikum die Entwicklung mitverfolgen kann, bis es schließlich in das Innere des Stückes „gesogen“ wird, so, ist es vor allem das Klavier, das diese Technik ermöglicht, das Thema und Variation klar und transparent macht, durchschaubar für den Zuhörer. *ber.unauffälligste Musiker im Quintett ist der Schweizer Bassist Gogo Thalmann, u. a. ehemaliger Sideman von Irene Schweizer. Er ist der wichtigste Mann für den harmonischen Ablauf der Musik, ein sicherer Musiker, ohne Firlefanz, der seinen Freunden die Basis liefert und den harmonischen Rahmen, in dem sie sich, dafür musikalisch um so freier bewegen und entwickeln können. Gogo spielte nur wenige Soli, aber diese zeugten von seinem soliden Können und von seiner disziplinierten Fantasie. Nicht zuletzt dieser Baßgrundlage verdankt es der Deutsche Brüning von Alten; daß er sein Schlagzeug oft instrumental einsetzen konnte. Ein begnadeter Schlagzeuger, Absolvent der Musikhochschule Graz, der auch in der Lage war, kompliziert übereinander gelagerte afrikanische Mehrfachrhythmen zu spielen, dazuhin oft sein Instrument melodisch-solistisch einsetzte, um gleich wieder die Musik mit einem soliden, einfachen, aber mitreißenden Beat zu unterlegen. Zum Arsenal der Gruppe gehörte auch noch eine Reihe Percussionsinstrumente, wie Congatrommeln, Woodblocks u. a., die abwechselungsweise von den einzelnen Musikern gespielt wurden, die gerade nicht anderweitig eingesetzt waren.

Obwohl jeder Musiker solistisch zu begeistern vermag, liegt doch der Hauptakzent von Mandala im Zusammenspiel, im Teamwork. So wirkten die fünf Musiker im persönlichen Kontakt wohl aufgeschlossen, doch fast zu bescheiden, um den Erfolg, den sie verdienten, auch zu akzeptieren.

Ihre Herbsttournee führte Mandala im September durch die Schweiz, im Oktober durch die Bundesrepublik und im November durch Österreich. Kontaktadresse ist Mathias Rüegg, CH-7220 Schiers, Tel. Schweiz 081 531225.

Harald Hollenstein

Nizza: George schüttet Wasser in den Wein

„Nicht zuviel Zigaretten?“ fragte der Zollbeamte mit der Andeutung eines Augenzwinkerns „Diesmal nicht. Ich komme doch nur für ein paar Tage, Musik hören.“ „C'est normal“, sagte er zufrieden und wandte sich dem nächsten Reisenden zu.

Ich nahm das verbale Schulterklopfen, das in diesem urfranzösischen Ausdruck liegt, gelassen hin und ging weiter. Sicher, wenn einer in der zweiten Julihälfte auf dem Flughafen Nizza ankommt, um sich entweder an steinigen und überfüllten oder an gepflegten und sündhaft teuren Stränden braten zu lassen, dann würde wohl kaum ein Einheimischer ihn für normal halten.

Aber Musik, das ist etwas anderes. Drei Festivals gleichzeitig, nur wenige Kilometer voneinander entfernt: in Nice-Cimiez, in Antibes-Juan-les-Pins und in Vence. Gar nicht zu reden von den Nuits musicales in Tourrettes-sur-Loup, von den Kammerkonzerten in der Fondation Maeght bei St. Paul, von den ungezählten Veranstaltungen etwa in Monte Carlo und Cannes, von den Stars, die um diese Zeit die Küste entlangingeln: Aznavour, Becaud, Belafonte ... Musik hören, das ist also normal. Aber zwei Jazzfestivals gleichzeitig in benachbarten Städten, ist das auch normal? Denn soweit hat es die Konkurrenz zwischen Nizza (17.—27. 7.) und Antibes (19.—27.7.) heuer gebracht. Man mußte unwillkürlich an das Gespenst von Canterville denken: „Ich bin der echte Jazz-Geist“, wetterte Norbert Gamsohn in Antibes. „Vor Nachahmungen wird gewarnt, Ähnliches ist nicht dasselbe.“

Wenige Autominuten entfernt (falls die Straße nicht verstopft ist) ließ Super-Veranstalter George Wein keinen Zweifel daran aufkommen, wer den Anspruch erhebt, Jazz-Boß der Côte d'Azur zu werden. Denn er war es, der die Grande Parade du Jazz in diesem Jahr auf elf Tage verlängerte und so die attraktive zweite Julihälfte völlig blockierte. Aber David nahm Goliaths Herausforderung an. Die Fremdenverkehrsgemeinde Antibes trotzte der Großstadt Nizza. Norbert Gamsohn, im Vorjahr nur beauftragter Ausrichter des Festivals, diesmal bereits Veranstalter in eigener Verantwortung, stand auf gegen den renommierten Chef der Festivals von New York und New Orleans.

Ein ungleicher Kampf, sollte man meinen. Nicht nur von der unterschiedlichen Finanzkraft der Gemein-

den, sondern auch von der Statur der Veranstalter her. Der Große Zampano Wein, der einst Newport nach New York zauberte, und der in dieser nicht ganz • leicht zu behandelnden Stadt jährlich einen atemraubenden Dreiring-Jazz-Zirkus aus dem Zylinder zieht, dieser Magier in Hemdsärmeln könnte wohl selbst am Nordpol ein Festival aufziehen, wenn er Lust dazu hätte. „Seine“ Musiker kommen, wenn er sie ruft. Und die meisten bleiben das ganze Festival über am Standort. Dieser Norbert Gamsohn dagegen hat all den Trouble, den ein nicht so berühmter Veranstalter mit täglich an- und abreisenden Künstlern halt so hat. Milt Jackson hat sein Vibraphon in Genf vergessen? Tant pis. Bill Evans verlangt, daß die Pressefotografen vertrieben werden? Er spinnt, aber was kann man tun? Wieviele Autos werden gebraucht, um Basie plus 18 Musiker plus Begleitung plus 1500 Kilo Gepäck vom Flughafen abzuholen? Sponsor Coca-Cola verlangt zwei längere Pausen im Abendprogramm, damit die Leute an die Getränkestände gehen können. Fernsehregisseur Averty hat die Organistin Rhoda Scott im Nachmittagsprogramm in der Kongreßhalle gehört und ist begeistert? Tant mieux. Ach so, er verlangt jetzt, daß sie am Abend in Ellas Konzert auftritt, damit er Aufnahmen machen kann. ... Ich bin ein permanent Gekreuzigter“, stöhnt Gamsohn. Und macht weiter.

Ja, und dann — dann hat man Anlaß, Hans Kumpf zu gratulieren, weil er den Bericht über Antibes schreibt, während man selbst sich schon voriges Jahr leichtsinnigerweise auf Nizza festgelegt hat. Denn Jazz Juan, wie das „World Jazz Festival Antibes — Juan-les-Pins“ lieber firmieren möchte, wird ein offenbar nicht unverdienter Bombenerfolg, während die römischen Arenen von Nizzas Ortsteil Cimiez nur eine verwässerte Neuauflage der vorjährigen Grande Parade erleben.

Denn elf Tage v^aren zuviel. Zwei Abende lang lief man zwischen den drei Podien Mn-tind her, um auf dem einen Benny Carter und Earl Hines mit Bobby Hackett und Joe Venuti zu hören, auf dem anderen Joe Newman mit Kenny Drew und Illinois Jacquet, auf dem dritten Lockjaw Davis, Zoot Sims, Arvell Shaw. Hier Ruby Braff mit George Barnes und Vinnie Corrao (sicher eine der schönsten Stunden von Nizza), dort Pee Wee Erwin, Doc Cheatham, Vic Dickenson. Dazu wahlweise Wingy Manone, Clark Terry, Teddy Wilson, Harry Sweets Edison, Eddie Hubble, Red Norvo, Chet Baker, Sam Price, Kenny Drew, Bob Greene und all die anderen.

Aber am dritten Abend begann das Gefühl: jetzt hast du eigentlich alles gehört. So faszinierend es zunächst war, all diese Klassiker des Jazz beisammen zu haben. Soviel Spaß es zunächst machte, zu hören und zu sehen, wie sie in ständig wechselnden Besetzungen miteinander fertig wurden; wie der eine sich stets vor-drängte (Newman), der andere sich stets anpaßte (Carter); wie sie Kollektivspiel teils improvisierten, teils aus der Erinnerung reproduzierten, teils auch nur sehr routiniert vortäuschten. Es war doch, nach der ersten Begeisterung, nicht zu verkennen, daß über dem allem ein Hauch von Museum lag. Dazu kam, daß es diesmal an ad-äquaten Drummern fehlte. Jo Jones und Cozy Cole waren nicht annähernd ersetzt. Und Arvell Shaw mußte seinen Baß von einer Bühne zur anderen schleppen, weil die anderen Bassisten offenbar nicht sehr gefragt waren.

So waren schon um die Mitte der elf Tage Ermüdungserscheinungen zu beobachten. Musiker quengelten („Was, ich schon wieder?“); oder sie bemühten sich gar nicht erst, gemeinsam zu spielen, sondern reihten einfach Soli aneinander. Der Zuhörer begann, die Rivalität der französischen Bechet-Epigonen Claude Luter, Maxim Saury und Rene Franc als angenehm belebendes Element zu empfinden.

Auch die permanente Verbeugung vor dem Ursprungsort New Orleans, offenbar als roter Faden der Veranstaltungsreihe (nicfit: Festival. Wir kommen noch darauf.) gedacht, geriet nicht gerade zum Vorteil der Sache. Zwar hatte George Wein, Veranstalter auch in New Orleans, sogar dessen Oberbürgermeister mitgebracht. Aber der konnte sich auch nur im breitesten Amerikanisch dafür entschuldigen, daß er nicht Französisch spricht, das kurzärmelige Hemd über der Hose, jeder Zoll ein Yankee-Tourist. Leute, schmeißt Euer Confederate money weg, the South won't rise again. Ach, und die Heritage Hall Jazz Band nutzte sich auch ab. Zuerst ein Bombenerfolg beim Publikum —kein Wunder, daß man den richtigen Ton trifft, wenn man auch daheim das ganze Jahr über für Touristen spielt. Der sentimentale Schluchzer in „Way Down Yonder“¹ macht sich immer gut. Aber wenn man ihn zum dritten Mal hört, merkt man: das ist Fremdenverkehrs-Routine, nostalgisch-vereinfachende Heimatmusik. Gewiß, in anderer Besetzung zeigten die Musiker durchaus bessere Leistungen. Aber das gilt sicher auch für manche Trachtenkapelle.

Umgekehrt gab es bei anderen Musikern immer wieder verbale und thematische Kottaus vor New Orleans, die

JAZZNEWS

Jazzkurse des Creative Music Studio

Das Creative Music Studio eröffnet seine Herbst-Saison am 6. Oktober auf dem Campus des Studios in Mt. Tremper, nahe Woodstock, New York. Die Kurse sind für Instrumentalisten und Vokalistinnen und umfassen Workshops, Sessions, Konzerte und Aufnahmen mit Karl Berger, Anthony Braxton, Jack DeJohnette, Dave Holland, Ingrid, Stu Martin, Frederic Rzewski und anderen. Der Herbstkurs läuft vom 6. Oktober bis zum 30. November, danach folgen die Winter Session vom 19. Januar bis 14. März und die Spring Session vom 29. März bis 30. Mai. Der Beitrag, der für einen wöchentlichen Kurs erhoben wird, beträgt 350 Dollar. Die Kontaktanschrift: Creative Music Foundation, Inc., P. O. Box 671 Woodstock, New York 12498, USA.

Sonet legt neue Jazzplatten vor

Die schwedische Plattenfirma Sonet begann vor 20 Jahren als Importgeschäft für amerikanische Jazz-Alben. Inzwischen ist Sonet zu einer international wichtigen Plattenfirma geworden und wird im Herbst eine Reihe selbst produzierter Jazz-Alben vorlegen. Es sind dies: Lee Konitz Trio „Oleo“, Sonny Stitt mit Art Blakey's Jazz Messengers „In Walked Sonny“, „The Bop Session“ mit Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, John Lewis, Hank Jones, Percy Heath und Max Roach, das Al Cohn/Zoot Sims Quintett „Motoring Along“ und das Barney Kessel Trio „Just Us“.

Jazz-Workshop in Hall/Innsbruck

Vom 4.—26. Oktober findet in Hall bei Innsbruck ein Jazz-Workshop statt, der für Musiker wie auch Musiklehrer gedacht ist. Behandelt werden die Grundlagen des Jazz (Rhythmik, Harmonik, Melodik, Improvisation, Arrangement) in Beispielen und Übungen, die Geschichte des Jazz mit historischen Aufnahmen, außerdem gibt es Instrumentalunterricht für Saxophon, Klavier, Baß und Schlagzeug, sowie Übungen im Zusammenspiel in der Gruppe. Die Kursleitung liegt in Händen von Joe Viera und Gerhard Crepaz, als Dozenten konnten neben Viera verpflichtet werden: Thomas März, Klavier, Wolfgang Herrle, Baß, und Reinhold Kampferseck, Schlagzeug. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 60,—, Anmeldeschluß ist der 1. Oktober, Anmeldungen sind zu richten an das Studienzentrum für Neue Musik, A-6060 Hall in Tirol, Herzog-Otto-Str. 4, gleichzeitig ist der Betrag von DM 60,— auf das Konto Nr. 1800-012716 der Sparkasse der Stadt Innsbruck/Hall zu überweisen.

1. Traditional Jazz Festival Wiesbaden

Der Initiativkreis Trad Jazz hat für Mitte Dezember das 1. Hessische Traditional Jazz Festival in Wiesbaden angekündigt. Interessierte Gruppen melden sich bei Walter Peter Turczak, 6330 Wetzlar, Am Sturzkopf 10, Tel. 0 64 41 / 4 39 51.

1. Elmsorner Jazztage

Die 1. Elmsorner Jazztage werden von einer Veranstaltungsgemeinschaft im Rahmen der 3. Elmsorner Florawoche durchgeführt. Die Stadt Elmsorner gibt einen ansehnlichen Zuschuß, um die Preise auch für Jugendliche erschwinglich zu halten. Auf dem Programm stehen am 26. 9. Volker Kriegel's Mild Maniac Orchestra, am 27. Chris Barber's Jazzband (20 Uhr) und Tiny's Blues Ltd. (21.30 Uhr), am 28. das Dreamland Orchestra.

Oldtime Jazz Meeting Biel 1975

Das diesjährige Internationale Oldtime Jazz Meeting in Biel findet am 8., 14. und 15. November im Kongreßhaus statt. Es werden 15 traditionelle Jazzbands vorgestellt. Interessierte Oldtime Bands melden sich bei Newland Production SA (The Swiss Dixie Stompers), Hauptstr. 47, CH-2562 Port, Schweiz, Tel. 27851.

Berliner Jazztage 1975

Das Programm der Berliner Jazztage 1975, die vom 5.—9. November stattfinden, sieht, wie folgt aus: Cecil Taylor, McCoy Tyner, Johnny Otis Show, John Abercrombie, Dave Liebman Lookout Farm, Larry Coryell Eleventh House, Gerry Mulligan, Gary Bartz u.a. Die Programmzusammenstellung besorgte George Gruntz. Die Kontaktanschrift des Festivals ist: Ralf Schulte-Bahrenberg, 1 Berlin 15, Kurfürstendamm 234, Tel. 8 83 63 55.

Das Esslinger Burg Jazz Festival findet in diesem Jahr am 13. September statt. Auf zwei Podien innerhalb des romantisch gelegenen Burgplatzes spielen ab 15 Uhr die Peter Mayer Formation, das Frederic Rabold Inspiration Orchestra, Jazztrack, Mombasa und die Radio Jazz Group Stuttgart unter der Leitung von Wolfgang Dauner. Der Eintrittspreis beträgt DM 5,—. Die Kontaktanschrift des Festivals ist: Stadtjugendring Esslingen e. V., 73 Esslingen, Im Heppäcker 3, Telefon 35 26 66 und 3 51 26 46.

Die Jazztage Hannover finden vom 12.—14. Dezember statt. Die Kontaktanschrift des Festivals ist: Michael Gehrke, 3 Hannover, Am Schafbrinke 58, Tel. 83 33 38 oder 45 44 55.

Picking Blues — leichte Blues-Sätze für Gitarre — so heißt ein kleines No-

tenbuch für Gitarre, das Dieter Kreidler bearbeitet hat, und das der B. Schott's Söhne Musikverlag vorlegte. Es kostet DM 6,— und enthält 12 Notenbeispiele, darunter „When the Saints“, „Tom Dooley“, The Midnight Special, „Down by the Riverside“.

New Jazz in Köln heißt eine Konzertreihe, die im Herbst in der Kölner Oper mit folgenden Gastspielen fortgesetzt wird: 11. 10. McCoy Tyner Quartett, 1. 11. Keith Jarrett, 21. 11. Jeremy Steig Group, 13. 12. Gary Burton Quintett. Die Reihe wird betreut von VeraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbistraße Str. 3, Tel. 0221 / 5 99 18 51.

Free Music Production in Berlin plant für Herbst und Winter 1975/1976 Konzerttournée mit dem Alexander von Schlippenbach Quartett und dem Peter Brötzmann-von Schlippenbach Quartett durchzuführen. Die FMP hat die Anschrift 1 Berlin 10, Behaimstr. 4, Tel. 030 7341 5447.

Blue Roseland Orchestra, eine Big Band aus dem Göttinger Raum, wird im Herbst ihre zweite Platte bei WAM-Metronome veröffentlichen. Anfang Oktober geht das Orchester auf England-Tournee, zuvor aber braucht die Band für den fünfköpfigen Brass-Satz noch einen noten- und improvisationskundigen Trompeter. Die Kontaktanschrift des Blue Roseland Orchestra ist: Rainer Knobloch, 34 Göttingen, Brauweg 4, Tel. 05 51 / 4 63 19.

Brassy Brew erhielt aufgrund ihres großen Erfolges beim 10. Internationalen Jazz Festival in San Sebastian eine Einladung zum Jazz Festival in Debrecen, das der ungarische Rundfunk am 12. und 13. September veranstaltet. Die Heidelberger Jazz-Rock-Gruppe plant im November auf Polen-tournee zu gehen, ist natürlich aber auch in den nächsten Monaten an Engagements in Deutschland interessiert. Die Kontaktanschrift von Brassy Brew ist Reinhold Hirth, 69 Heidelberg, Am Heumarkt 6, Tel. 06221 / 1 23 02 oder 1 38 46.

Wolfgang Dauner wird am 20. und 21. September in Düsseldorf beim UZ-Pressfest auf den Rheinwiesen spielen. Am 5. September stellt er sich¹ in Stuttgart-Untertürkheim beim Treffpunkt Jazz des Süddeutschen Rundfunks mit seiner Radio Jazz Group vor, der diesmal Albert Mangelsdorff, Ack van Rooyen, Ian Carr, Charlie Mariano, Barbara Thompson, Volker Kriegel, Eberhard Weber und Jon Hiseman angehören, die zuvor Aufnahmen für die Sendung „Elf Einhalb“ des Südfunk-Fernsehens machen.

Duke Ellington — A Musical Legend, unter diesem Titel wurde bei der diesjährigen Saratoga Fair in Saratoga Springs, New York, eine Ausstellung gezeigt, die das Leben und Wirken dieses großen Komponisten und Orchesterleiters anhand von Dokumenten aufzeigte.

Roland Fischer, der z. Zt. Klarinettist bei der Wildlife Jazzband ist, will im Herbst wieder eine an die früheren großen Erfolgsjahre anknüpfende Swing-Gruppe aufstellen, bei der u. a. ira Kriss, Gitarre, und Reto Weber, Schlagzeug, mitspielen werden.

Dizzy Gillespie hat für einen Auftritt in Buddy's Place in New York eine Big Band zusammengestellt, in der u. a. Jon Faddis, Jimmy Heath, Billy Mitchell, Pepper Adams, Mike Longo, Mickey Roker und Milt Jackson spielen.

Tom Gerun starb vor kurzem in San Francisco. Gerun hatte in letzter Zeit mit seiner Band in verschiedenen Hotels in Las Vegas gespielt. 1930 hat der damals 17jährige Woody Herman seine Profi-Laufbahn in Geruns Band angefangen.

Dusko Goykovich konnte jetzt in Frankreich bei RCA eine Platte unter dem Titel „Slavic Mood“ veröffentlichen.

Roland Hanna gehört ab sofort zu den CTI Jazz-Stars. Der Pianist schloß vor kurzem einen Vertrag mit dieser erfolgreichen Jazz-Platten-Firma ab. Die erste Platte des Pianisten soll von seinem Musikerkollegen Ron Carter produziert werden.

Chris Hinze hat eine neue Combination aufgestellt, die vom 2.—12. Oktober in Deutschland auftreten wird. Der holländische Flötist spielt jetzt mit Gordon Beck, Klavier, Steffan Dietz, Gitarre, John Turner, Baß, und Mike Rigmaidin, Schlagzeug. Hinzes Platte „Sketches on Bach“ soll sich in Holland in mehr als 35000 Exemplaren verkauft haben. Im September wird ein neues Album erscheinen, von dem man sich den selben Verkaufserfolg erhofft und das „More Sketches on Bach“ betitelt ist. Für die Deutschlandtournee im Oktober ist die Hinze Combination zu buchen über Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 05 51 / 5 94 35.

Miriam Klein konnte vor kurzem ihren internationalen Erfolgsdurchbruch verzeichnen. Die schweizer Sängerin ist jetzt unter Vertrag bei Milt Gabler und Williard Alexander, zwei amerikanischen Agenturen, die Jazz Giants managen. Miriam sang beim Newport Jazz Festival mit der Michel Attenoux

Band und begeisterte beim Festival in Nizza die europäischen Jazzfreunde mit ihrem „Tribut an Billie Holiday“, bei dem sie von einer Band um Buddy Tate und Bobby Rosengarden begleitet wurde.

Oskar Klein wird bei der Plattenfirma Intercord in Kürze zwei Platten vorlegen, auf denen er als Gitarrensolist zu hören ist. Danach sollen dann die Aufnahmen erscheinen, die der österreichische Trompeter vor einiger Zeit mit seinem großen amerikanischen Kollegen Wild Bill Davison machte.

Eric Kloss konnte jetzt seine 14. Platte veröffentlichen. Sie hegt unter dem Titel „Essence“ auf Muse vor. Der heute 24jährige, blinde Saxophonist rangierte beim letzten Playboy Jazz Poll unter den besten seines Fachs.

Dave Liebman produzierte am 1. Juli mit seiner Lookout Farm in München eine Platte für Enja Records, die in Kürze unter dem Titel „Father Time“ erscheinen wird.

Carmen McRae hat mit der Blue Note einen Exklusiv-Vertrag abgeschlossen. Die Sängerin hat bereits ihr erstes Album für diese Firma produziert, das unter dem Titel „I am Music“ erscheinen wird. Carmen wurde begleitet von einer Gruppe um den Pianisten Roger Kellaway, der auch die Arrangements schrieb.

Passport war Mitte August wieder im Studio in Köln, um eine neue Platte zu machen. Im Oktober wird nach bewährtem Konzept eine Jubilee-Tournee stattfinden, im November ist Klaus Doldinger dann wieder mit Passport auf Deutschlandtournee und Anfang 1976 ist bereits wieder eine USA-Gastspielreise geplant.

Roy Pellett wird vom 1.—20. Dezember zusammen mit der englischen Blues-Sängerin Beryl Bryden in der Schweiz, Österreich, Deutschland, Holland und (Belgien) auftreten. Die Band des englischen Klarinettisten ist zu buchen über Jürgen Vieregge, Jazz Club Lübeck, Untertrave 1, Tel. 04 51 / 70 59 09 oder 4 68 78.

Pork Pie nahm Anfang August in Brüssel ihre zweite Platte auf, die Anfang Oktober erscheinen wird. Die Gruppe besteht jetzt aus Charlie Mariano, Saxophone, Flöte, Philip Catherine, Gitarre, Jasper van't Hof, Keyboards, Bo Stief, Bass und John Marshall, Schlagzeug. Nach Fernseauftritten und Tourneen im europäischen Ausland wird Pork Pie vom 15. Oktober bis 15. November wieder eine große Deutschlandgastspielreise machen. Hierfür wird Pork Pie um den dani-

schen Trompeter Palle Mikkelsen zum Sextett erweitert werden. Pork Pie ist zu buchen über GK Promotion, 72 Tuttlingen-Möhringen, Mettenbergstr. 1, Tel. 07462/1530.

Neva Raphaello, englische Blues-Sängerin, die bereits Anfang der 50er Jahre durch Plattenaufnahmen mit der Dutch Swing College Band bekannt wurde, ist vor kurzem gestorben.

Buddy Rich hat die für August vorgesehene Tournee nach Südafrika im letzten Moment abgesagt, da man ihm zur Auflage machte, seinen schwarzen Bassisten Ben Brown gegen einen weißen Musiker auszutauschen.

Marlena Shaw trat kürzlich mit dem Oliver Nelson Orchester im Grove in Los Angeles auf. Nelson, der für dieses Engagement eine Band aus 18 einheimischen Studio-Musikern zusammengestellt hatte, präsentierte sich in seinem „Stolen Moments“ auf dem Altsaxophon in Hochform. Begeistern konnte auch Oscar Brashear als Trompetensolist.

Joe Venuti nahm kürzlich wieder eine Platte für Chiaroscuro auf. Mit dem hochbetagten Swinggeiger spielten Zoot Sims, John Bunch, Milt Hinton und Bobby Rosengarden. Bei einem Stück war zudem der frühere Jean Goldkette-Posaunist Speigle Wilcox mit dabei.

Eberhard Weber wird im Oktober mit Volker Kriege!, Rainer Brüninghaus und Jon Christensen auf Brasilien-Tournee gehen. Anschließend wird er mit Gary Burton eine Platte in den USA aufnehmen. Mit seiner Gruppe Colours wird Weber vom 15. November bis 7. Dezember auf Deutschlandtournee sein. Gebucht werden kann das Quartett über VeraBra Contemporary Jazz, 5 Köln 60, Norbischer Str. 3, Tel. 02 21 / 5 99 18 15.

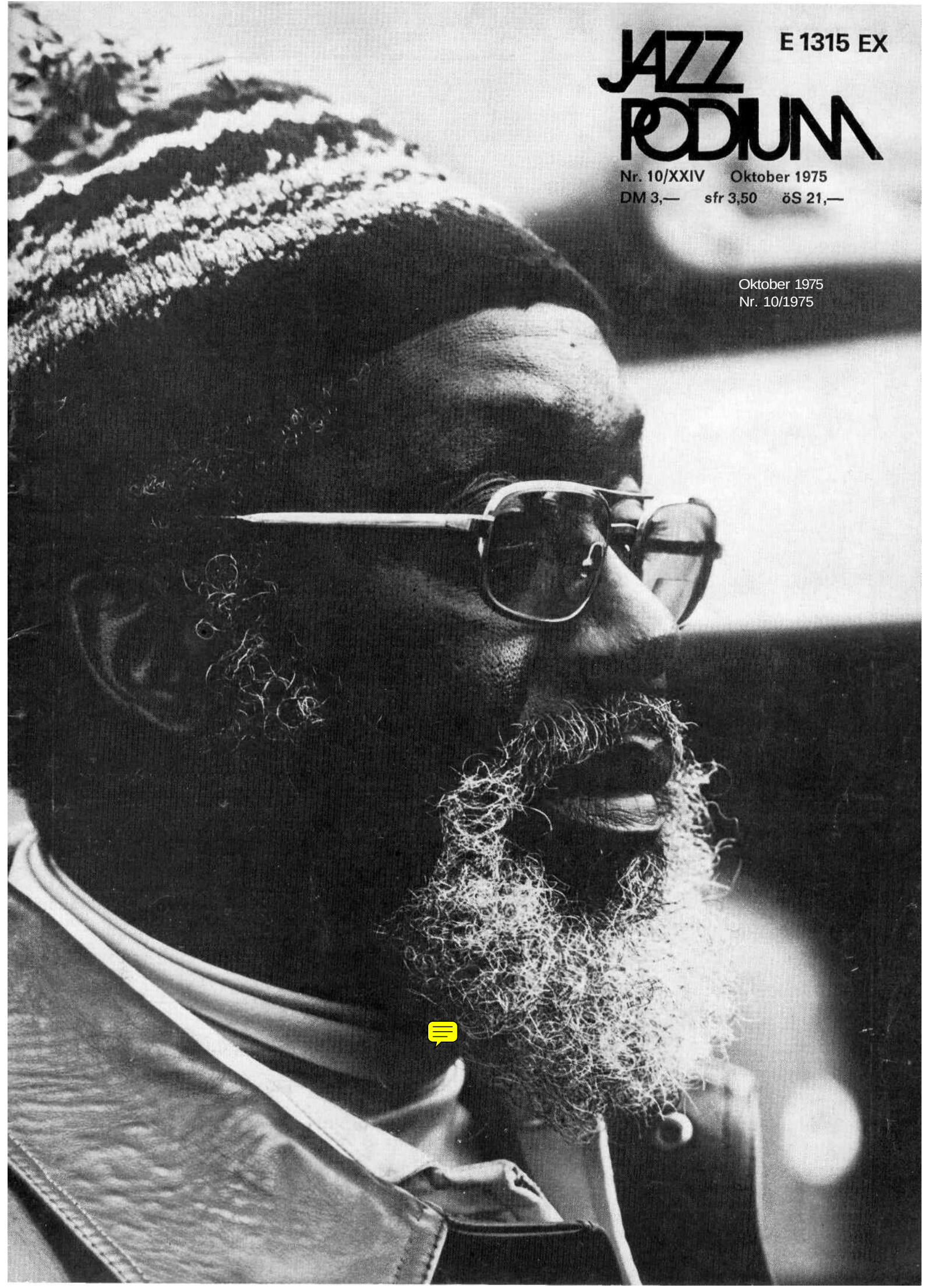
Reto Weber, der bereits seine zweite Schlagzeug-Solo-Platte bei Evasion Records in Lausanne vorlegen konnte, ist es gelungen von der schweizer Stadt Grenchen finanzielle Unterstützung zu erhalten für kreatives Musizieren mit Kindern in Richtung Jazz und für den Betrieb eines Kleintheaters, wo viel Jazz präsentiert werden soll. Travasalam, die Gruppe mit Reto Weber, Schlagzeug, Pierre Descoeur, Posaune, Martin Müller, Baß, und Thomas Belmont, Saxophone, geht im September auf Deutschland-Tournee. Travasalam hat die Kontaktschrift Jazz in Grenchen, CH-2540 Grenchen, Postfach 223, Tel. 82818 oder 8 66 45, Schweiz.

JAZZ FODIUM

E 1315 EX

Nr. 10/XXIV Oktober 1975
DM 3,— sfr 3,50 öS 21,—

Oktober 1975
Nr. 10/1975



RAINER BRUNINGHAUS

Schöne ausgewogene Klänge

Rainer Brüninghaus, 25, Pianist aus Köln, nimmt im November als Vertreter der Bundesrepublik am Jazz-Konzert der Europäischen Rundfunkunion in Sarajewo teil. Damit wurde einmal kein bereits renommierter, altbewährter und international bekannter Solist entsandt, sondern ein talentierter junger Nachwuchspianist, den man indessen schon in einem Atemzug mit Wolfgang Dauner, Alexander von Schlippenbach und Joachim Kühn nennen kann. Außer bei Gastspielen und Konzerten der Gruppe Spectrum konnte man ihn auch auf zwei Platten hören, auf „Mild Maniac“ mit Volker Kriegeis Spectrum und auf „The Colours of Chloe“ mit Eberhard Weber, dessen Gruppe Colours er derzeit angehört. In einem Gespräch mit dem Jazz Podium äußerte sich Rainer Brüninghaus über seine Laufbahn, seine musikalischen Vorstellungen und Ziele.

„Auf der Jazz-Szene bin ich eigentlich erst seit etwa zweieinhalb Jahren tätig. Ich war neun Jahre alt, als ich mit Klavierunterricht begann, habe mich dann zehn Jahre lang ziemlich intensiv mit dem Klavierspielen beschäftigt, wollte mich aber schließlich mit etwas anderem befassen und habe in Köln an der Universität zunächst einmal Soziologie studiert. Da ich aber dann vom Lehrbetrieb an der Uni etwas frustriert war, habe ich mich wieder auf meine musikalischen Fähigkeiten besonnen und drei Jahre so halb als Profi, halb als Amateur in der Popgruppe Eiliff gespielt. Bis mich eines Tages wie aus heiterem Himmel plötzlich ein Anruf von Volker Kriegel erreichte, in dem er mir vorschlug, mit ihm zusammen zu musizieren. Wir haben uns daraufhin getroffen, gemeinsam geprobt und uns so gut verstanden, daß wir mit Eberhard Weber und Joe Nay die Gruppe Spectrum formierten.“

„Wie kamst du denn überhaupt zum Jazz?“

„Na ja, zunächst habe ich wie üblich klassisches Klavier spielen gelernt, habe dann allerdings schon als Schüler so mit 16 Jahren mit dem Jazz angefangen. So sehr viel Jazz gehört habe ich gar nicht, sondern mich eigentlich mehr aus mir selbst heraus

theoretisch mit der Musik befaßt, habe versucht, wie man die Klänge[^] aufbauen kann und rhythmisch spielt.[^] Angefangen hat es mit dem Swing, dann habe ich als Student Rockmusik mit starkem Jazz-Einfluß gespielt und bin schließlich bis zum ganz aggressiven Free Jazz vorgedrungen. Der Jazz hat mich schon immer weit mehr interessiert als der Rock.“

„Gibt es bestimmte Pianisten, die dich besonders auf dem Jazzgebiet fasziniert haben?“

„In der Zeit, als bei mir der hauptsächlichliche Entwicklungsprozeß einsetzte, waren es vielleicht Chick Corea, Herbie Hancock und Keith Jarrett.“

„Cecil Taylor nicht?“

„Doch, eine Zeitlang hat mich das, was er macht, sehr interessiert. Das war aber schon kurz vor Beendigung meiner Schulzeit. Da habe ich mich stark mit dem Free Jazz beschäftigt, auch sehr viel Free Jazz gespielt. Taylors Musik war für mich eine Revolution auf dem Klavier, aber dann haben mich doch mehr die schönen, ausgewogenen Klänge angezogen, zumal ich merkte, daß ich eigentlich im Free Jazz nur Aggressionen loswerden wollte und als Schüler gar nicht die Zeit hatte, wirklich professionell Musik zu machen und mich richtig in den Free Jazz hineinzuleben.“

„Hast du da solo gespielt oder wie sahen die Besetzungen aus?“

„Nun, zunächst habe ich mit Bläsern Swing und auch modern Jazz gemacht, in der Free Jazz Zeit hatte ich dann ein richtiges Klaviertrio.“

„Hast du damals auch schon deutsche Pianisten gehört, die in dieser Richtung tätig waren?“

„Ja, Joachim Kühn und Wolfgang Dauner haben mich zu der Zeit interessiert.“

„Jetzt läßt sich aus deinem Klavierspiel heraushören, daß du aus dir selbst versuchst, deinen eigenen Weg zu gehen.“

„Das war bei mir eigentlich immer schon der Fall, denn wie gesagt habe ich wenig Platten gehört und mich mehr für den Aufbau der Tonskalen, für Klänge interessiert. Auch im Free Jazz, wo es weniger Gesetze gibt,

habe ich versucht, alles aus mir selbst heraus aufzubauen.“

„Ist die Zusammenarbeit mit Eberhard Webers Colours für dich ideal?“

„Ja, insofern, als die Musik für jeden sehr offen ist. Wir können alle unseren eigenen Beitrag dazu leisten. Es besteht eine echte Korrespondenz zwischen allen vier Musikern. Weil wir gut zusammenpassen, kam es sehr schnell zu dieser Einheit.“

„Wie entsteht eure Musik?“

„Das ist schwer in Worte zu fassen. Oft fängt es damit an, daß der Schlagzeuger Jon Christensen einen Rhythmus vorgibt, es kommt aber auch vor, daß ich stehende Klänge erzeuge, der Baß etwas Harmonisches dazu spielt und sich so nach und nach etwas entwickelt. Themen spielen wir eigentlich nur mal zwischendurch als Auflockerung. Hier und da werden auch vorproduzierte Bänder zugespielt. Ich habe da mit Eberhard Weber zusammen so verschiedene Streichersätze, freie Klaviersounds oder ähnliches aufgenommen, die unserem Zusammenspiel dann Impulse geben. Insofern erscheinen also auch mal Themen oder themenartige Zusammenhänge in der Musik. Die Hauptsache ist eigentlich, daß wir sehr offen musizieren, also niemand etwas aufoktroyieren, niemand zudecken. Ab und zu spielen wir auch sehr sparsam, damit sich die Musik besser entwickeln kann.“

„Ihr musiziert also ganz spontan, und was ihr einmal gespielt habt, wiederholt sich nicht?“

„Vor unserer ersten Tournee haben wir eigentlich nur anderthalb Tage geübt, was beweist, daß das meiste bei uns spontan entsteht. Und was nicht auf Tonband festgehalten wurde, ist natürlich unwiederbringlich vorüber. Dafür entsteht aber ständig Neues, denn es geschieht bei jedem unserer Auftritte immer etwas anderes. Ich hoffe, das bleibt so, es ist nämlich genau das, wonach ich immer gesucht habe. Man hört den anderen intensiv zu und entwickelt daraus etwas Eigenes. So wird die Musik nie langweilig.“

„Du spielst aber nicht nur bei Colours?“

„Wenn ich Zeit habe, spiele ich auch

mit anderen Gruppen. Das bringt mich weiter, denn man kann immer wieder etwas Neues dazulernen. Man gewinnt an Routine und Erfahrung, wenn man sich völlig auf andere Leute einstellt. Um welche Stilrichtung es sich dabei handelt, ist gleichgültig. Ich spiele alles mal ganz gerne. So gehöre ich ja auch zum Jazzensemble des Hessischen Rundfunks, machte zudem Soloaufnahmen mit der dortigen Big Band und habe einmal mit Jazztrack musiziert. Es gibt da also Abwechslung genug."

„Wie oft kommt Colours zusammen?"

„Das richtet sich nach den Jobs. Wir versuchen eine Woche oder vierzehn Tage auf Tournee zu gehen und machen dann wieder eine größere Pause. Wir müssen das so regeln, weil 'Schlagzeuger Jon Christensen viel bei Jan Garbarek spielt und Charlie Mariano wieder auf der Berklee Music School in Boston lehrt. Da ist es oft nicht leicht, Termine zu finden, bei denen sich nichts überschneidet. Wir sind eben keine feste Gruppe, die das ganze Jahr über Jobs hat."

„Könntest du dir vorstellen, Mitglied einer Big Band zu sein?"

„Bisher habe ich da nur als Solist mitgewirkt; eine Festanstellung würde mich abschrecken. Die Bezahlung ist zwar sehr gut, aber es geht mir nicht ums Geld, sondern um die Musik. Big Bands können sich auf die Dauer nur mit kommerzieller Musik halten, und wenn man somit auf alle Ambitionen verzichten muß, geht es mit einem bergab. Mir ist die musikalische Befriedigung jedenfalls mehr wert als die finanzielle."

„Würdest du gerne mit Bläsern arbeiten?"

„In eine eigene Gruppe würde ich vielleicht ein Sopransaxophon, vielleicht auch einmal ein Flügelhorn hineinnehmen. Ich liebe mehr die weichen Töne. Ein aggressives Saxophon kann zwar eine Farbe in die Gruppe bringen, aber für einen ganzen Abend oder gar eine ganze Tournee wäre mir das zuviel."

„Wie stehst du zur Elektronik?"

„Ich beschäftige mich sehr viel damit. Und viele wissen nicht, daß man mit der Elektronik auch sehr schöne und menschliche Klänge erzeugen kann. Es trifft nicht zu, daß die Musik dadurch grundsätzlich einen maschinellen Charakter annimmt. So gehe ich mit dem Synthesizer völlig auf die Musik der Gruppe ein, spiele mit Colours relativ leise. Erstens hört man sich dann, so paradox es klingt, besser, und zum anderen kann sich auf diese Weise musikalisch sehr viel mehr entwickeln. Wer laut spielt, hört oft nicht einmal den Nebenmann, geschweige denn einen Kollegen, der vier Positio-

nen weiter weg steht. Die Musiker der Rockbands glauben meist, man müsse mit der Elektronik Power erzeugen. Und sie erschöpfen sich in der Lautstärke. Das geht auf Kosten des Klanges. Ich spiele auf einem kleinen, ganz billigen Synthesizer, weil der sich für die Bühne am besten eignet, schnell aufzubauen ist und rasch funktioniert. Die Riesenapparate lassen sich auf der Bühne kaum mehr benutzen. Ich habe mir aber so einige Zusatzgeräte angeschafft, das Elektro-Piano beispielsweise und einen Phase-Shifter, der beim Elektro-Piano die Balance verbessert und das gesamte Klangvolumen etwas verändert. Außerdem spiele ich ein Hohner-Clavinet. In erster Linie aber möchte ich bei Colours auf dem Flügel spielen. Er ist nach wie vor das Instrument, das mich am meisten reizt, weil er musikalisch die meisten Möglichkei-

ten bietet. Die elektronischen Instrumente sind vom Klang her schon begrenzt. Wenn man beispielsweise beim Elektro-Piano das Pedal drückt, einen Lauf spielt, kommt nur noch so ein Wischi-Waschi dabei heraus. Beim Flügel gibt es so etwas nicht. Er ist so gut durchdacht, daß immer etwas Gutes dabei herauskommt, auch ist die Balance zwischen den Bässen und den hohen Tönen nicht gestört wie beim elektronischen Instrument. Als zusätzliche Klangfarbe aber finde ich es ganz gut, wenn man an einem Abend vier Keyboards benutzen kann."

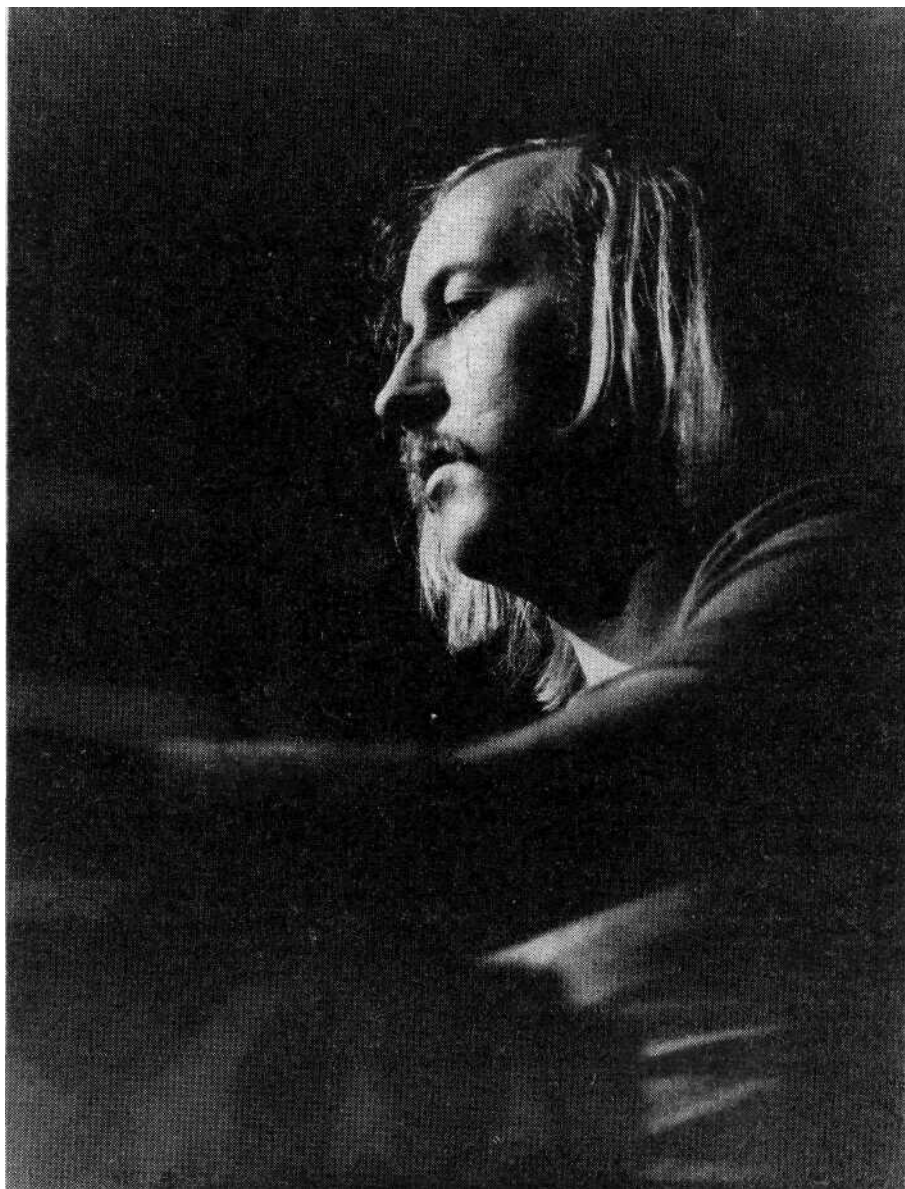
„Wenn man nur die Musik macht, die man machen will, läuft man Gefahr, unpopulär zu werden. Siehst du da einen Ausweg?"

„Die Musik, die man machen will, muß ja nicht unbedingt unpopulär sein. Wir

Fortsetzung auf Seite 25

RAINER BRÜNINGHAUS

Foto: Hans Kumpf



JOHN CAGE UND DER JAZZ

Im Herbst 1975 erscheint im Musikverlag Gotthard F. Döring, Herrenberg, von unserem Mitarbeiter Hans Kumpf das Buch „Postserielle Musik und Free Jazz, Wechselwirkungen und Parallelen, Berichte — Analysen — Werkstattgespräche“. Urteilt man nach den bereits eingegangenen Vorbestellungen, dann wird dieses Werk internationale Beachtung finden. Das Jazz Podium bringt mit freundlicher Genehmigung von Autor und Verlag den Vorabdruck eines Kapitels über den amerikanischen Komponisten John Cage.

John Cage, 1912 in Los Angeles geboren, heute in New York wohnhaft, hat auf die Musikwelt einen noch nicht absehbaren Einfluß ausgeübt. Cage ist der wesentliche Innovator des präparierten Pianos, einer „musikalischen Anarchie“, der Happenings, der Übernahme von skurrilen, dem Alltagsmüll entstammenden Instrumenten, der totalen Infragestellung von Musik und ihrer Aufführungspraxis durch den Komponisten, der Visualisierung von Musik in bisher ungewöhnlicher Weise und der Zufallsoperationen. Sein Werk, Wirken und seine Denkweise inspirierten und inspiriert nicht nur Vertreter der Zeitgenössischen Musik, sondern auch Jazz- und Pop-Musiker.

Schon im frühen Jazz wurden — unabhängig von Cage — als Gags Varianten eines präparierten Pianos und obskure Klangerzeuger gebraucht (1). Wenn also heute verschiedene Techniken im Jazz von Cage auch nicht direkt beeinflusst sind, so handelt es sich zumindest um interessante Parallelscheinungen.

1938 verfaßte John Cage mit 'Bacchante' die erste Komposition für präpariertes Piano. Jazzmusiker wie Wolfgang Dauner, Bob James, Fred van Hove, Cecil Taylor, Alexander von Schlippenbach, Joachim Kühn und

Anthony Braxton manipulierten u. a. 'durch Zupfen, Reißen, Schaben, Bearbeiten mit Schlegeln und Dämpfen der Saiten sowie durch Mitvibrieren- und Mitschwingenlassen von weiteren Gegenständen mit den Saiten den ursprünglichen Klavierklang.

'Imaginary Landscape Nr. 4', entstanden 1951, ist eine Komposition für 12 Radios. Das klangliche Resultat einer jeden Aufführung ist natürlich jedesmal anders, da die empfangenen Sendungen jeweils verschiedene (musikalische) Inhalte haben. Auch Jazzmusiker haben zufällig im Radio gesendete Klänge und Geräusche in Aufführungen integriert. Der Saxophonist Steve Lacy gebrauchte bei dem Stück 'Stations' ein kleines Radio, verwendete die aufgefangene Sendung als Background und ließ sich von ihnen auch in seiner Improvisation inspirieren. Wolfgang Dauner setzte mehrmals Rundfunkempfänger ein, etwa in einem Konzert innerhalb einer großen Veranstaltung 'Multi-Mixed-Media — Wandelkonzert' 1971 an der PH Ludwigsburg und bei dem Live-Hörspiel 'Mehr erleben' (3).

Impulse für die Visualisierung der Musik, welche freilich Mauricio Kagel und Dieter Schnebel noch verfeinerten, kamen ebenfalls von Cage. Ein Pendant gibt es im Jazz, wenn beispielsweise der Schlagzeuger Muhammad Ali, wie auf dem Jazz Festival in Antibes 1975, musikalische Aktionen lediglich pantomimisch andeutet, die Zuhörer sich also selbst die Klänge dazu denken müssen.

Eine 'anarchistische Musikphilosophie', bei der musikalische Hierarchien abgelehnt werden und das Nichtmusikmachen wieder als ein

möglicher Akt des Muskmachens interpretiert wird, hat Dauner verschiedentlich mit Cage gemein. So wollte Dauner gerne eine Platte produzieren, die sich „beim ersten Abspielen automatisch vernichtet“; (4) oder sich „so stark erhitzt, daß sie zähflüssig über den Rand des Plattentellers läuft“ (5). Mit dem 'Theatre Piece' von 1960 initiierte John Cage eine musikalische Happening-Bewegung. Stockhausen folgte 1961 im entsprechenden Gestus mit den „Originalen“; auf der Jazz-Szene praktizierte Wolfgang Dauner verschiedene happeningartige Musiktheater (6). Am Rande sei auf weitere parallele Phänomene von Cage und Jazz verwiesen. Sowohl Cage als auch Don Ellis ließen sich von den japanischen Haiku-Gedichten faszinieren und übertrugen die Gesetzmäßigkeiten der Haiku-Gedicht-Form bzw. deren Stimmung auf die Musik. 'Seven Haiku' heißt die Komposition von Cage;^x Ellis überschrieb seine Platte 'Haiku' (7). John Cage wie Manfred Schoof verwendeten „Magische Quadrate“ zur Bestimmung (der Anzahl) von einzelnen Tönen (8).

Spurenelemente von Jazz hat John Cage verschiedentlich in seine Werke eingehen lassen. In 'Credo In US' spielt das Piano an einer Stelle synkopierte Phrasen, wobei Pentatonik und Blue Notes hervorstechen. Stilistisch liegt dieser Pseudo-Jazz etwa zwischen Ragtime und Spiritual. Eine Collage von Geräuschen und Musik der (Um-)Welt ist 'Variations IV' (9). Fetzen eines Swing-Titels, vermutlich gespielt vom Duke Ellington Orchester, sind in der 1965 in Los Angeles aufgenommenen Version auszumachen.

'chen. Für eine Aufführung seines 'Musicircus', einer Multi-Media-Veranstaltung, engagierte Cage zwei Jazzbands (10).

Oft gibt' Cage den ausführenden Musikern Anweisungen, die befolgt werden können — oder auch nicht. Und häufig überläßt Cage den Interpreten Freiraum für die eigene, kreative Ausgestaltung. So etwa auch in seinem 'Concerto For Piano And Orchestra', das im Mai 1958 die New Yorker Uraufführung und im September 1958 in Köln die deutsche Erstauflührung hatte. Bei der Platteneinspielung für die Kassette 'Music Before Revolution' (11) durch das Ensemble Musica Negativa (12) wirkten u.a. die auf der Free-Jazz-Szene bekannten Musiker Peter. Kowald, Karl-Heinz Wiberny und Wolfgang Czelusta mit, was hinsichtlich der Tongebung und Expressivität seinen Niederschlag gefunden hat. Auf der gleichen Platte ist auch das 'Credo In Us' von 1942 zu hören.

Ende 1965 arbeitete Cage selbst mit Jazzmusikern zusammen. Joseph Jar-

man, der 'AACM' (Association For The Advancement Of Creative Musicians) zugehörig, leitete im Harper Theatre seiner Heimatstadt Chicago zwei Formationen, welche mit von Cage elektronisch produzierten und manipulierten Schallereignissen korrespondierten.

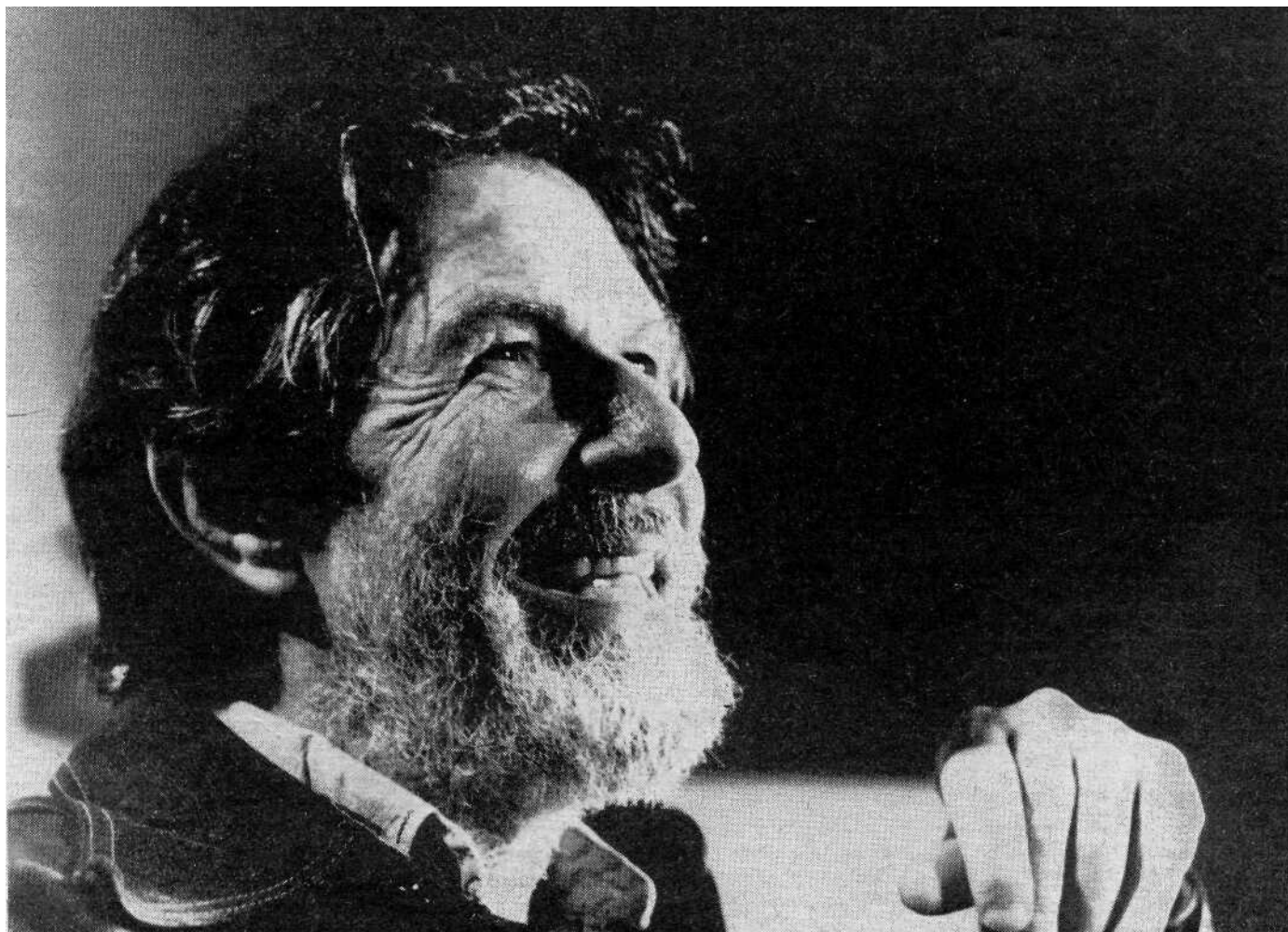
In einem Interview mit dem Jazzmusiker und Kritiker Mike Zwerin führte Cage seine Gedanken über den Jazz aus (13). Cage monierte darin den regelmäßigen Beat des Jazz und daß beim Jazz immer irgendwelche Beziehungen hergestellt würden, es aber am echten Gespräch im Jazzmusizieren fehle. Der Jazz biete meist eine Ausflucht, aus der Komplexität, die es zu überwinden gelte. In einem Leserbrief, 14 Tage nach Erscheinen des Interviews, schrieb Cage an The Village Voice', Zwerin habe in seinem Artikel eine bestimmte Vorstellung ausgelassen, nämlich daß verschiedene Rockgruppen zur gleichen Zeit in verschiedenen Tempi spielen sollten, so wie es Charles Ives in seiner IV. Symphonie vorexerziert habe.

Nur ansatzweise sind inzwischen die Postulate von Cage eingelöst worden, jedoch nicht in der Konsequenz, die sich Cage gewünscht hat. Die Beatles fertigten im Bereich der populären Musik beispielsweise Collagen, in denen diverse Musikstücke über- und nacheinander gelagert werden: 'Yellow Submarine' und 'All You Need Is Love'. Auf dem Gebiet des Jazz geschah dies bei einigen Tonband-Zuspielungen (14). In Peter Brötzmanns 'Lollopalooza' (15) werden die englische und die deutsche Nationalhymne simultan vorgetragen (um dann im Unisono bei der Internationalen zu enden). Nicht künstlerische Kalkulation im Sinne von Ives und Cage ist es, wenn ein Zuhörer bei Ambiente-Konzerten in Nürnberg (Jazz-Ost-West-Festival) oder in Nizza (Grande Parade du Jazz) gleichzeitig drei Musikgruppen wahrzunehmen vermag, die an verschiedenen Orten des Geländes agieren.

Von John Cage wollte ich selbst erfahren, ob und wie sich seine Einstellung zum Jazz fast ein Jahrzehnt

JOHN CAGE

Foto: Hans Kumpf



nach dem Interview mit Michael Zwerin geändert haben könnte, schließlich hat sich auch der Jazz weiterentwickelt. Als ich mit Cage telefonisch einen Termin für ein Gespräch vereinbaren wollte, wies er mich ausdrücklich auf das erwähnte Interview hin. In diesem habe er bereits alles Wesentliche über seine Haltung gegenüber dem Jazz gesagt. In der dann stattgefundenen Unterhaltung (16) zeigte es sich, daß er nicht einmal zwei bedeutende Jazz-Avantgardisten New Yorks, Pharoah Sanders und Cecil Taylor, kennt. Daß Cage keine Kenntnis von der Musik Cecil Taylors hat, bemängelte auch Anthony Braxton, der sich wie kein anderer Afroamerikaner ausdrücklich auf Cage beruft (18). Übrigens hat Taylor wiederum das Theatre Piece' von Cage gesehen, wie er gegenüber dem Autor versicherte (19). Wegen des offenen Informationsdefizits ist Cage nicht in der Lage, kompetente Aussagen über den (Free) Jazz zu machen und Neuerungen, die der Denkweise und Vorstellungen von Cage entgegenkommen, diagnostizieren zu können.

John Cage sieht bemerkenswerterweise den Unterschied von Jazz und Zeitgenössischer Musik nicht als eine primär von der Emotion gesteuerten Musik auf der einen Seite und eine in erster Linie vom Intellekt und der Ratio bestimmten Musik auf der anderen, sondern er konstatiert — doch zu pauschal — hier 'Popular Music' und dort 'Serious Music'. Als wir uns nach dem eigentlichen Interview weiter unterhielten, das Tonbandgerät war abgeschaltet, meinte Cage humorvoll, seinen äußeren Habitus habe er vielleicht mit den Jazzmusikern gemein. John Cage trug einen Jeans-Anzug mit zu langer Hose, die sich wie eine Ziehharmonika in Falten legte.

Werkstattgespräch mit John Cage

„Ich habe Ihr Interview mit Michael Zwerin gelesen. Was halten Sie jetzt vom Jazz — haben Sie Ihre Meinung geändert?“

„Ja, ein bißchen. In diesem Interview mit Michael Zwerin sprach ich von

meinem Interesse für Rockmusik und vor allem für ihre Texte wegen des revolutionären Charakters. Aber heutzutage scheint die revolutionäre Qualität des Rock nachgelassen zu haben, deshalb bin ich nicht mehr an ihm interessiert. Zudem ist die im Interview beschriebene Vorstellung nicht verwirklicht worden, daß nämlich in einer komplexen Situation mehrere Gruppen gleichzeitig in verschiedenen Tempi spielen. Aber ich bin nicht kompetent, ein Urteil über den Jazz abzugeben, denn ich arbeite nicht als Jazzmusiker. Andererseits sind sich Jazz und E-Musik („serious music“) — heute näher als früher.

Ich glaube jedoch, daß der ergentliche Mut, Möglichkeiten der klanglichen Gestaltung unabhängig ihrer Konsequenzen zu erforschen, eher im Wesen der E-Musik liegt als im Wesen des Jazz. Denn um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, sind die Jazzmusiker vom Geschmack des Publikums abhängig. Der E-Musiker dagegen ist jemand, dem es nicht um den Lebensunterhalt geht — er hat sich ganz der Musik verschrieben. Ich habe einen guten Freund, Norman O. Brown, der einige wunderbare Bücher geschrieben hat, die es wohl auch in Deutschland zu kaufen gibt: „Life Against Death“, „Love's Body“, „Closing Time“. Er hat zwei Söhne und zwei Töchter. Einer der Söhne ist sehr begabt in Mathematik und auch in Musik. Er entschied sich, Jazzmusiker zu werden und baute eine Art Kommune auf für andere an Musik interessierte junge Leute; sie lebten zusammen und bildeten eine Band. Jobs fanden sie oft nur dort, wo auch getrunken wird. Er mußte also häufig in einer Atmosphäre spielen, welche geprägt war von Menschen, die unter Alkoholeinfluß standen oder sich mit Essen vollschlugen. Er berichtete mir folgendes: Wenn er, musikalisch gesehen, interessanter spielte, bestellten die Gäste nicht genügend zu trinken. Daraufhin wollten ihn die Geschäftsführer der Restaurants oder Cafés nicht mehr spielen lassen, denn die Musik war zu interessant. Schließlich gab er die Musik auf und ging zu seinem Bruder nach Kanada, der dort Land besitzt. Der Musiker wurde Bauer.“

„Meiner Meinung nach hat sich der Jazz in den letzten — sagen wir — acht Jahren verändert. Sie sagten in dem Interview mit Michael Zwerin, daß Sie den gleichbleibenden Beat hassen. Es gibt unter den verschiedenen Arten des Free Jazz doch solche, die keinerlei Beat haben. Wie stehen Sie dazu?“

„Nun, jeder, mit dem ich darüber sprach, behauptete, daß es diesen Jazz ohne Beat gebe. Jedesmal, wenn ich dann die Möglichkeit 'hatte', solchen Jazz zu hören, konnte ich einen Beat erkennen. Ich habe noch keinen Jazz ohne Beat gehört, und ich habe schon einigen Jazz gehört. Ich kenne in New York einige Musiker, die sowohl Jazz als auch E-Musik spielen. Es sind gute Musiker. Inzwischen gehe ich weder zu ihren Jazz- noch zu ihren E-Musik-Konzerten. Der Beat ist so präsent, sogar wenn sie meinen, ohne Beat zu spielen.“

„Es gibt einige aus Chicago stammende Musiker, die ohne strengen Beat spielen — das gleiche gilt für einige Musiker in Europa.“

„Ja, aber sie haben dann einen Ersatz für den Beat, nämlich Gesten. Sie haben ein Feeling für den Ablauf, auch ein Feeling für „Gespräche“ untereinander und vor allem ein Feeling für Expressivität. Sie sind nicht so sehr am Klang interessiert als vielmehr an sich selbst. Und sie reagieren aufeinander. Sie sind deshalb weniger Musiker, sondern eher Schafe. Wissen Sie, wer noch schlimmer ist als Schafe? Die Geiger in einem Orchester! Sie kopieren immer nur den 1. Geiger. Wenn der 1. Geiger einen Aufwärtsstrich macht, machen alle Geiger einen Aufwärtsstrich. Das ist unmöglich.“

„Viele Jazzmusiker sagen, sie seien von Ihnen, John Cage, beeinflusst.“

„Ja, das mag sein. Der Populären Musik geht es ums Publikum. Wenn diese Musiker an Musik als solche denken, dann sind die Elemente, die sie haben, der E-Musik entnommen. Sie denken ja sonst nicht an Musik, ohne sie gleich mit dem Publikum zu verknüpfen. Stellen Sie sich vor, man hat das Publikum auf der einen Seite, den Jazz in der Mitte und die E-Musik auf der anderen Seite. Ich nenne sie so — oder auch nur Musik. E-Musik kann immer geschrieben werden, ohne daß an das Publikum gedacht wird. Im Ergebnis ist sie ein Geschenk für das Publikum. Denn sie wurde nicht geschrieben, um den Geschmack des Publikums zu treffen, sondern als etwas, das es noch nicht gegeben hat. Es ist etwas Neues. Die Jazzmusiker denken immer in beide Richtungen, also an das Publikum und an die E-Musik. Sie brauchen neue Ideen, und sie bekommen diese neuen Ideen von der E-Musik. Andererseits müssen sie die neuen Ideen transformieren, um dem Publikum zu gefallen. Sonst können sie nicht arbeiten. Wenn ihre Musik dem Publi-

kum nicht gefällt, haben sie keine Arbeit."

„Aber das Neue, im Free Jazz ist, daß viele Musiker nur für sich selbst spielen und nicht für das Publikum. Viele Leute werden durch Free Jazz verstört. Das scheint mir dasselbe Phänomen wie in der Zeitgenössischen Musik zu sein, -daß Free Jazz, und Cage Musik etwa die Zuhörer schockieren. Sogar in Donaueschingen reagierten viele Zuhörer und Kritiker, die die Zeitgenössische Musik kennen, auf den Jazz entsetzt. Ich glaube, Free Jazz kann auch gegen das Publikum gespielt werden."

„Wenn dies richtig ist, was ist dann der Unterschied zwischen Jazz und Musik? Wenn beide dasselbe tun — wo liegt dann der Unterschied?"

„Oft gibt es keinen Unterschied."

„O.K. Notieren sie es?"

„Ja, manchmal."

„Manchmal auch nicht — meistens nicht. Nehmen Sie das, was die Beatles notierten. Ich habe das in meiner Sammlung. Das sind Gemälde, Bilder und Gedichte. Es ist einfach etwas anderes als Musik. Zwischen Jazz und E-Musik gibt es doch Unterschiede. Die Jazzmusiker benutzen weniger ihren Kopf, sondern handeln sehr oft spontan. Etwas, was für den Jazzmusiker sehr schwierig ist, ist folgendes: Wenn er arbeitet, muß er mehr oder weniger jeden Abend spielen. Infolgedessen hat er sehr wenig Zeit nachzudenken und zu leben. Das ist hart."

„Viele Jazzmusiker, die wie Sie präpariertes Klavier benützen und Collagen machen, sagen, sie seien von Ihnen beeinflusst worden. Aber sind auch Sie von Jazzmusikern beeinflusst worden? Manchmal haben Sie in Ihren Stücken verschiedene Musik-Stile vermischt, in 'Variations IV, aufgenommen 1965 in Los Angeles, kommt ein bißchen Duke Ellington vor..."

„Es ist ein Musikzirkus, wie jede Musik ..."

„Aber hatten Sie etwas Bestimmtes beabsichtigt, als Sie den Jazz mit her-einnahmen?"

„Es gibt ein Frühwerk von mir aus dem Jahre 1942, 'Credo In US', das auf einer hier in Deutschland erhältlichen Platte ist. Darin habe ich einen direkten Bezug zum Jazz als Teil der amerikanischen Szene hergestellt. Aber das mache ich selten. Bei Ives kam das häufig vor, er bezog sich auf die Musik seiner Zeit. Ich mache das aber nicht sehr oft; und wenn, dann nur eines humoristischen Effektes willen."

„Sie kennen die Kasette 'Music Before Revolution'? Das 'Concerto For

Piano And Orchestra' wird von einer Gruppe gespielt, in der ungefähr drei bis fünf auf der Jazz-Szene recht bekannte Musiker mitmachen. Meiner Meinung nach entstehen dadurch ganz typische Jazz-Sounds. Kennen Sie diese Interpretation?"

„Ich höre mir keine Platten an."

„Sie haben diese Platte doch nicht gehört?"

„Nein, ich habe nur 'Credo In US' auf Platte gehört, aber nicht das Konzert. Als ich das Klavier-Konzert schrieb, habe ich mit einigen Musikern zusammengearbeitet, von denen viele auch Jazz spielten."

„In Köln?"

„Nein, in New York. Ich schrieb es 1958. Man könnte also sagen, daß dieses Stück vom Jazz beeinflusst ist. Aber es klingt nicht wie Jazz und ist auch kein Jazz. Es ist etwas anderes."

„Aber einige Elemente sind wie Jazz."

„Ja, fast alles ist Jazz, aber es klingt nicht wie Jazz ..."

... Aber manches schon ..."

„Nun ja, aber eigentlich geht es noch darüber hinaus in eine neue Welt, es ist wie eine Entdeckung."

„Ich glaube, daß das 'Concerto For Piano And Orchestra' sowohl von Musikern des klassischen Stils als auch des Jazz gespielt werden kann."

„Ja, das stimmt, vorausgesetzt, die Jazzmusiker können Noten lesen. Aber sehr oft können sie das nicht, denn sie denken fast ausschließlich an sich selbst. Zum Jazz gehört nicht nur das Publikum, das trinkt und ißt, sondern gehören sehr oft auch Musiker, welche Drogen nehmen. Wenn man das nimmt, wird der Verstand künstlich verändert. Ich wollte immer, daß der Geist sich aus sich selbst verändert, gerade darum geht es mir immer. Einmal, bei einem Konzert in der Universität von Massachusetts, kamen hinterher einige Studenten zu mir und fragten mich, ob ich gedopt gewesen sei. Sie konnten mein Verhalten nicht anders erklären. Auch Norman O. Brown geht es so. Er kann so lange über Freiheit sprechen, daß die Menschen glauben, er sei gedopt. Aber das macht keiner von uns. Wir wollen, daß der Geist, das Bewußtsein sich verändern, aber dazu sollte man nichts einnehmen müssen."

„Glauben/Sie-, daß es in Zukunft eine Verbindung zwischen Jazz und Zeitgenössischer Musik geben könnte? Die Jazz-Szene ist ja gespalten: es gibt 'emotionale' Musiker und 'denkende' Musiker."

„Ja, bestimmt. Aber die zugrunde liegenden Prinzipien werden das Han-

deln der Menschen bestimmen. Ich glaube, daß bis jetzt die E-Musik größere Freiheiten zur Veränderung hat als die Populäre Musik, denn die E-Musik ist unabhängig von der Notwendigkeit, den Wünschen des Publikums gerecht zu werden. Und sie ist nicht gezwungen, durch tägliche Aufführungen einen Lebensunterhalt abzuwerfen. Ich könnte zehn Jahre lang leben, ohne ein Konzert zu geben. Als ich jünger war und arm, lebte ich von etwas anderem als Musik."

„...Sie illustrierten Weihnachtspostkarten! ..."

„Ich wünsche allen etwas Gutes, so wie ich dem Sohn meines Freundes alles Gute wünsche. Ich hörte ihn in einem Restaurant in Kalifornien. Er machte das recht gut, und ich war damals sehr überrascht, daß er die Musik ganz und gar aufgab, um Bauer zu werden. Wenn ich einmal ein bißchen freie Zeit habe, nur Musik anzuhören, dann höre ich lieber Musik einer anderen Kultur als Jazz. Wenn mich jemand fragte, ob ich lieber tibetische Musik des 12. Jahrhunderts hören wolle oder Jazz, würde ich wahrscheinlich die tibetische Musik wählen. Viele Jazzmusiker übrigens auch, glaube ich, vor allem, wenn sie das Stück noch nicht kennen. Und diese für die tibetische Musik typischen langen Hörner tauchen jetzt auch in der E-Musik auf — wahrscheinlich durch die tibetische Musik beeinflusst — vielleicht auch im Jazz."

„Kennen Sie New Yorker Free Jazz Musiker wie Cecil Taylor und Pharoah Sanders?"

„Nein."

(1) vgl. Werner D. Hußmann van Alpen, Jazz aus deutscher Sicht 1927, im Jazz Podium, 1973/6, S. 22

(2) Platte: Steve Lacy, Solo, Emanem 301

(3) siehe auch Kapitel über Wolfgang Dauner

(4) Wolfgang Dauner auf dem Platten-Cover, Für ... , Callig 30608

(5) ebenda

(6) siehe auch Kapitel über Wolfgang Dauner

(7) Don Ellis, Haiku, MPS-BASF 21 21961-5

(8) Manfred Schoof bei „Gewisse kristallinische Gebilde, über die eine pathetische Lava letzten Endes nichts vermag“, Platte: WER 6001. Siehe auch den Exkurs über dieses Stück im Kapitel über das Globe Unity Orchestra

(9) Platte: Everest 6132, siehe auch Plattentest mit Wolfgang Dauner

(10) vgl. Richard Kostelanitz, John Cage, Köln, 1973, S. 233

(11) EMI C 165-28954/7

(12) siehe auch gesondertes Kapitel über das Ensemble Musica Negativa

(13) Erstveröffentlichung im „The Village Voice“, New York, 6.1.1966. Deutsche Übersetzungen: in Kostelanitz (siehe Anm. 10), S. 220 (Leserbrief von Cage S. 288) und im Jazz Podium, 1967/9, S. 244

(14) vgl. das Kapitel „Elektronik im Jazz“, Abschnitt „Tonbandzuspielungen im Jazz“

(15) Platte: Alexander von Schlippenbach, The Living Music, Quasar HO 1, Eigenproduktion

(16) Das Gespräch fand am 22. 6. 1975 statt

(17) Anthony Braxton in einem Interview im Jazz Magazine, Paris, Nr. 234, 1975/7, S. 32

(18) siehe auch das Kapitel über Anthony Braxton

(19) Cecil Taylor im Gespräch mit dem Autor, 25. 8. 1973

PIERRE COURBOIS

EINE JAZZIGERE ASSOCIATION P.C.

„Pierre Courbois, im Oktober dieses Jahres tritt die Association PC in neuer Besetzung eine Tournee an. Wie kam diese Umbesetzung zustande?“

„Zunächst möchte ich auf die personelle Veränderung innerhalb der Association PC eingehen. Bisher spielten Toto Blanke und ich ja bekanntlich seit einiger Zeit mit Siggie Kassier und Harald Konietzko innerhalb dieser Gruppe zusammen. Es stellten

sich jedoch organisatorische Probleme ein, d. h.: Siggie Kessler und Harald Konietzko leben in Frankreich, Toto Blanke in Ostwestfalen, ich in Holland. Toto und ich wohnen also nur gute zwei Autostunden voneinander entfernt, so daß wir uns jederzeit, also auch kurzfristig, treffen können, um zu üben, uns gemeinsam auf Jobs vorbereiten bzw. diese abstimmen können. Es bestand ausschließlich das Problem der räumlichen Entfer-

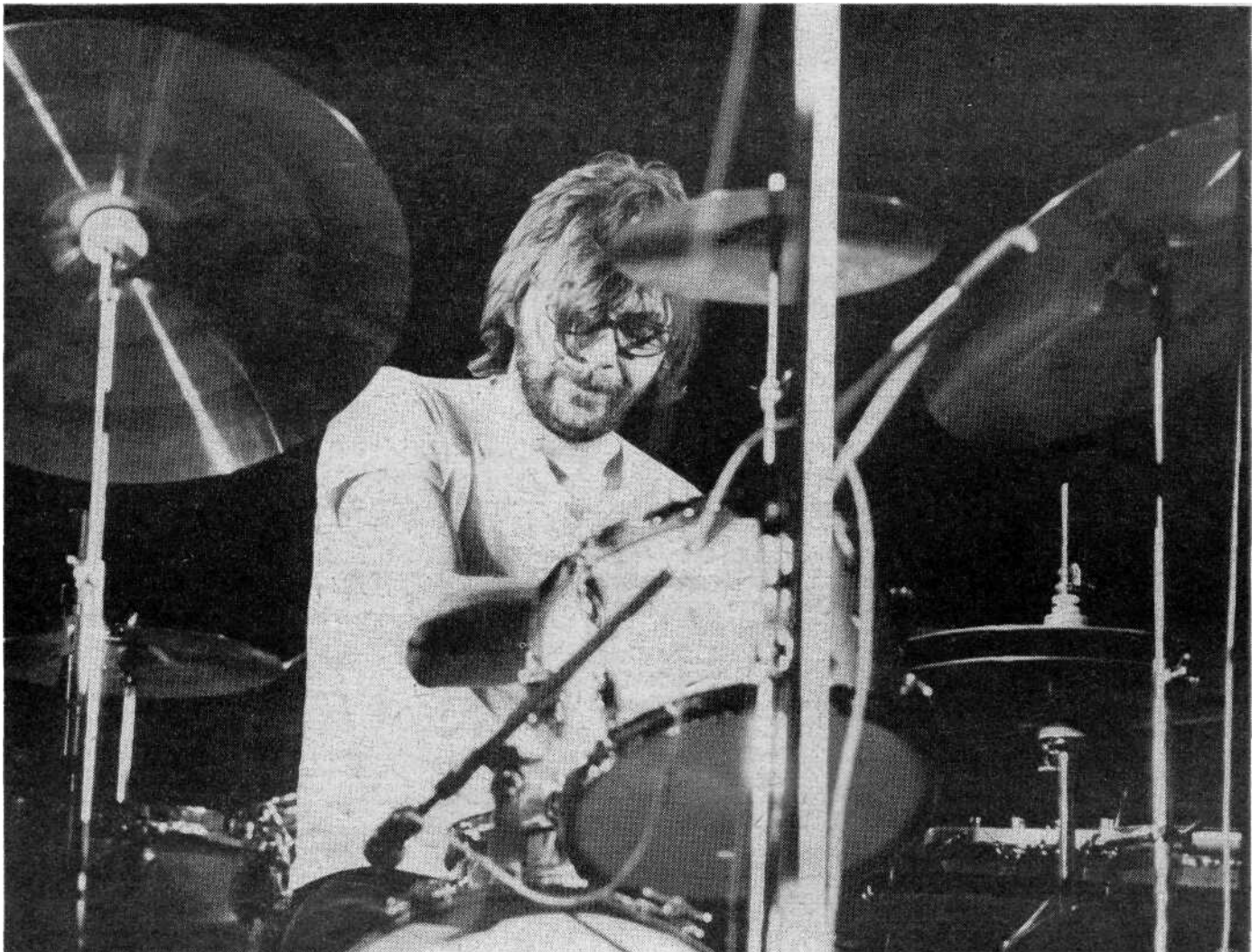
nung im Fall von Kessler und Konietzko, das äußerte sich eben in der Weise, daß kaum Übungsmöglichkeiten für die gesamte Gruppe bestanden, und auch dann, wenn unabhängig von Tourneen Einzeljobs vorgesehen waren.“

„Wie setzt sich die neue Gruppe personell zusammen?“

„Siggie Kessler und Harald Konietzko scheiden also aus der Gruppe aus, Toto Blanke und ich entschlossen

PIERRE COURBOIS

Foto: Ulrich Borchert



uns, nun mit einem Bläser und einem Kontrabaßspieler zusammenzuarbeiten. Als Bläser zogen wir Gerd Dudek hinzu, den Baß wird Arjen Gorter spielen."

„In welcher Weise wird sich infolge dieser Umbesetzung die Konzeption der Gruppe verändern?"

„Die Musik der Association PC wird sicherlich wieder jazzmäßiger klingen. Wir verwerten die in den letzten Jahren gesammelten Erfahrungen dahingehend, daß wir die Möglichkeit der Ergänzung der zwischenzeitlich erforschten elektronischen Mittel zu den nun verstärkt einzubeziehenden Jazzelementen entdecken werden. Toto wird z. B. auch innerhalb dieser Gruppe die akustische Gitarre einsetzen. Ich betrachte es als äußerst reizvoll, daß sich hier die Möglichkeit des Zusammenspiels von akustischer Gitarre und Saxophonen ergeben wird, obschon wir uns zu einem ausgewogenen Verhältnis von akustischer und elektronischer Klangerzeugung bekennen werden, in der Weise, wie das auch auf meiner Soloplatte, die im Frühjahr in Eigenproduktion entstand, geschehen ist."

„Stichwort Solo-LP — in den letzten Jahren gewannen Solo-Platten der verschiedensten Jazzmusiker zunehmend an Bedeutung, das Schlagzeug war jedoch bisher hier recht selten vertreten. Nach Andrew Cyrille, Sven Ake Johansson und Han Bennink liegt also nun deine Solo-Platte ‚Myriapoda — Tausendfüßler‘ vor. Wie läßt sich eine solche Solo-Platte verkaufen?"

„Erfreulicherweise kann ich feststellen, daß in Holland bisher 1500 Exemplare meiner Solo-Platte verkauft wurden. Das ist für Holland außerordentlich viel, wenn du bedenkst, daß von den meisten Jazz-LPs kaum mehr als 200 während der ersten Zeit nach der Veröffentlichung verkauft werden, sich diese Zahl danach gelegentlich doch auf 700 bis 800 erhöht. Meine Solo-Platte betreffend habe ich außerdem festzustellen, daß sich verschiedene deutsche Plattenfirmen für einen Vertrieb dieser LP interessieren; der in holländischer Sprache verfaßte Covertext Jan Akkermans ist zu diesem Zweck bereits übersetzt worden. Auch in Japan ist eine Veröffentlichung dieser Platte geplant."

„Seit länger als zehn Jahren bist du nun Berufsmusiker. Wenn man deine Solo-Platte durchhört, erkennt man, daß deine während dieser langen Zeitspanne gesammelten Erfahrungen in diese Produktion hineingeflossen sind. In diesem Zusammenhang die Frage nach den Schlagzeugern, durch die du beeinflusst wurdest."

„Kenny Clarke, Max Roach, Elvin Jones und Art Blakey, diese Namen

möchte ich zunächst nennen. Von den jungen und auch von den weißen Schlagzeugern fühle ich mich kaum beeinflusst. Die jungen Schlagzeuger spielen zumeist ausschließlich rockorientiert, ohne jegliches Jazzfeeling. Ich sehe hier das Element der Modeerscheinung, des schnell Vergänglichen ohne fundierten Hintergrund. Aber natürlich muß ich auf Tony Williams und Jack deJohnette eingehen. Insbesondere Jack deJohnettes mit Jan Hammer und John Abercrombie entstandene Platte ‚Timeless‘ gefällt mir außerordentlich gut. Hier sehe ich einen neuen Weg des Schlagzeugspiels. Tony Williams, der Trommler des Miles Davis Quintets der 60er Jahre, konnte mich zu diesem Zeitpunkt zunächst kaum überzeugen. Als er jedoch seine eigene Gruppe ‚Lifetime‘ aufgebaut hatte, lernte ich diesen Schlagzeuger schätzen. In der letzten Zeit ist es um ihn ruhig geworden, doch erwarte ich mit Sicherheit sein baldiges Comeback. Parallelsituationen hierzu bestehen bei Musikern wie Sonny Rollins, Charles Mingus und Art Blakey beispielsweise, Musiker, die sich zwischenzeitlich zurückzogen, um die es still geworden war, aber dann schließlich -neue und erfolgreiche Gruppen zusammenstellten."

„Versetzen wir uns nun zehn Jahre zurück, als unter deiner Beteiligung die erste europäische Free-Jazz-Platte des damaligen Manfred Schoof Quintetts entstand: ‚Heartplants‘. Wie ging es damals weiter?"

„Dieses Quintett löste sich kurze Zeit später auf. Zuletzt spielten wir 1965 in dieser Besetzung in Paris zusammen. In diesem Zusammenhang erinnere ich mich gern an eine Begegnung mit dem damals noch unbekannten Pianisten Bobo Stenson; wir spielten kurze Zeit mit ihm zusammen, bis er in Schweden zum Militär eingezogen wurde. Aus dem ersten Manfred Schoof Quintett aber formierten sich zwei neue Gruppen: Manfred stellte ein neues Quintett zusammen, und Gunter Hampel gründete eine eigene Gruppe, der ich als Schlagzeuger angehörte. Aus dieser Zeit stammt die 1966 entstandene Free-Jazz-LP ‚Assemblage‘. Im Laufe der Jahre von 1966 bis 1970 spielte ich in zahlreichen verschiedenen Gruppen, baute zwischenzeitlich ein eigenes Free Music Quartett auf (Platte: ‚Free Music One and Two‘), und 1970 kam es dann zur Gründung der Association PC. Im Herbst 1970 entstand die erste Platte in dieser Besetzung (‚Earwax¹‘). Wir, insbesondere Toto und ich, erfanden das Association-Konzept: ein suitenartiger Verlauf mehrerer inhaltlich unterschiedlicher Stücke zu einem Set zusammengefaßt, zugleich eine Vermischung von Jazz-, Rock-

und Free-Elementen; auch andere Musikrichtungen werden gelegentlich einbezogen, z. B. Latin. Und dieses von uns entdeckte Konzept wurde dann von etlichen Gruppen — die Free-Jazz-Gruppen ausgenommen — aufgegriffen."

„Wie weit hast du die in der zweiten Hälfte der 60er Jahre gesammelten Erfahrungen in diese soeben beschriebene Konzeption der Association PC einbezogen?"

„Als wir uns entschlossen hatten, in unser Spiel, in unseren Sound diese vielseitigen musikalischen Einflüsse einzubeziehen, eben auch den Free Jazz, hatte ich letztlich das völlig freie Spielen als eine Einschränkung erkennen müssen. Man hatte hierdurch vieles weggeworfen, da man einseitige Spielideale angestrebt hatte. Der damalige Free Jazz wurde meinerseits als die Endphase des Jazz betrachtet. Schließlich lernten wir dann den Begriff des Freien Spielens neu zu definieren. Die bewußte Verwendung aller Erfahrungen mit der internationalen Musikliteratur führte also zu einem neuen Verständnis des freien Spielens. Diese Entwicklung bedeutet für mich einen enormen Fortschritt, eben alle Elemente musikalisch zu verwerten. In Holland wurde mir diese Abkehr vom völlig freien Spiel allgemein — auch von den Kritikern — verübelt. Zunächst glaubte man, die Musik der Association PC als rockig bezeichnen zu müssen. Der Begriff Rock Jazz, gegen den ich mich wehre, wird wohl infolge der instrumentalen Besetzung häufig gebraucht. Dann stelle ich mir die Frage, wieso in dieser Instrumentierung kein Free Jazz gespielt werden kann! Genauso, wie du auch auf akustischen Instrumenten Rock spielen kannst! Ich bezeichne also die Musik der Association als Free Jazz. In gleicher Weise, wie wir eben auch Rockelemente in unsere Musik einbeziehen, werden auch gelegentlich Latin-Klänge erzeugt, und in diesem Fall gebraucht niemand den Begriff des Latin Jazz, da infolge individueller Hörerfahrungen den meisten Leuten der Rock geläufiger, vertrauter klingt, als eben andere Strömungen."

„Welche Pläne bestehen für diese neue Association PC?"

„Die Herbsttournee wird uns zunächst in 19 Städte der BRD führen. Diese Zahl steht bereits fest, sie wird sich noch erhöhen. Anfang 1976 ist eine Asien-Tournee geplant, außerdem ein Gastspiel in der Türkei. Wenn wir uns in dieser neuen Besetzung eingespielt haben werden, spielen wir fest in dieser Gruppe, der neuen Association PC, zusammen."

Rainer Maria Quester

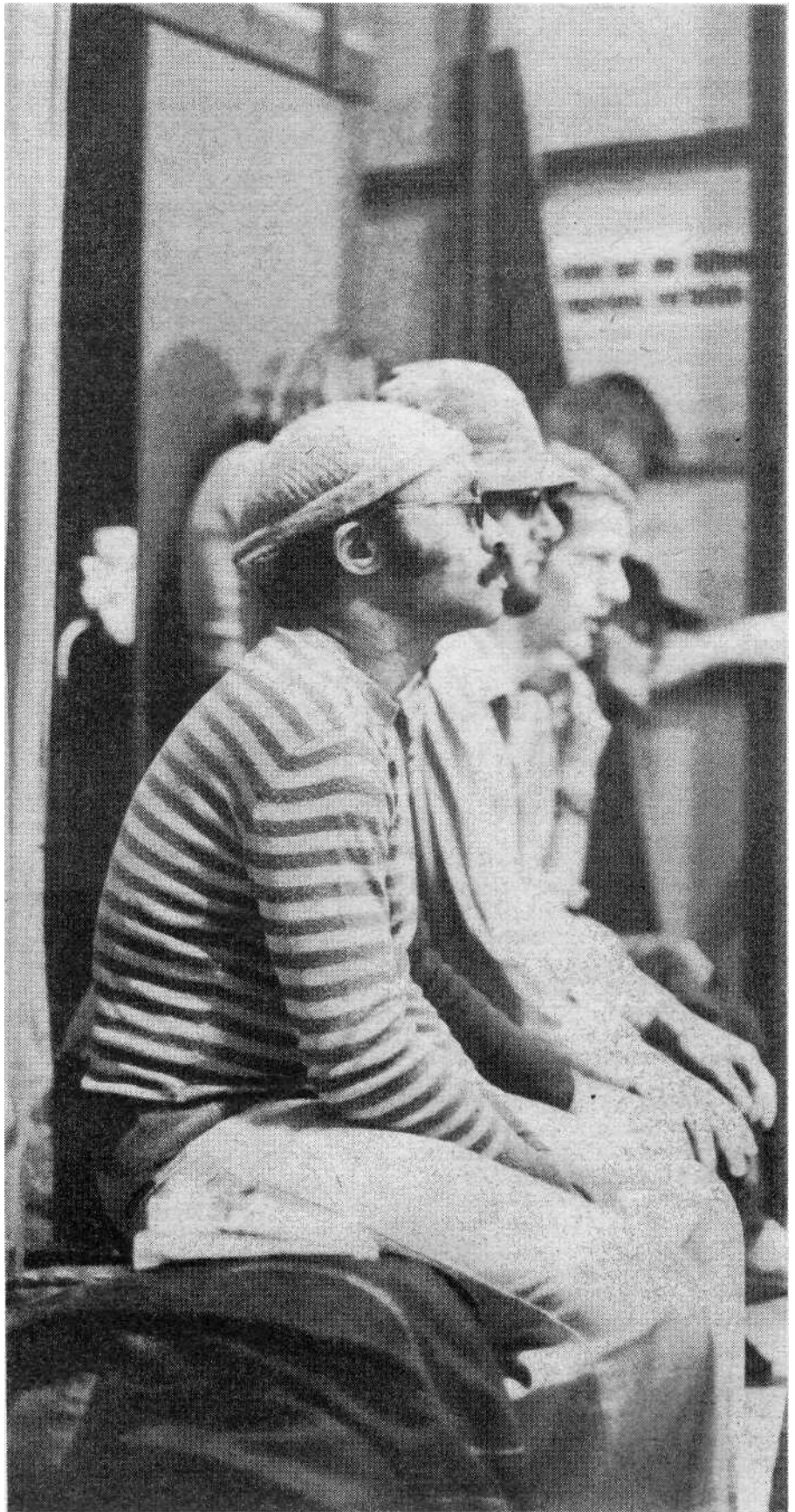
ster Mainstream- und Contemporary-Jazz geboten.

Ich möchte diesen Bericht über das diesjährige erfolgreiche „9. Montreux-Jazzfestival“, das welsche Lebenswürdigkeit und technische wie stilistische Problematik auf so bestrickende Weise zu vereinen pflegt, nicht schließen, ohne der ausgezeichneten Betreuung durch das Presse-Büro zu gedenken. Aber auch die vorbildlich organisierte Pablo-Pressekonferenz im schattigen Park des „Palace-Hotels“, welche ein ungezwungenes Kontaktnehmen mit diesen weitbesten amerikanischen Jazzstars für Interviews und Photo-Aufnahmen ermöglichte, war über alle Maßen informativ und nützlich!

Gustav Sigg

1. Jazz Festival Willisau

Einen eindrücklicheren Beweis für die Tatsache, daß sich das Luzerner Hinterlandstädtchen Willisau in den letzten Jahren zu einem eigentlichen internationalen Treffpunkt der Jazz Avantgarde entwickelt hatte, konnte man sich eigentlich gar nicht vorstellen, als das vom 29. bis 31. August veranstaltete 1. Jazz Festival. Eine derartige Konzentration maßgebender, die verschiedenen Spielformen heutiger Jazz-Richtungen repräsentierender Musiker und Gruppen hatte es zuvor kaum irgendwo anders gegeben, vom New Jazz Festival Moers als einzigem Pendant vielleicht einmal abgesehen. Es war zu erwarten, daß Troxlers erstes Jazz Festival auf reges Publikumsinteresse stoßen würde, hatte er sich doch mit seinen bisherigen Konzerten und einer konsequenten Programmkonzeption — „präsentiert werden nur Musiker und Gruppen, die ein neues Musikschaffen pflegen, es gibt keine irgendwie gearteten Konzessionen an Freunde traditioneller Stile...“ — einen ständig größer werdenden Kreis treuer Stammhörer geschaffen. Daß der Erfolg aber so überwältigend ausfallen würde und das Publikum nicht nur aus der ganzen Schweiz, sondern auch aus dem Ausland in solchen Scharen anreisen würde — viele fanden keinen Einlaß mehr, obwohl der Saal des Hotels „Mohren“ mit zeitweilig über tausend Zuhörern mehr als ursprünglich vorgesehen besetzt war —, damit hatten nicht einmal Veranstalter Troxler und seine Freunde gerechnet.



Auch ein aufmerksamer Zuhörer beim Jazz Festival in Willisau: CECIL TAYLOR Foto: Johannes Anders

Wie groß die Vorfreude und Begeisterungsfähigkeit des Willisauer Publikums schon vor dem eigentlichen Konzertbeginn war, wurde bei der kurzen und prägnanten Eröffnungszeremonie deutlich, als der Saal nach Troxlers demonstrativem Schlag auf einen riesigen Gong mit jubelndem Beifall reagierte. Die katastrophalen Unwetter des gleichen Abends, die vor allem den zahlreichen jazzinteressierten Zeltplatzbewohnern große Unannehmlichkeiten bereiteten, behinderten den pünktlichen Beginn des Festivals nicht.

Nach der Schweizer Electric Jazz/Free Music-Gruppe OM, die das Festival am Freitagabend eröffnete und seit ihrem Montreux-Auftritt vor zwei Jahren beachtliche Fortschritte machte, war es wiederum die Brotherhood of Breath des südafrikanischen Pianisten Chris McGregor, die das Willisauer Publikum zu Begeisterungstürmen hinriß, wobei diesmal mehr das brodelnde Kollektivspiel als die einzelnen Soli beeindruckte. Ohne Beispiel dabei das Spiel des Bassisten Harry Miller und des Schlagzeugers Louis Moholo, beide ebenfalls aus Südafrika stammend, die bis zum Schluß des fast zweistündigen Auftritts ohne jegliches Nachlassen der Intensität mit ungeheurer Energie das musikalische Geschehen antrieben. Besonderheit des Brotherhood-Auftritts: Chris McGregor begann mit einem sonst selten von ihm zu hörenden längeren Piano-Solo mit schnell wechselnden Strukturlinien und Clusterläufen, erst dann stieg einer nach dem anderen mit ein.

Zu einem weiteren Ereignis des fast nur aus Höhepunkten bestehenden Festivals wurde der Auftritt des Irene Schweizer/John Tchicai-Quartetts mit Buschi Niebergall und dem in Basel ansässigen Südafrikaner Makaya Ntshoko am Schlagzeug, der sich allerdings erst nach einiger Anwärmszeit mit voller Kraft ins Geschehen integrierte. Ohne geprobt oder sich irgendwie vorher abgesprochen zu haben, entwickelte diese ad hoc zusammengestellte Gruppe in spontanem, freiem Zusammenspiel, bei der einzig das kommunikative Hören und Reagieren auf die musikalischen Äußerungen des anderen bestimmend waren, ein hohes Maß an gemeinsamer Kreativität und rhythmischer Dichte.

Repräsentative Beispiele für die expressive, gleichermaßen mit Ironie wie tiefem Ernst verbundene Ausgelassenheit schwarzer amerikanischer Musik vermittelten das Noah Howard Quintett und das Frank Wright Quartett. Sowohl durch eine fast suggestiv wirkende Rhythmik und Melodik als

auch mit orgiastischen, jegliche harmonische und rhythmische Ordnung sprengenden Ausbrüchen, verbunden mit theatralischer Gestik, Rufen und Schreien, wurde einerseits ein direkter Bezug zu den Bedürfnissen und Problemen der schwarzen Bevölkerung hergestellt, andererseits aber vermutlich auch eine versteckte Provokation des weißen Publikums beabsichtigt. Wie stark diese im eigentlichen Sinne afro-amerikanische Musik wirkt und auch bei uns zu einer Variante echter Kommunikation führen kann, zeigten die überschwenglichen Reaktionen des Willisauer Publikums, das sich stark angesprochen, aber nicht provoziert zeigte.

Im Gegensatz dazu stand das eher intellektbezogene Spiel des Albert Mangelsdorff-Quartetts — an anderer Stelle konnte Mangelsdorff mit einem halbstündigen Posaunensolo weit mehr überzeugen und das Publikum zu Begeisterungstürmen hinreißen —, das mir als eine Free Jazz-bezogene Art von neuem Cool Jazz erschien, wozu das diesmal etwas hölzern wirkende Schlagzeugspiel von Peter Giger sicher maßgebend beitrug. Einen weiteren Kontrast brachte die Musik des schwarzen Free Jazz Piano-Revolutionärs Cecil Taylor mit seinem bevorzugten Trio (Jimmy Lyons, Altosax, und Andrew Cyrille, Schlagzeug), die zwar zum Höhepunkt des ganzen Festivals wurde, dessen pausenloser neunzig Minuten dauernder Auftritt zu mitternächtlicher Stunde aber durch die fast ausnahmslos im Extrembereich klanglicher und virtuoser Intensität sich abspielende Aktion und die zwar aufregenden, mit der Zeit jedoch dynamisch gleichförmig wirkenden Cluster-Kaskaden eine deutliche Überforderung des vorher schon mit fünf Stunden anspruchsvoller Musik konfrontierten Publikums darstellte. Es spricht für die Besonderheit der Willisauer Zuhörer, daß trotzdem keine Unmutsäußerungen spürbar wurden, statt dessen der eine oder andere für kürzere oder längere Zeit den Saal verließ.

Keine Überforderungen dieser Art waren mit den Auftritten der beiden englischen Gruppen S.O.S. und des Mike Osborne Trios verbunden. S.O.S. mit John Surman, Bariton-, Sopransax und Synthesizer, Mike Osborne, Alt-saxophon, und Alan Skidmore, Tenor-, Sopransaxophon und Schlagzeug, demonstrierten überzeugend die Möglichkeiten, wie allein mit einem Bläasersatz ohne jegliche Begleitung eine phantasievolle, harmonisch im eigentlichen Sinne schön klingende Musik zu machen ist. Die weiteren Besetzungsvarianten mit John Surman, Synthesizer, vor allem aber mit

Alan Skidmore am Schlagzeug, konnten da weit weniger ansprechen. Das ausschließlich aus Brotherhood-Musikern bestehende Mike Osborne Trio mit einer oft an Ornette Coleman erinnernden, auf langen und bewegten Strukturlinien sowie einem mit gewaltiger Intensität swingendem Rhythmus basierenden Musik, trug, vor allem durch das phänomenale Interplay von Osborne, Altsaxophon, Harry Miller, Baß, und Louis Moholo, Schlagzeug, dazu bei, daß auch dieser Auftritt wieder zu einem großen, für viele sogar zum stärksten Erlebnis des Festivals wurde.

Die Universalität des heutigen Free Jazz wurde nirgends deutlicher demonstriert als durch den das Festival abschließenden Auftritt von Archie Shepp am Sonntagabend, einem weiteren in Willisau erstmals zu hörenden schwarzen Free Jazz-Pionier Amerikas. Shepp, der diesmal im Quartett mit Dave Surrell, Piano, Raphael Garrett, Baß, und Oliver Johnson, Schlagzeug, auftrat, nimmt sich die Freiheit, nicht nur ganz „free“ zu spielen, wie im ersten Stück, sondern auch auf melodische, harmonisch festgelegte und bekannte Themen, wie z. B. die Komposition „Invitation“ oder das Ellington-Stück „In a sentimental mood“, zurückzugreifen, dem er einen unerwartet eindringlichen Stimmungsgehalt gab, allerdings auch hier mit einer ganz eigenen, manchmal ironisch-distanzierenden Art der Deutung und Improvisation. Damit entzieht er sich nachdrücklich dem auch in Jazzkreisen üblichen Schubladendenken und stellt unter Beweis, wie stark unweigerlich die Jazztradition in jeder Jazzmusikerpersönlichkeit wirksam vorhanden ist und zum Ausdruck kommen kann, wenn sie nicht krampfhaft verdrängt wird. Wie weit das trotzdem von unreflektiert reproduzierter Tradition oder gar vordergründiger Nostalgie-Spekulation entfernt sein, ja zu einer neuen legitimen Ausdrucksart werden kann, das hat Archie Shepp in Willisau bewiesen.

Zum Schluß muß noch angemerkt werden, daß es Troxler gemäß seinem Vorhaben gelungen ist, jeden kommerziellen Anstrich zu vermeiden (ohne das heute viel strapazierte Wort vom „Non Profit Unternehmen“ je gebraucht zu haben). Es gab weder Gratiszigaretten noch überbordende Reklame oder die sonst allgegenwärtige Präsenz von Schallplattenfirmen (Schallplatten der auftretenden Musiker von vorwiegend kleinen Plattenmarken wurden in eigener freier Regie angeboten). Vorbildlich auch die Beizen und Restaurants, die ohne

sind der rock-musikalische Teil von Pell Mell. Wenn da dann z. B. Dvorak-fremde Blues-Harmonien und Rock-Rhythmik auftauchen, kippt der klassische Kunstgenuß keineswegs um, man ist immer noch in klassischen Formen, 'Melodien, man ist nur anders vitalisiert, Rock-Motorik wird zum Stimulans, das angeblich immer Gleiche in einmal fixierter komponierter Musik zu aktualisieren. Pork Pie „widersteht“ der einfachen Konfrontation bekannter historischer Klangformen mit modernem Jazz-Feeling. Da gibt es keine Zitate, keine Vorlagen, die umarrangiert sind, über die — jazztraditionsgemäß — improvisiert wird. Es gibt allerdings Stücke, die genuin Pork-Pie-Stücke sind, zu Sets zusammengebunden und durch die Einzelaktionen der Musiker erst konstituiert. Da ist also Jasper van't Hof vom elektronisch manipulierten Flügel bis zum orchestral programmierten Synthesizer genauso Komponist in actu wie Charlie Mariano auf dem Altsax oder der Flöte, der mit unglaublicher Konzentration und Intonationsdichte die Logik seiner musikalischen Ideen gleichwohl breit ausfächert — da ist aber kein Ton zuviel, der sein eigenes und das Gruppenkonzept irritieren könnte. Philip Catherine ist als Gitarrist mit allem, was so auf der Gitarre an Jazz und Rock mal entstand, so ziemlich vertraut, so daß er frei genug ist, den Gruppen-sound äußerst flexibel sich entwickeln zu lassen, sowie er auch fähig ist, das Klanggeschehen auf sich zu konzentrieren, wobei das permanente Wechselspiel innerhalb der Gruppe nicht zu Fall kommt. Wird bei Pork Pie doch einmal „zitiert“, so geschieht das in einer ironisch-pathetischen Volte, wenn ein Klangteppich mit unisono-ostinato und im crescendo so dicht gewebt wird, daß auf eine ganz andere, zwingendere Weise ein Mahavishnu-Sound entsteht, wie er beim Mahavishnu Orchester nie entstanden ist, und nur so, jetzt bei Pork Pie, als ästhetische Überraschungsgeste ganz aufleuchtet und aus der spielerischen Entwicklung heraus erst voll verständlich wird.“

Pell Mell übernimmt das Erbe, interpretiert es, verifiziert seine musikalischen Einfälle am Kanon des historisch Festen. Es ist eine konservative Rock-Gruppe.

Pork Pie phantasiert sich aus den vorgegebenen Strukturen heraus und entläßt seine Musik, locker an der Vergangenheit lehrend, ins Unbekannte. Es ist eine avantgardistische Jazz-Rock-Gruppe.

Wilhelm E. Liefland

KENNEN SIE DIE?

Alma Ata wurde 1971 gegründet. Nach einigen Umbesetzungen hat sich die Blues- und Rock-Gruppe neu formiert. Alma Ata, die aus Dagmar Hörn, Gitarre, Flöte, Gesang, Leslie Förster, Baß, Javier Martinez, Orgel, Elektro-Piano, Jürgen Friedrichs, Gesang, Percussion, Kazoo, Tommy Vieweg, Schlagzeug, besteht, hat im Laufe der Jahre einen ganz eigenen Stil entwickelt, zudem sind die Auftritte von Alma Ata mit einer US-Lightshow gekoppelt. Alma Ata hat die Kontaktanschrift: Disco Oldenburg International, Wolfgang Kreher, 2901 Hundsmühlen, Eichenallee 18, Tel. 0441/51739.

Axis besteht seit 5 Monaten und hat eine Stammbesetzung mit Günther Reger, reeds, Frank-Jürgen Krüger, Gitarre, Klaus Tiedeken, Baß, und Ingolf Jordan, Schlagzeug. Sie erweitert sich sporadisch um den Percussionisten Bob Reed, der jetzt festes Mitglied von Mombasa wurde. Das Spielideal von Axis ist angerockter Bop, funky Jazz mit freien Passagen. Die Gruppe bereitet derzeit ihr Debütalbum vor, das voraussichtlich im Spätherbst erscheinen wird. Axis Music Berlin hat die Kontaktanschrift: Ingolf Jordan, 1 Berlin 44, Weserstr. 26, Tel. 0 30/6 23 55 36.

Beyond — unter diesem Namen formierte sich Anfang des Jahres eine Jazz-Rock-Gruppe in Koblenz, die am 17. März ihr Debütkonzert in der Rhein-Mosel-Halle in Koblenz gab. Die Musiker von Beyond gehen von der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs Jazz-Rock aus, der das synthetische Zusammenwirken zweier verwandter Musikrichtungen meint. Die Konzeption der Gruppe schließt an die Entwicklung an, die 1970 durch die Miles-Davis-Platte „Bitches Brew“ eingeleitet wurde: eine stark elektronisierte Musik, die sich rhythmisch an differenziertere Formen der Rock-Musik anlehnt, melodisch und harmonisch auf zeitgenössische Formen des Jazz zurückgreift. Zu Beyond gehören: Andreas Breitscheidt, Keyboards, Stefan Löschner, Gitarre, Benno Suderland, E-Baß, Uli Krämer, Schlagzeug. Gerne würde die Gruppe noch einen Saxophonisten hinzuziehen. Beyond hat die Kontaktanschrift: Andreas Breitscheidt, 54 Koblenz, Altenhof 3.

Exodus ist eine Gruppe, die sich dem Swing, Jazz und Klassikrock verschrieben hat. Das Programm von Exodus zeichnet sich durch ein harmonisches Klangbild und durch stilistische Geschlossenheit aus, ohne daß die einzelnen Songs phantasielos oder langweilig wirken. Jeder Musiker fügt sich hier der Grundkonzeption der Songs bedingungslos unter, so gibt es nur kurze Solo-Spots, die sich allerdings logisch aus der Struktur der Stücke ergeben. Exodus hat die Besetzung: Gerold Hillenbrand, Gitarre, Manfred Seegel, Baß, Harald Hillenbrand, Orgel, und Axel Heukemes, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist: Disco Oldenburg, Wolfgang Kreher, 2901 Hundsmühlen, Eichenallee 18, Tel. 0441/51739.

Flute & Voice, das Duo mit Hans Reffert, Gitarren, Flöte, und Hans Brandeis, Gitarren, Sitar und Gesang, gibt es noch immer. Musikalisch bewegen sich die beiden zwischen kammermusikalischem Jazz, Blues-Rock, indischer Musik, entwickeln sich aber in der letzten Zeit — das ist auch auf

ihrer zweiten Platte zu bemerken — zu akustisch songhaften Musikstrukturen. Bei Live-Auftritten ziehen Flute & Voice meist noch weitere Musiker dazu. Die Kontaktanschrift des Duos ist: Pamo Concert & Promotion Büro, Ulrich Vormehr, 6081 Biebesheim, Rheinstr. 50, Tel. 0 62 58/74 74.

Das **Georg Gräwe Quintett** hat einen neuen Bassisten: Hans Schneider aus Leverkusen. Im übrigen ist die Besetzung mit Horst Grabosch, Trompete, Flügelhorn, Harald Dau, Sopran- und Tenorsaxophon, Georg Gräwe, Klavier, und Achim Krämer, Schlagzeug, unverändert geblieben. Das Quintett plant, noch in diesem Jahr seine erste Platte aufzunehmen. Die Kontaktanschrift des Georg Gräwe Quintetts ist: Georg Gräwe, 4630 Bochum, Viktoriastraße 59, Tel. 02 34/1 24 30.

Houschäng Nejadepour ist persisch-deutscher Abstammung, spielt verschiedene Gitarren, Sitar und Saz und hat sich in letzter Zeit als Solist einen Namen gemacht. Houschäng, der früher Mitglied von Eiliff und Guru Guru war, wird sich jetzt der Gruppe Dzyan anschließen. Stilistisch verarbeitet er Elemente des Jazz, der Klassik, des Rock, anglophiler und orientalischer Folklore in seinem Spiel. Houschäng Nejadepour hat die Kontaktanschrift: Pamo Concert und Promotion Büro, Ulrich Vormehr, 6081 Biebesheim, Rheinstr. 50, Tel. 0 62 58/74 74.

Kickbit-Information nennt sich eine Gruppe, deren Musik Jazzbezüge aufweist, die aber ebenso Pop- und Rockelemente enthält. „Musik, die sich an den Kopf wendet, ohne den Körper auszuschalten“, sagen die Mitglieder der Gruppe, die aus Garsten Bonn, Schlagzeug, Percussion, Willi Pape, Tenorsaxophon, Flöte, E-Klarinette, Fritz Hegi, Elektro-Piano, Otto Richter, Geige und Viola, und derzeit Hans Hartmann, Baß, besteht. Carsten Bonn und Hans Hartmann, der für Uli Trepte in die Gruppe kam, spielen auch im Duo unter dem Namen Abaka. Kickbit-Information plant, wenn es die finanziellen Voraussetzungen zulassen, Konzerte mit erweiterter Besetzung, z. B. mit zwei Keyboards, Kontrabaß und Elektro-Baß. Kickbit-Information hat die Kontaktanschrift: D-3091 Graue, Alte Schule.

Nomy's Ent. Band — so bezeichnet sich ein Quintett aus dem Raum Göttingen-Northeim, dessen Musik sich zwischen Hot Jazz und Skiffle bewegt. Gespielt wird mit folgenden Instrumenten: Tenorbanjo, Gitarre, Kinderbanjo, Kornett, Hörner, Kontrabaß oder Teekiste, Waschbrett, Eiskübel u.a. Da viele Rhythmusinstrumente aus Sperrmüll gebaut wurden, nennt sich die Gruppe manchmal auch scherzhaft Hot-, Skiffle-, Jazz- und Sperrmüllband. Die Nomy's Entertainer Band, die jetzt ein Jahr besteht, hat die Kontaktanschrift: Axel Homann, 341 Northeim, Wieterstr. 17 a, Tel. 05551/2236.

Open — diesen Namen wählten vier Musiker aus dem Baden-Badener und Offenburger Raum für ihre Gruppe. Die Musik von Open basiert auf folkloristischen, Jazz- und Rock-Elementen und lebt aus der emotionalen Kollektiv-Improvisation heraus. Den Musikern ist das Feeling wichtiger als der Perfektionismus. Alle vier

— es sind Hans Jürgen von der Burchard, Gitarre, Baß, Hartmut Schramm, Saxophone, Gitarre, Gesang, Andreas Lang, Schlagzeug, Percussion, und Joachim Koinzer, Schlagzeug, Vibraphon, Baß, Elektro-Piano, Percussion — musizieren gleichberechtigt miteinander. Die ausschließlich eigenen, kollektiv erarbeiteten Stücke lassen jedem Mitspieler die optimale Freiheit zu musikalischer Entfaltung. Die Kontaktanschrift von Open ist: Hartmut Schramm, 76 Offenburg, Alban-Stolz-Weg 5, Tel. 0781/3530.

Johnny Peret Sextett heißt eine Brüsseler Gruppe, die sich dem Hardbop-Spielideal verschrieben hat. Neben dem Bandleader Peret, der Vibraphon und Schlagzeug spielt, gehören zu der Formation: Jules van Dycke, Trompete, Constant Letellier, Tenorsaxophon, Flöte, Jean Fanis, Klavier, Ferry Devos, Baß, Gesang, und Jacques Tricot, Schlagzeug. Die Gruppe würde gerne in deutschen Clubs auftreten und Konzerte geben. Die Kontaktanschrift lautet: Johnny Peret, B-1080 Bruxelles, 26, Ave. de la Liberte, Tel. 0032/2/4251418, Belgien.

Shivananda, eine Züricher Gruppe, die sich dem Electric Jazz und Jazz-Rock verschrieben hat, wird jetzt ihre Konzerttätigkeit wieder aufnehmen. Das Quintett, das aus Robert Biagini, Tenor-, Sopransaxophon, Percussion, Kurt Baebi, Keyboards, Carlo Milan, Gitarre, Percussion, Peter Keiser, Elektro-Baß, Walter Keiser, Schlagzeug, besteht, konnte schon einige beachtliche Erfolge verzeichnen. So erste Plätze bei Wettbewerben nationaler Festivals, Auftritte in Spanien und eine Aufzeichnung des Schweizer Fernsehens vom Konzert beim Züricher Jazz Festival 1973. Shivananda hat die Kontaktanschrift Hans Fehr, Postfach 2053, CH-8030 Zürich, Tel. 8 25 38 79.

Strinx hat im September seine Besetzung verändert. Das Quartett spielt jetzt mit Wolfgang Kliegel, Geige, Frank Wunsch, Klavier und Flöte, der für Werner Geck in die Gruppe kam, Meinhard Puhl, Baß, und Christoph Haberer, Schlagzeug, anstelle von Thomas Groß. Die Kontaktanschrift von Strinx ist: Dorothee Puhl, 46 Dortmund, Plauenerstr. 2, Tel. 0231/125633.

Tontransport hat jetzt ihre Besetzung verändert. Die Gruppe besteht nunmehr aus Reinhard Stey, Schlagzeug, Jim Foreman, Gitarre, Werner Kunkel, Baß, und Manfred Burzlaff, Vibraphon. Tontransport plant eine ausgedehnte Herbst-Winter-Tournee vom 15. Oktober bis 31. Dezember. Die Berliner Jazz-Rock-Gruppe hat die Kontaktanschrift: Kreativ, Lutz Manthe, 1 Berlin 36, Dresdener Str. 125, Tel. 030/6142679.

Zauberfinger — hinter diesem Namen verbergen sich fünf profilierte Musiker. Es sind Hans Reffert — er gehört auch zu Flute & Voice — Gitarre, Flöte, Dieter Bauer, Baß, Thomas Böhmer, Tenorsaxophon und Flöte, Rolf Baum, Schlagzeug, und Manzari Sonara, Conga, Percussion. Das musikalische Spektrum umfaßt Elemente des Jazz-Rock, des Rhythmus und Blues und afrikanischer Volksmusik. Zauberfinger hat die Kontaktanschrift: Pamo Concert & Promotion Büro, Ulrich Vormehr, 6081 Biebesheim, Rheinstr. 50, Tel. 0 62 58/74 74.

JAZZNEWS

Jazz und Pop in der musikalischen Jugendarbeit

Die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Trossingen, veranstaltet vom 26. Oktober bis 1. November einen Lehrgang für Leiter von Jazz- und Pop-Gruppen und für Amateurspieler. Ziel des Lehrgangs ist es, den Leitern von Combos, Bands und Blasorchestern Hilfen für ihre musikalische Arbeit anzubieten. Die Schwerpunkte des Kurses liegen im Bläserischen und in der Perkussionsarbeit. Vier Arbeitsbereiche werden angeboten: Instrumentalunterricht, Spiel in kleinen Ensembles, in der Big Band, Literatur und Arrangementkunde. Das Dozententeam besteht aus Rainer Glen Buschmann, Stuff Combe, Dusko Goykovich, Bernd Kremling, Adelhard Roidinger und Jiggs Whigham. Die Teilnahmegebühr beträgt 50 DM. Anmeldungen sind zu richten an die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, 7218 Trossingen, Postfach 110, Tel. 0 74 25 / 84 86.

SWF-Jubiläumskonzerte

Anlässlich der 5000. Jazz-Sendung veranstaltet der Südwestfunk zwei große Jubiläumskonzerte. Das erste findet am 30. Oktober im Audimax der Universität in Freiburg und das zweite am 31. Oktober im Saal des Kurfürstlichen Schlosses in Mainz statt. Joachim E. Berendt, der die erste Jazzsendung am 31. März 1946, dem ersten Tag, an dem der Südwestfunk seine Sendungen begann, startete, hat für die Jubiläumskonzerte Musiker aus Deutschland, Europa und den USA eingeladen, die der Südwestfunk-Jazzarbeit verbunden sind: die Joachim-Kühn-Gruppe mit John Abercrombie, Philip Catherine, Palle Danielsson, Al Mouzon und Nana, Albert Mangelsdorff mit Palle Danielsson und Al Mouzon und die Jazz-meets-India-Formation mit Ali Akbar Khan und John Handy.

Total Music Meeting 75 in Berlin

Die Planung für das diesjährige Total Music Meeting der FMP sah ursprünglich folgendes Programm vor: Chris McGregor's Brotherhood of Breath, Brötzmann-van Hove-Bennink, Frank Wright Quartett, Rüdiger Carl-Irene Schweizer Trio, Derek Bailey und das Revolutionary Ensemble. Da die FMP aber keine finanzielle Unterstützung der Berliner Festspiele erhalten wird, ist nur ein Drei-Tage-

Meeting möglich, das vom 6. bis 8. November im Quartier Latin in Berlin stattfindet. Es werden Brötzmann-van Hove-Bennink, Albert Mangelsdorff, das Frank Wright Quartett und daraus mögliche Kombinationen spielen.

Free Sound & Super Brass in Wien

Hans Kollers lang gehegter Plan wird am 4. Oktober in Wien verwirklicht: das Konzert Free Sound & Super Brass. In formaler Anlehnung an die klassische Form des Concerto grosso, in der das volle Orchester mit einer kleinen Solistengruppe kontrastiert, wird Koller sein Free-Sound-Quartett, das aus Wolfgang Dauner, Piano, Synthesizer, Günter Lenz, Baß, und Janusz Stefanski, Schlagzeug, besteht, mit einem zwölfköpfigen Brass-Ensemble kombinieren. Für das Brass Ensemble konnten bisher gewonnen werden: Albert Mangelsdorff, Erich Kleinschuster, Heinz Czadek, Posaune, Art Farmer, Herbert Joos, Conny Jackel, Robert Demmer, Trompete. Mit Benny Bailey wird noch verhandelt. Das Konzert wird zusammen vom Jazzring Austria und dem Kulturreferat der TH Wien veranstaltet und von öffentlichen Stellen sowie von einer Wiener Bank unterstützt. MPS/BASF werden einen Live-Mitschnitt des Konzertes auf Platte veröffentlichen, für das Wolfgang Dauner und Hans Koller die Musik schrieben.

9. Jazzkurs in Burghausen

Die Interessengemeinschaft Jazz Burghausen führt in Verbindung mit der Stadt Burghausen und dem Education Center der Europäischen Jazz Föderation in München vom 1.—5. Januar 1976 den 9. Jazzkurs Burghausen durch. Behandelt werden Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Besetzung und Stilistik. Die Kursleitung hat Joe Viera, der auch als Dozent dort unterrichten wird. Zudem sind als Dozenten verpflichtet worden: Reinhard Glöder für Baß, Klavier, Ensemble, Heinrich Hock für Schlagzeug, Ensemble, Ed Kroger, Posaune, Klavier, Ensemble, Heiner Beringmeier, Gitarre, Ensemble, und Richard Wiedemann, Improvisation, Klavier, Ensemble. Die Teilnahmegebühr des Kurses, der für Anfänger und Fortgeschrittene und auch für Musiklehrer gedacht ist, beträgt DM 80,—, Anmeldeschluß ist der 10. Dezember. Anmeldungen sind zu richten

an Joe Viera, 8 München 40, Klementenstr. 17, die Teilnahmegebühr ist auf das Konto 47716, Sonderkonto Jazz, H. Viertl, der Volksbank Burghausen/Obb., zu überweisen.

Jazz Workshops wird es auch im Rahmen des Jazz Pulsations '75 in Nancy geben. Diese Kurse, die vom 13.—17. Oktober abgehalten werden, stehen allen Pianisten, Bassisten, Gitarristen, Saxophonisten, Klarinetten und Flötisten offen. Neben Instrumentalunterricht, den Raymond Fol, Francois Cahen, Jeff Seffer, Gerard Badini, Charles Saudrais, Trevor Richards, Mickey Baker, Joe Dejean, Gerard Prevost und Jacky Samson erteilen, gibt es auch Unterricht in Harmonielehre und Improvisationslehre. Die Teilnahmegebühr beträgt 200 Francs. Anmeldungen sind zu richten an das Comité des Fêtes de la Ville de Nancy, F 54000 Nancy, Tel. 28 91 44, Frankreich.

ECM vermittelt in nächster Zeit folgende Gruppen für Konzerte und Clubgastspiele: Oktober Art Lande Rubisa Patrol, November Arild Andersen Quartett, Dezember Gary Burton Quintett, Februar 1976 Jack deJohnette Quartett mit John Abercrombie, März 1976 Terje Rypdal Odyssey, April 1976 Jan Garbarek-Bobo Stenson Quartett, Mai 1976 Keith Jarrett Quartett mit Dewey Redman, Charlie Haden und Paul Motian, Juni 1976 Julian Priest Group, Juni und Juli 1976 Enrico Rava Group mit John Abercrombie. ECM hat die Kontaktanschrift 8 München 60, Gleichmannstr. 10, Tel. 089/832571.

Joachim E. Berendt hielt am 6. September in Berlin einen Vortrag unter dem Titel „Der Jazz als Indiz“ — eine Geschichte des Jazz in Deutschland, dargestellt an den Programmen des Deutschen Rundfunks von 1921—1975 mit Musikbeispielen. Die Veranstaltung fand im Rahmen der Jahrestagung und ordentlichen Mitgliederversammlung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte e. V. anlässlich der Funkausstellung Berlin statt. Das Jazz Podium wird diesen Vortrag demnächst veröffentlichen.

Der **Initiativkreis Jazz** in Wetzlar führt in Verbindung mit dem Stadtjugendamt Wetzlar im Winterhalbjahr regelmäßig Jazzkonzerte durch. Interessierte Trad Jazz Gruppen melden sich bei Walter Peter Turczak, 6330 Wetzlar, Am Sturzkopf 10, Tel. 0 64 41 / 4 39 51.

Pepper Adams nahm am 13. August im domicile in München zusammen mit Walter Norris, Jiri Mraz und Makaya Ntshoko ein Album für Enja auf, das der Baritonsaxophonist dem kürzlich verstorbenen Julian Cannonball Adderley widmete.

Art Blakey hat seine Jazz Messengers wieder neu besetzt. Jetzt gehören zu der Gruppe Bill Hardman, Trompete, David Schnitter, Saxophon, Walter Davis, Klavier, und Isa Yoshio Suzuki, Baß.

Die Boogie Company feiert in diesem Jahr ihr zehnjähriges Bestehen in unveränderter Besetzung: Leo von Knobelsdorff, Klavier, Albrecht Claudi, Gitarre und Gesang, Heinz Gran, Baß, und Kalle Hoffmeister, Schlagzeug. Das Quartett tritt in nächster Zeit in folgenden Städten auf. 21. 10. Köln, 26.10. Mülheim, 1.11. Harzewinkel, 6. 11. Neuss, 8. 11. Hamburg, 14. 11. Sennestadt, 15. 11. Essen, 29. 11. Nordhorn, 4. 12. Lippstadt, 13. 12. Iserlohn, 14.12. Duisburg und 17.1. 1976 Düsseldorf. Die Kontaktanschrift der Boogie Woogie Company ist Albrecht Claudi, 4000 Düsseldorf 31, Alte Landstr. 38, Tel. 40 42 78.

Peter Brötzmann, Jost Gebers und Peter Kowald haben im Sommer sechs Rundfunksendungen für den RIAS Berlin gemacht. Thema der Sendungen: Free Music in der Selbstdarstellung. Dabei geht es um Entstehung, Sinn, Zweck und Bedeutung von Musiker-Initiativen.

Marion Brown wird im November und Dezember auf eine Tournee durch Deutschland, die Schweiz und Österreich gehen. Der Saxophonist wird dabei von William Braynon, Klavier, Arild Andersen, Baß, und Allen Murphy, Schlagzeug, begleitet. Das Management liegt in Händen der GKP Promotion, 72 Tuttingen-Möhringen, Mettenbergerstr. 1, Tel. 07462/1530.

Contact Trio hat eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Double Face“ auf Calig vorliegt. Zu dem Essener Free Jazz Trio gehören Evert Brettschneider, Gitarre, Alois Kott, Baß, und Michael Jüllich, Schlagzeug. Es hat die Kontaktanschrift Alois Kott, 43 Essen 1, Eiland 4, Tel. 0201 / 4 50 33.

Wild Bill Davison gastierte Mitte September in Österreich und machte mit der Wiener Barrelhouse Jazzband eine Platte. Diese renommierte österreichische Oldtime Band ging vordem schon mit Bud Freeman und Max Kaminsky ins Plattenstudio.

Embryo hat im -August wieder eine neue Platte gemacht. Außer der jetzigen Stammbesetzung mit Christian Burchard, Roman Bunka, Dieter Miekautsch und Uwe Müllrich waren noch Charlie Mariano, Edgar Hoffman und die englische Sängerin Maria Archer dabei. Im Herbst ist Embryo ständig auf Tournee. Kontaktanschrift: Othmar Schreckeneder, 8 München 19, Leonrodstr. 7, Tel. 089 / 1341 07.

Paul und Limpe Fuchs wirken bei einer Workshop-Tagung mit, die das Amt für Jugendarbeit der EKHN im Rahmen der Schülerarbeit vom 31.10.—2.11. in Schönberg im Taunus durchführt. Interessierte wenden sich an das Amt für Jugendarbeit der EKHN, 61 Darmstadt, Elisabethenstr. 51, Tel. 061 51 / 4051:

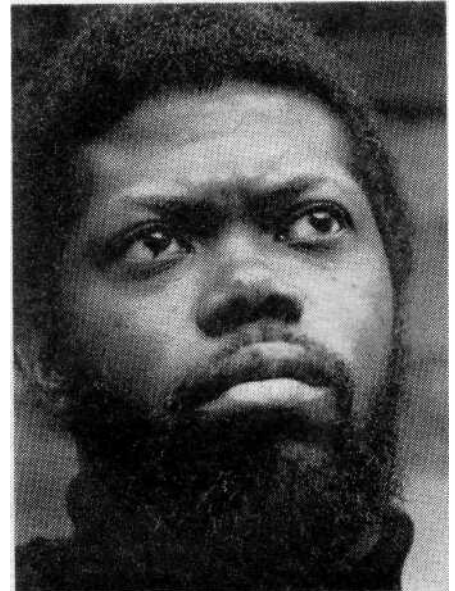
Isipingo ist eine Gruppe, die Bezug nimmt auf das breite Spektrum afrikanischer Klangformen. Ihre Mitglieder haben alle schon mit Chris McGregor's Brotherhood of Breath gespielt. Es sind: Mongezi Feza, Mike Osborne, Nick Evans, Stan Tracey, Harry Miller und Louis Moholo. Isipingo wird im Oktober auf Deutschlandtournee sein, die die Neue Musik Hannover, 3 Hannover 61, Ludwig-Jahn-Str. 16, Tel. 0511/582051, organisiert hat.

Jazztrack führt vom 10.—12. Oktober in Zusammenarbeit mit der Stadt Bremen und der Musikerinitiative Bremen den 2. Bremer Jazzkursus durch. Er findet im Jazzclub Ostertor, St.-Pauli-Straße, statt. Jazztrack hat jetzt auch eine neue Kontaktanschrift: Uli Beckerhoff, 28 Bremen, Rheinstr. 10, Tel. 0421 / 59 12 23.

Hans Koller wird im Herbst wieder mit seinem neuformierten Free-Sound-Quartett auf Deutschlandtournee gehen. Neben Koller gehören Eddie Marron, Gitarre, Jürgen Wuchner, Baß, und Janusz Stefanski, Schlagzeug, dazu. Am 11. November wird die Gruppe ein Konzert im Großen Sendesaal des Wiener Funkhauses geben.

Albert Mangelsdorff trat am 20. September beim Monterey Jazz Festival in Kalifornien auf, wo er als Solist und zusammen mit einer Jam Session Gruppe um Clark Terry, Hubert Laws, Paul Desmond, John Lewis, Richard Davis u.a. spielte.

John McLaughlin spielte Mitte August in Ludwigsburg vor etwa 27 000 Zuhörern auf einem Popfestival, bei dem u. a. noch Ike und Tina Turner auftraten, nicht aber die angekündigte Gruppe Soft Machine. In der neuen Mahavishnu-Formation wirken neben John McLaughlin noch Stewart Goldberg, Keyboards, Ralph Armstrong, Baß, und Michael Waiden, Schlagzeug, mit.



Joe McPhee, Trompeter, Flügelhornist, Saxophonist, Flötist und Percussionist, wird sich im Oktober erstmals in Deutschland vorstellen. Joe McPhee, der neben vier selbstproduzierten Platten auf seinem CJR-Etikett auch schon mit Clifford Thornton Platten aufgenommen gemacht hat, sagt über seine musikalische Konzeption: „Meine Musik ist unberechenbar. Einigen mag sie avantgardistisch erscheinen, weil sie sich nicht so sehr mit dem traditionellen Rhythmus, der Melodie und Harmonie beschäftigt, sondern mehr mit Spannungen und Energie-Rhythmen. Es geht auch nicht um die traditionellen Begriffe von Ton und Tonhöhen, sondern um Mikrotöne und atonale off-pitch Melodie-Variationen. Das Problem für den Spieler und Zuhörer besteht also darin, wie sie von dem vorprogrammierten Teil ihres Lebens loskommen und von einer Kunst berührt werden, die all die sinnliche

Freiheit eines Kindes, das den Prozeß des Entdeckens durchmacht, besitzt." Mit Joe McPhee werden sein langjähriger Partner, der Synthesizerspieler John Snyder, sowie der afrikanische Schlagzeuger Makaya Ntshoko auf Tournee gehen. Das Management liegt in den Händen von Gabriele Kleinschmidt Promotion, 72 Tuttligen-Möhringen, Mettenbergerstr. 1, Telefon 07462/1530.

Mighty Flea wird vom 24. November bis 7. Dezember in Deutschland auftreten. Der Posaunist, der im Sommer mit Sammy Price nach Europa reiste und seither hier lebt, ist zu buchen über: Concert-Büro Rolf Schubert, 5 Köln 1, Bonner Str. 4, Tel. 32 27 29.

Grachan Moncur III hat mit dem Jazz Composers Orchestra eine Platte aufgenommen, die jetzt auf dem JCOA Etikett unter dem Titel „Echoes of prayer“ vorliegt.

Flip Phillips trat kürzlich nach einer Abwesenheit von 17 Jahren zum ersten Mal wieder in New York auf. Er stellte sich in Michael's Pub zusammen mit Teddy Wilson, Milt Hinton und Mousey Alexander vor.

Michel Pilz war mit Peter Kowald und Paul Lovens Ende Juli/Anfang August in Berlin im Studio, wo Trio- und Duo-aufnahmen gemacht wurden, die bei FMP in Kürze veröffentlicht werden.

Die **Portena Jazzband** aus Buenos Aires, die vor einiger Zeit eine recht erfolgreiche Tournee durch Spanien, Frankreich, Holland, Deutschland, Italien und die Schweiz machte, will im nächsten Jahr wiederkommen. Ihre Kontaktanschrift ist Marin J. Müller, Alfaro 993, Hurlingham, Buenos Aires, Argentinien, Tel. 6 55 / 55 90.

Allan Praskin hat sich kürzlich von Gunter Hampels Galaxie Dream Band getrennt und lebt jetzt in Göttingen. Der amerikanische Altsaxophonist widmet sich kompositorischen Aufgaben und hat sich dem Dieter Ebert Jazztett angeschlossen, dessen Musizierideal vom Bebop bis zum Free Jazz reicht. Die Gruppe, die am 10. Oktober im Blue Note in Göttingen zu hören ist, kann zusammen mit Allan Praskin gebucht werden. Die Kontaktanschrift ist U. Mahnken, 34 Göttingen, Karolinenweg 31, Tel. 0551/ 3 54 64.

Leo de Ruiter hat vor kurzem eine neue Gruppe aufgestellt, die er Mind Filter nennt. Neben dem holländischen Schlagzeuger gehören der Gitarrist Michael Samson und die Sängerin Henry Vonk dazu, die früher Mitglied der Chris Hinze Combination war. Die Kontaktanschrift von Mind Filter ist: Mind Productions B.V., Snelliuslaan 29, Hilversum, Holland, Tel. 021 50 / 5 60 35.

Sami Swoi, neunköpfige Oldtime Jazzband aus Wroclaw, wird vom 4.—16. November ihre zweite Deutschland-tournee unternehmen. Am 8. November wird die Gruppe beim Oldtime Jazz Festival in Mönchengladbach auftreten. Die Tourneeleitung hat das Concert-Büro Rolf Schubert, 5 Köln 1, Bonner Str. 4, Tel. 32 27 29.

Sea Ensemble nennt sich das Duo, des Bassisten Rafael Garrett und der Sängerin, Pianistin, Flötistin und Cellistin Zusaan Fasteau, das seinen Sitz in Amsterdam hat und von da aus auf Tournee geht. Es ist jetzt auch als Quartett zu buchen. Die Kontaktanschrift ist: The Sea Ensemble, 3^e Oosterparkstr. 7/HS, Amsterdam, Tel. 233373, Holland.

Michael Smith geht im November mit seinen Piano-Kollegen Paul Bley, Andrew Hill und Ran Blake auf Tournee. Alle vier werden in den Konzerten Soloauftritte bestreiten. Für Ende November und Anfang Dezember können die vier Pianisten noch gemeinsam verpflichtet werden. Die Kontaktanschrift ist Annie Neuburger, Promotion et Action Musicale, 37—39 Boulevard de Sebastopol, F-75001 Paris, Tel. 233-53-82.

Teddy Wilson geht im Oktober und November wieder einmal mit der Dutch Swing College Band auf Deutschland-tournee. Die Oktober-Termine sind wie folgt: 24.10. Remscheid, 25.10. Bonn, 26.—27.10. Detmold, 29.10. Vechta, 30.10. Hannover und 31.10. Düsseldorf.

Anfang August führten in München die Firmen Shure (sie konnte heuer ihr 50jähriges Bestehen feiern) und dbx (3 Jahre jung) eine gemeinsame Pressekonferenz durch. Shure präsentierte das Lautsprecher-System SR 108, welches im Gegensatz zum bekannten auch zur Meisterung von Übertragung instrumentaler Klänge gut tauglichen Vocal-Master für den stationären Einsatz gedacht ist. Außerdem entwickelte Shure eine — hoffentlich bald im Handel erhältliche — Apparatur, mit Hilfe derer sich durch „digitale Zerlegung und serielle Abrufung“ eine achtkanalige Tonaufnahme bewerkstelligen läßt. Der Aufwand einer Justage wie bei den Dolby-Verfahren entfällt bei einem von dbx neuentwickelten Rauschunterdrückungssystem. Der Dynamikumfang läßt sich hierbei um 20 db erweitern. Die Kosten für dbx-Geräte: ab 800 Mark. Von Stan Kenton liegt bereits eine Schallplatte vor, die mit dbx codiert aufgenommen wurde und zu deren Wiedergabe eine dbx-Apparatur vorhanden sein muß.

The Jazzcentre nennt sich ein dänisches Non-Profit-Unternehmen, das in nächster Zeit Tourneen mit verschiedenen amerikanischen Jazz-Stars und Gruppen unternimmt. Es sind: Mal Waldron-Marc Levin bis 12. 10., Jimmy, Percy und Albert Heath mit Stanley Cowell vom 1. 10.—1. 11., Harry Sweets Edison vom 17. 10.—8. 11., Ruth Olay und das Torben Kjaers Trio vom 24. 10.—3. 11., Dizzy Gillespie vom 25. 10.—2. 11., Red Rodney ab 7. 11., Warne Marsh ab 20. 11. Über Weihnachten soll eine Gruppe mit New Orleans-Veteranen auf Tournee geschickt werden, und im Februar und März nächsten Jahres wird Roy Eldridge angeboten, danach Vic Dickenson. The Jazzcentre hat die Kontaktanschrift: Svennerup Skov, DK-4683 Ronne, Dänemark, Tel. 71 1327.

Der **Club Jazzland** in Wien führt in den nächsten Monaten Tourneen mit amerikanischen Jazz- und Bluesmusikern durch. Art Hodes kommt zwei Wochen im Januar, Sammy Price Anfang Februar. Ferner bietet der Club Jazzland die Bluesmusiker Honeyboy Edwards (Ende November/Anfang Dezember), Joe Willie Wilkins (Januar), J. B. Hutto (Februar), Henry Townsend (März) und Howling Wolf (Mai) an. Der Club Jazzland hat die Anschrift: Axel Melhardt, A-1070 Wien, Westbahnstraße 27/89, Tel. 9 32 93 82.

Der **Jazzclub Karlsruhe** ging nach langer Zwangspause im September in eine neue Saison. Das Kulturamt der Stadt Karlsruhe fand sich bereit, den Club finanziell zu unterstützen, der sein Domizil jetzt im Apfelkeller in der Kronenstraße gefunden hat. Die Initiative zum Neuanfang ging von einigen Karlsruher Musikern aus, die kooperativ zusammenarbeiten wollen, um ein breites musikalisches Spektrum zu bieten. Der Jazzclub Karlsruhe hat die Kontaktanschrift: Hans Peter Hepp, 75 Karlsruhe 1, Gottesauerstr. 15, Tel. 07 21 / 69 35 55 oder 2 83 33.

Jazz Stube heißt ein neues Münchner Jazzlokal, das vor einiger Zeit seine Pforten in Schwabing öffnete. In dem ca. 300 Personen fassenden Lokal wurden in letzter Zeit folgende Jazz-Solisten und -Gruppen vorgestellt: Albert Mangelsdorff, das Yosuke Yamashita Trio, Dusko Goykovich und Bobby Jones, Joe Haider und Klaus Weiss, die Music Community mit Benny Bailey, die Leszek Zadlo Gruppe mit Jiri Mraz, die George Morrison Big Band und die Screaming Eagles, eine Monstershow mit drei amerikanischen High-School-Bands mit insgesamt 90 Musikern.

JAZZ PODIUM

Nr. 11/XXIV November 1975 DM 3,— sfr 3,50 öS 21,—

E 1315 EX

November 1975

Nr. 11/1975





Foto: Hans Harzheim

JON HISEMAN: BALANCE DER MUSIK

„Es ist nicht richtig zu behaupten, ich hätte immer Pop-Musik gespielt, darunter verstehe ich das, was beispielsweise Gruppen wie Black Sabbath oder Marmalade machen. Diese Art Musik habe ich nie gemacht.“

Das stellt Jon Hiseman fest, der aus einer Londoner Vorstadt stammt und ohne große Probleme zum Musiker wurde, weil es in seiner Familie viele davon gab. Auf einem alten Schlagzeug begann er eine Art Free Music zu spielen, bei der es weniger um den Rhythmus als um Strukturen und Klangfarben ging. Seinen Lebensunterhalt verdiente er zunächst mit einem Job, der ihn aber in seiner musikalischen Tätigkeit so störte, daß er ihn schließlich ganz krank machte. Da er diese Doppelbelastung auf die Dauer nicht aushielt, entschloß er sich, diesen Job aufzugeben. Seinerzeit wirkte er im Mike Taylor Quartett in London mit. Das war 1963—1964. Bekannt wurde er zu jener Zeit aber auch mit anderen Musikern, die mehr konventionellen modernen Jazz spielten. 1966 stieß er zu dem von der Jazz-Szene enttäuschten Altsaxophonisten Graham Bond, der eine Band leitete, mit der er eine Art Jazzmusik spielte, die auf dem Blues basierte und die zu jener Jazz-Rock-Entwicklung, die von England ausging, mit den Anstoß gab. Jon Hiseman wech-

selte damit von frei improvisierter Musik zu einer stark rhythmisch betonten, bluesbezogenen Spielweise über. Graham Bond war es, der seine Jazz-Erfahrungen, die Improvisation, in seine sogenannte „Organisation“ brachte, doch spielte er später vorwiegend Orgel und Klavier, sang auch und flocht nur noch hie und da Altsaxophonchorusse ein.

Hiseman erzählt: „Bei den Gigs, die wir erhielten, handelte es sich grundsätzlich um Tanzveranstaltungen. Wo wir spielten, tanzten die Leute. Das war ganz allgemein so damals in England. Die meisten Bands hatten Sänger; nur ganz wenige Musiker konnten mal ein Solo spielen. Und wenn, dann hielten sie sich an das Blues-Schema. Da es sich dabei um einen ständig wiederkehrenden Ablauf handelt, folgten die Zuhörer diesen meist nur kurzen Soli mit derselben Aufmerksamkeit, die sie auch den Sängern entgegenbrachten. Die Orientierung ging bei diesem Schema nie verloren. Auf diese Weise konnten sich die Musiker dann mehr und mehr in den Vordergrund spielen, wobei sie die Sänger verdrängten. Es war der Anfang der rein instrumentalen Musik. Und daran hatte ich wirklichen Anteil. Wichtig war bei dieser Entwicklung, daß der Blues damit tatsächlich zur Brücke wurde, zum Bindeglied zwischen Popmusik, die auf

der Melodie basiert, und einer Musizierart, deren Fundament ebenso stark war wie die Melodie, nämlich das Blues-Schema, über das man so frei improvisieren konnte, wie man nur wollte. Graham Bond war einer der Pioniere auf diesem Gebiet.“

Jon Hiseman geht es vor allem um die Kommunikation mit dem Publikum. Das war auch der eigentliche Anlaß dafür, daß er nach viermonatiger Zusammenarbeit mit John Mayall nicht mehr zum Jazz zurückkehrte. „Ich war nicht mehr bereit, in den meist fürchterlichen Clubs vor 40 Leuten zu spielen und wieder einen ändern Job annehmen zu müssen, weil man mit Jazz kein Geld verdienen kann. Auch hatte ich mich an einen bestimmten Lebensstil gewöhnt, an Tourneen und an die Auftritte vor einem Massenpublikum.“ Eine solche Popularität aber konnte er nur erreichen, indem er sich auf eine Musik konzentrierte, die das Publikum versteht. „Das ist die eine Ebene, auf der ich mich bewege“, sagt Hiseman, „die andere ist die, auf der man aufbaut und auf der sich der eigenen Musik Tür und Tor öffnet, um entwicklungsfähig zu bleiben. Insofern habe ich eigentlich immer die Musik gespielt, die aus meiner Sicht nicht kommerziell ist. Bis zu einem gewissen Grad fühle ich mich sogar als Vorkämpfer,

denn ich habe immer versucht, die Leute zu erziehen. Das klingt sehr anmaßend, aber ich sehe nun mal wirklich meine Befriedigung darin, das Publikum für neue Dinge aufgeschlossen zu machen."

Hiseman argumentiert, daß er sich vom Jazz-Rhythmus eingeengt fühlt. Er bezieht sich dabei allerdings auf einen einfachen Vierer-Beat, der sich immer wiederholt. Andererseits behauptet er, daß der Rock-Rhythmus sehr viel mehr Spielraum bietet, meint damit aber nicht die dominierende stupide Rock-Betonung, sondern seine doch sehr differenzierte Art zu trommeln. Er drückt das so aus: „Es ist meine ganz spezielle Spielweise, daß ich Jazz- und Rock-Rhythmus miteinander verbinde. Denn ich bin alles andere als ein stupider Rock-Schlagzeuger, ich spiele nie auf dem Beat, sondern es ist immer eine fließende, schwebende Bewegung in meinem Trommeln. Und die resultiert aus meiner Jazz-Vergangenheit. Es hat zweifellos damit zu tun, daß ich mit der Free Music anfang und so ganz natürlich zu diesem gelösten Spiel gelangte, das jenen Rock-Schlagzeugern fehlt, die diese Entwicklung nicht mitgemacht haben und die daher immer nur den Beat markieren können."

Es verwundert also nicht, wenn Jon Hiseman als Favoriten unter den Schlagzeugern Elvin Jones und Billy Cobham nennt. Die besten Resultate in der Musik lassen sich seiner Ansicht nach immer nur mit festen und beständigen Gruppen erzielen. „Veränderungen und Entwicklungen kann es nur dann geben", meint er, „wenn man neue Errungenschaften gemeinsam als Einheit zu einer vollkommenen Form führt." So hat er seine Gruppe Colosseum in diesem Herbst neu aufleben lassen. „Es ist nicht die alte Gruppe", erklärt er, „denn ich bin der einzige, der von der ersten Formation noch dabei ist. Aber wir sind bei der gleichen Plattenfirma und sollten eigentlich Colosseum II heißen. Als Gitarrist ist Gary Moore mit dabei. Er ist einer der besten seines Fachs, der beste von all denen, die mir je begegnet sind. Schon seit einem Jahr schreibe ich Musik für diese neue Gruppe, und wir benötigten viele Monate, um die geeigneten Partner zu finden. Es sind alles ganz junge, aber sehr talentierte Musiker, von denen man zuvor noch nichts gehört hat. Der Grund, warum ich die Gruppe Colosseum II nenne, ist der, daß Colosseum eigentlich für die Spielweise steht, mit der ich mich identifiziere. Die erste Formation war eine Improvisations-Gruppe, für die ich das Material bestmöglich zu gestalten suchte, also so, daß ich das Publikum auf den beiden genannten

Ebenen ansprechen konnte. Ich entwickelte damals diese Theorie, daß nicht das, was man tut, für das Publikum zählt, sondern wie man es tut. Colosseum brachte all das, was eine Rockgruppe auch bringt, aber die Musik war gleichzeitig so komplex wie die einer Avantgarde-Jazzgruppe. Dieses Rezept erwies sich als richtig, denn als Colosseum die Rhythmusgruppe für das New Jazz Orchestra stellte und bei einem Konzert des Lancaster Arts Festivals mitwirkte, verhielten sich die vielen tausend Rockfans im Saal sehr diszipliniert und verfolgten aufmerksam die wunderbar lyrischen Dialoge zwischen dem Flügelhornisten Henry Lowther und der Flötistin Barbara Thompson." 1971 löste sich Colosseum auf, obwohl es so erfolgreich war und sich seine Konzeption als richtig erwiesen hatte. Die Kosten überstiegen jedoch die Einnahmen, und die Gruppe war aus finanziellen Gründen nicht mehr zu halten.

„Ich zog daraus den Schluß", sagt Hiseman, „daß das Problem darin liegt, den Leuten die Musik auf mehr als einer Ebene zugänglich zu machen. So stellte ich die neue Gruppe zwar auf genau die gleiche Weise zusammen, möchte damit aber nun dort weitermachen, wo ich mit der alten Formation aufhörte. Und ich hoffe, daß wir damit die Musik machen können, die wir machen wollen — das ist schon sehr viel. Und ich hatte eigentlich nie einen anderen Wunsch. Für den Rest des Jahres sind wir bereits ausgebucht. Das Management mache ich selbst, habe aber zudem noch eine Agentur und einen Public-Relations-Mann an der Hand."

Seit Jahren ist Jon Hiseman mit der Saxophonistin und Flötistin Barbara Thompson verheiratet. Hiseman ist nicht der Ansicht, daß die Frau die gleiche Neigung und dasselbe Talent und Feeling für den Jazz mitbringt wie ihre männlichen Kollegen. Er begründet das so: „Frauen sind so erzogen, daß sie sich ganz als Frau fühlen und nur entsprechenden Betätigungen nachgehen. Der Fehler liegt nicht bei der Frau, sondern bei unserem Gesellschaftssystem. Die meisten Frauen sind so vorprogrammiert, daß es ihnen in Fleisch und Blut übergegangen ist, von den Männern ganz verschieden zu sein, auch in ihren Begabungen. Das scheint sich erst jetzt langsam zu ändern. Als meine Frau aufwuchs, wurde ein Mädchen vor allem auf ihre spätere Rolle als Mutter vorbereitet. Daß es so wenige Instrumentalistinnen im Jazz gibt, liegt einfach daran, daß sie kaum Gelegenheit zum Musizieren haben und daß man sie nicht für voll nimmt. Es kann sich nur die behaupten, die auch hart im Nehmen ist. Und das ist Barbara ungemein.

Ich kann es beurteilen, denn ich habe sie bereits vor 10 Jahren kennengelernt, als wir mal gemeinsam in einem Orchester spielten. Heute musizieren wir auch noch zusammen, aber nur gelegentlich, schließlich hat Barbara Hausfrauenpflichten, wir haben auch ein Kind und bald noch ein zweites. Unser Sohn heißt Marcus, ist drei Jahre alt, geht gerne in Konzerte und spielt gar nicht schlecht Schlagzeug. Dabei habe ich ihm bisher noch überhaupt nichts beigebracht, nur übe ich sehr viel zu Hause, und da schaut er unentwegt zu und macht alles nach. Er wird sicher einmal sehr gut trommeln; ich hoffe, ich werde eine Menge von ihm lernen!"

Die Situation für Jazz- und Jazz-Rock-Musik in England beurteilt Jon Hiseman sehr pessimistisch. Er hebt hervor, daß es für neue Talente überhaupt keine Möglichkeiten gibt, daß man nicht willens ist, sie zu akzeptieren und daß neue Gruppen keine Jobs bekommen. „Die Folge davon ist", sagt Hiseman, „daß einfach nichts Neues nachwächst, daß es kein junges Blut gibt. Eine sehr traurige Bilanz. In London gibt es auch keinen Club, in dem man mehr als ein- oder zweimal auftreten kann. Davon aber kann man nicht leben. Selbst namhafte Musiker haben wenig zu tun, bekommen nur hin und wieder Engagements. Es ist ein ständiges Warten auf Jobs. Die Vereinigung, die die Musiker gegründet haben, um die Situation zu verbessern und sich selbst zu helfen, richtet wenig aus. Sie funktioniert einfach nicht richtig. Wenn die Musik überleben soll, darf man sie nicht eng stecken. In jeder musikalischen Form sind verschiedene Elemente enthalten, die alle zum Blühen kommen sollten, und einige müssen eben die anderen tragen. Aber es sollten doch alle Musiker in der Lage sein, von ihrer Musik zu leben, denn die Gesellschaft ist nun einmal auf das Geldverdienen ausgerichtet. Genau besehen gibt es im Jazz eigentlich überhaupt keine solchen riesigen Verkaufserfolge wie in der Unterhaltungsmusik. Wenn es so wäre und wir einen breiten Hauptstrom des Jazz hätten mit gängigen musikalischen Formen, die sich gut verkaufen lassen, dann könnte der avantgardistische Vorstoß mit tragen helfen, und es käme zu einer natürlichen Balance."

Vielleicht gelingt es Musikern wie Hiseman, der innerhalb seiner Musik diese Balance gefunden hat, generell zu einem solchen Proporz zu führen. Das würde allerdings bedeuten, daß sie mit ihren Gewinnen dazu beitragen, die Avantgarde zu fördern. So wie es aussieht, gibt es nur diesen Weg der Selbsthilfe unter den Musikern.

Gudrun Endress

BUD FREEMAN TENORS AX CHARME UND MELONE

„Überall in der Welt, wo Jazzmusiker spielten, haben sie sich Tausende von Freunden gemacht. Wo Diplomaten hinreisten, haben sie sich Feinde geschaffen.“ So schreibt der amerikanische Tenorsaxophonist Bud Freeman in seinem Buch. Tatsächlich hat dieser sympathische Musiker, der mithilfe die Botschaft des Jazz in alle Welt zu tragen, überall einen großen Freundeskreis gefunden. „Es ist nicht verwunderlich, daß man sich mit Jazz viel Freunde macht“, sagt Freeman, „denn der Leidgeprüfte schöpft aus dieser Musik neue Hoffnung, und der vom Glück Begünstigte wird durch sie noch glücklicher.“

Mit seinem Buch wollte der bald 70jährige Freeman keine Autobiographie vorlegen, obwohl er auf eine lange, bewegte Laufbahn zurückblicken kann. Zusammen mit Frank Teschemacher und Jimmy McPartland gehörte er einst zur Austin High School Band in Chicago, musizierte mit dem Musikkreis um Ben Pollack, Eddie Condon und Red Nichols, reiste bereits 1928 mit Dave Tough nach Paris, war Mitglied der populären Orchester von Ray Noble, Tommy Dorsey und Benny Goodman, trat mit vielen Combos auf, war bei unzähligen Plattenproduktionen dabei, kam durch Lennie Tristano zu Beginn der 50er Jahre auch mit dem modernen Jazz in Kontakt, reiste um die ganze Welt und ist reich an Erlebnissen und Erfahrungen. In den 51 Jahren, die er als Berufsmusiker tätig ist, hat er enorm viele Musiker kennengelernt, und um die geht es ihm speziell in seinem Buch. „Es sollte keine Abhandlung über den Jazz werden“, so kommentiert er, „denn ich kann mir nichts Langweihgeres denken, als über Jazz zu schreiben. Ich möchte viel lieber von den Leuten berichten, die Musik machen.“ Und das hat er getan.

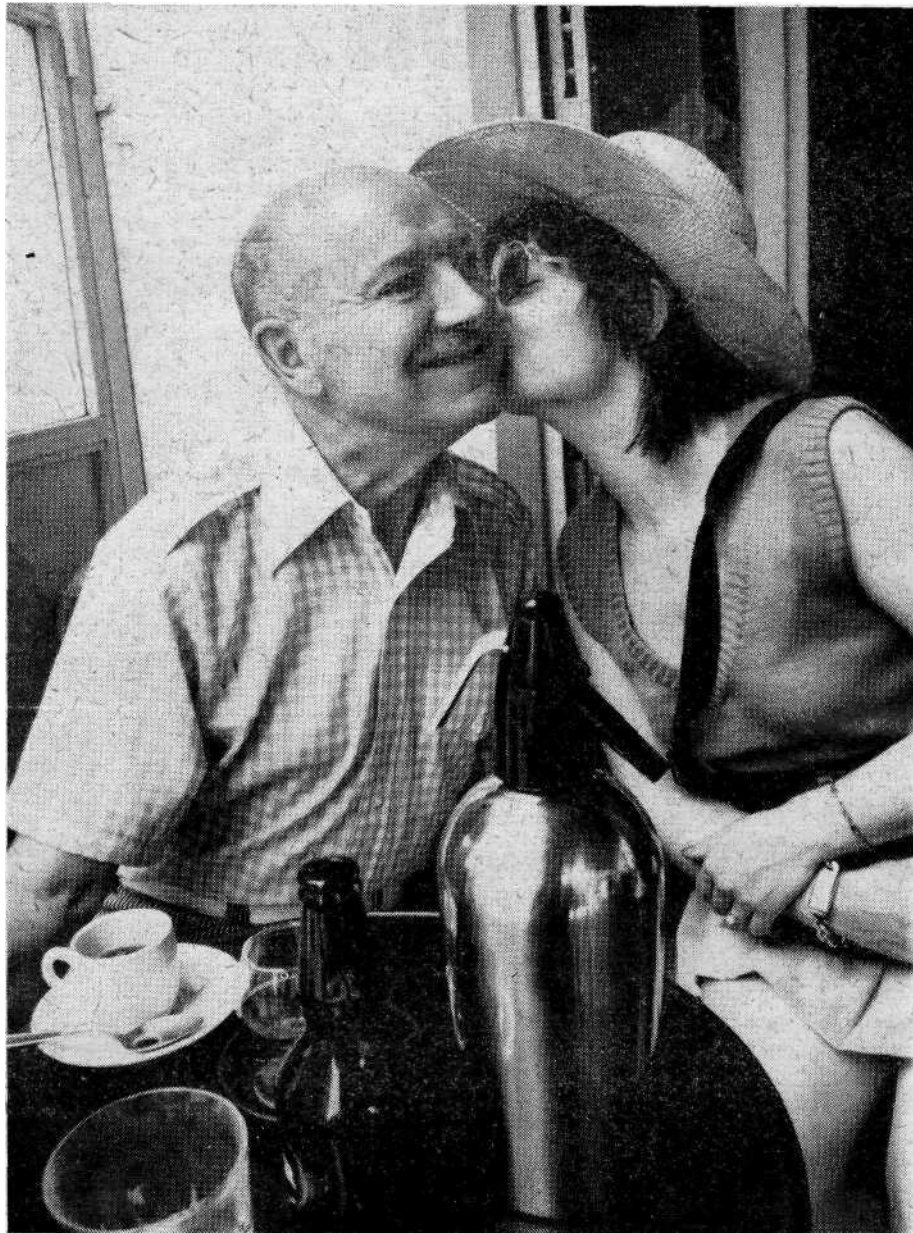
Bescheidene Zurückhaltung, gepaart mit souveräner Sicherheit, kultivierter

Geschmack und formvollendetes Auftreten charakterisieren Freeman als Mensch und Musiker. Damit entspricht er freilich für viele nicht den Vorstellungen von einem Jazzmusiker, und so bekommt Freeman immer wieder zu hören: „Sie sehen gar nicht wie ein Musiker aus!“ Genau diesen für ihn unverständlichen Kommentar hat er als Titel für sein erstes Buch übernommen: „You don't look like a musician“. Was Bud Freeman hier vorgelegt hat, ist zwar eine Ansammlung von Anekdoten und kleinen Geschichten über Musiker, aber doch insofern eine Selbstdarstellung, als man stets den Musiker herausspürt, der mit einer tiefempfundenen Liebe für die Menschen um ihn und einer totalen Hingabe an die Musik über seine Freunde und Kollegen berichtet. „Natürlich ist der Buchtitel ironisch gemeint“, sagt Freeman, „denn ein Musiker sieht nur in dem Moment wie ein Musiker aus, in dem er tatsächlich spielt. Im übrigen gibt es für mich kein typisches Äußeres eines Musikers, genauso wenig wie das eines Bankangestellten.“

Bud Freeman schreibt also über Menschen, die Musiker sind, über seine Erlebnisse mit ihnen und über ihre Wesensart, die er durch diese Anekdoten kurz, aber prägnant skizziert. Da ist zum Beispiel die Geschichte über seine erste Begegnung mit Louis Armstrong Anfang der 20er Jahre: „Ich war damals so 15, 16 Jahre alt und lebte mit meinen Eltern in Chicago, als Satchmo in die Stadt kam und ein Holzhaus auf der South Side bezog. Für mich war das furchtbar aufregend, und eines Tages nahm ich mir das Herz, ihn anzusprechen und zu fragen, ob ich nicht einmal zu einer Probe in sein Haus kommen könne. ‚Na klar‘, sagte Satchmo, ‚komm morgen Mittag.‘ Natürlich ging ich hin, doch war an jenem Nachmittag die Sommerhitze so groß, daß alle

Fenster und Türen von Armstrongs Haus offen standen und die Musik so laut auf die Straße schallte, daß die Leute glaubten, es sei ein öffentliches Konzert im Gange und in Scharen ins Haus strömten. Satchmo war recht verwundert über all die Leute, die sich da bei ihm herumdrängten, und als er mich da unter ihnen entdeckte, flüsterte er mir besorgt ins Ohr: ‚Junge paß nur gut auf, daß dir nichts geklaut wird!‘ So die Geschichte, die Bud Freeman zu erzählen weiß und die er auch in sein Buch aufgenommen hat. Und er hat eine Fülle derartiger Anekdoten bereit, von denen er bei jedem Zusammentreffen stets gerne einige zum besten gibt. So etwa auch die: „Als man Satchmo vom Tod seines großen Lehrmeisters King Oliver benachrichtigte, reagierte der nicht wie erwartet mit Worten der Trauer, sondern kommentierte: ‚Ich hab's ja immer schon gesagt, man sollte sich all die Frauen nehmen, die man nur kriegen kann, denn man weiß nie, wie schnell einem die letzte Stunde schlägt.‘ Und mit breitem Lachen verscheuchte er jedes Gejammer.“ Bud Freeman lächelt, vielsagend zu dieser Story, denn sie ist nicht nur charakteristisch für Armstrong, sondern auch für ihn selbst, den Charmeur, der trotz seiner 69 Jahre noch ungemein jugendlich wirkt und keinem Flirt abgeneigt ist.

Schon als Kind war Bud Freeman von Musik umgeben. „Meine Mutter spielte Klavier“, berichtet er, „und zwar liebte sie Stücke, die man heute als Pop bezeichnen würde. Sie hatte fünf Schwestern und zwei Brüder; auch die alle saßen stundenlang am Klavier, und so hörte bei uns die Musik fast nie auf. Daß ich da ebenfalls Lust bekam, Musik zu machen, ist kein Wunder, und weil mich das Saxophon schon immer besonders gereizt hat, durfte ich dieses Instrument erlernen. Auf der Austin High School, die ich in



Keinem Flirt
abgeneigt:
BUD FREEMAN

Foto:
Hans Harzheim

Chicago besuchte, fand ich dann rasch einige Freunde, darunter Jimmy McPartland und Frank Teschemacher, mit denen ich gemeinsam eine Band aufstellen konnte."

Ein großes Vorbild war für Bud Freeman zu jener Zeit King Olivers Jazzband. Sie war aus New Orleans nach Chicago gekommen und sorgte für eine Sensation. „Es war aber nicht nur die Musik dieser Schwarzen, die mich begeisterte", sagt Freeman, „sondern ich bewunderte auch ihre Lebensart. Da ihnen die Privilegien der Weißen vorenthalten wurden, bewegten sie sich quasi außerhalb der Gesellschaft und kamen zu einer erstaunlich treten geistigen Haltung, musizierten auch viel kompromißloser und unvoreingenommener als ihre weißen Kollegen."

Für Bud Freeman hatte es sich außerordentlich positiv ausgewirkt, daß seine Eltern so viel Verständnis für die

musikalische Neigung ihres Sohnes zeigten. Sein Vater hatte viel Interesse für alles Musische und förderte sowohl bei Bud als auch bei dessen Bruder jegliche künstlerische Betätigung. So wurde Arnie Freeman später zu einem recht bekannten Schauspieler in New York. Bud meint dazu: „Ich glaube, wenn ich nicht Musiker geworden wäre, dann so wie mein Bruder Schauspieler, vielleicht aber auch Schriftsteller. Künstlerischen Ehrgeiz hatte mein Bruder ebenso wie ich, und wir arbeiteten auch hart an uns. Viele Leute glauben, daß die talentierten Musiker nur ein Instrument in die Hand zu nehmen brauchen und gleich spielen können. Dazu muß ich aus eigener Erfahrung sagen, daß das Musikmachen unendlich viel Geduld, Hingabe und harte Arbeit verlangt. Und ich habe nie aufgehört, weiter zu lernen und zu üben. D. h. üben kann man das heute nicht mehr unbedingt

nennen, ich spiele eben hin und wieder mal so ein bißchen für mich und probiere hie und da neue Blätter aus."

Daß Bud Freeman das Saxophonspielen nicht in den Schoß fiel, sondern daß er sich oft recht schwer tat, geht aus den Worten des Kornettisten Jimmy McPartland hervor, der aus Bud Freemans Jugendzeit berichtet: „Als wir damals als Schüler in Chicago Musik machten, war Bud zwar mit Feuereifer dabei, aber mit seinen Kenntnissen war es nicht weit her. Er kümmerte sich auch nicht viel um Harmonien, sondern tutete den Rhythmus mit, ließ sich meist auf einem Ton nieder und blieb dabei. Aber diesen einen Ton, Mann, den brachte er zum Swingen."

Als Saxophonist ist Bud Freeman gewiß nicht in einem Atemzug mit Lester Young, geschweige denn mit Coleman Hawkins zu nennen, er ist kein

Stilbildner, kein kraftvoller Musiker, der mit voluminösem Ton neue musikalische Räume öffnet, seiner Kreativität und seiner Spieltechnik sind Grenzen gesetzt. Seine Ausstrahlung, der man sich kaum entziehen kann, liegt in seiner ganzen liebenswerten Persönlichkeit, die in seiner Saxophonstimme zum Ausdruck kommt. Die Identität zwischen Mensch und Musik ist bei ihm so vollkommen, daß bei ihm kein Zweifel darüber besteht, daß er sich in seinem Spiel wirklich offenbart.

Er selbst sagt über die Musik: „Sie muß primär von Liebe sprechen und all jene, die so gewalttätig spielen, wissen noch nicht viel über das Leben. Wie alle Kunst ist auch Musik Ausdruck der Lebensbejahung, in ihr werden nicht Gegensätze verschärft, sondern ausgeglichen. Sie entführt Musiker wie Hörer aus dem tristen Alltag in die Sphäre des Schönen und Beglückenden. Die jungen Jazzmusiker von heute haben niemals Louis Armstrong, geschweige denn King Oliver persönlich gehört. Sie wissen nichts von deren wunderbarer, warmer, gefühlsbetonter Musik, aus der so viel Liebe sprach. Ich mache diesen Jungen keinen Vorwurf daraus, daß sie einen klar umrissenen politischen Standpunkt einnehmen, aber in der Musik sollten sie nicht einseitig sein, sondern alles, was das Leben ausmacht, darin offenbaren, spüren lassen, daß es nicht nur die Welt der Zerstörung und des Hasses, sondern auch die der Liebe und der Schönheit gibt, die sie durch ihr Spiel noch erweitern helfen können.“ So also die Worte Bud Freemans, der diesen Weg konsequent eingeschlagen hat und immer bestrebt ist, in seiner Musik das Verbindende und Erhebende zum Ausdruck zu bringen. Doch hat er es gewiß nicht leicht gehabt, gelangte er doch aus dem Milieu einer gutsituierten Familie durch den Jazz in eine gewisse Außenseiterrolle der Gesellschaft, „denn“, so sagt er, „es ist den Jazzfreunden oft nicht bekannt, daß die Musiker in ihrer Tätigkeit nur selten glücklich sind, einfach weil sie jenem unbarmherzigen Existenzkampf ausgeliefert sind, den man im Musikbusiness auszufechten hat. Zudem haben die USA den Jazz niemals zu schätzen gewußt. Erst jetzt hat es den Anschein, daß ihn das große Publikum hören möchte. Ich bin auch sicher, daß der Jazz eines Tages die Bedeutung einer weltweiten Volksmusik erlangt. Ich habe mir abgewöhnt in die Vergangenheit zu schauen, ich lebe in der Gegenwart und sehe bestenfalls in die Zukunft.“

Bud Freeman hält sich damit an das, was er schon früher bei den schwar-

zen Musikern bewunderte, daß sie nämlich ganz selbstverständlich jeden Tag so zu nehmen verstehen, wie er kommt, und daß sie sich ganz auf das Jetzt zu konzentrieren vermögen, ohne sich Gedanken über das Morgen zu machen. Darin sieht er das Geheimnis dafür, daß die Musik der schwarzen Bands so ungemein lebendig und lebensbejahend ist. Freeman hat auch stets Anteil am Schicksal der amerikanischen Negerbevölkerung genommen, und es entspricht seiner Haltung, daß er die Rassendiskriminierung schärfstens verurteilt. Er ist jedoch gegen jede Gewaltanwendung und verspricht sich in der Rassenfrage keinen Erfolg von kämpferischen Auseinandersetzungen.

„Eldridge Cleaver“, so sagt er, „dessen Buch ‚Soul on ice‘ ich als ein wahres Meisterwerk bezeichnen möchte, nimmt zwar eine militante Haltung ein, doch ist die in seiner Situation zu verstehen, war er doch der Grausamkeit der Menschen ausgeliefert. Aber im Grunde ist er doch ein Mann, der für die Menschlichkeit eintritt. Ich selbst hatte in meinem Leben nie solch grausame Erfahrungen machen müssen. Ich sah zwar das Unrecht, aber es hatte keine direkte Auswirkung auf mich. Als ich noch sehr jung war, hörte ich viel Musik von Skrjabin, Prokofieff, Schostakowitsch, Ravel, Debussy, Schönberg, Strawinsky — sie alle rebellierten gegen die vorhandene Gesellschaftsordnung, gegen eingefahrene musikalische Gesetze, hielten sich aber grundsätzlich an die hohen Zielsetzungen künstlerischen Gestaltens. Von der aggressiven Musik im Jazz aber ist das meiste an den Maßstäben ambitionierten Musikschaaffens gemessen einfach schlecht. Sie ist nicht gekonnt gespielt.“

Die Lebenshaltung Bud Freemans kann man nicht unbedingt als konservativ ansprechen. Er ist vielmehr ein Bohemien, der bestimmte Formen menschlichen Verhaltens anerkennt, Veränderungen jedoch für unabwendbar hält. Insofern vermag er auch den Tendenzen unter den jungen Musikern durchaus zu folgen. „Man kann nicht immer der gleiche bleiben“, führt er aus, „man muß sich aufgrund all der Einflüsse von außen zwangsläufig verändern. Man höre nur, wie die Nachwuchsmusiker spielen, man kann viel von ihnen lernen. Man befindet sich überhaupt in einem konstanten Lernprozeß, und wenn man vielleicht auch bei einem bestimmten Musizierstil bleibt, so versucht man doch zumindest immer besser und besser zu spielen. Viele Musiker verändern ihre Spielweise oft von einem halben Jahr zum anderen total. Das einzige,

was ich verändern möchte, ist mein Leistungsniveau, d. h. ich möchte das verbessern, was ich habe und was ich kann. Die besten Musiker, die ich je gehört habe, sind zunächst einmal zu einer ganz bestimmten, ihnen genau entsprechenden Musizierart gelangt, mit der sie sich also wirklich identifizierten, erst dann haben sie ihre Kenntnisse ausgeweitet. Der Wunsch, Musik zu machen, ist das primäre, und er ist ganz tief innen im Menschen verwurzelt. Aber wie man dann musiziert, das ist ganz verschieden. Jeder hört und gestaltet Musik auf seine eigene Weise. Man sollte möglichst alles kennen, um dann zu einer eigenen Einstellung zu gelangen. Für mich ist spielen lernen die interessanteste Erfahrung, die man überhaupt machen kann.“

Daß ihm die englische Wesensart, die ihm auch irgendwie anzuhaften scheint, besonders liegt, bestreitet Bud Freeman nicht. „Meine Mutter war Französin“, berichtet er, „und ich kam auch schon früh nach Paris. Damals sagte ich mir: Hier mußt du leben. Aber dann lernte ich London kennen und verliebte mich in diese Stadt, die für mich noch heute den stärksten Reiz unter allen Großstädten der Welt ausübt. In den letzten 20 Jahren war ich immer wieder dort und habe nirgendwo so viel menschliches Verständnis, so viel Entgegenkommen, Hilfsbereitschaft und echte Freundschaft gefunden. Oft habe ich mir überlegt, ob ich mich dort niederlassen soll, und dazu habe ich mich jetzt endlich entschlossen. Es ist ja merkwürdig im Leben, daß man nie weiß, was es bringt und daß man immer wieder überrascht wird. Und ich meine, das ist gut so.“

Deutschland gefällt Bud Freeman recht gut, und er würde sehr gerne noch oft hier spielen. Überhaupt empfindet er es in Europa als recht angenehm, daß man hier noch nicht dem Maß an Hektik anheimgefallen ist, wie in den USA. Auch hat er hier noch nicht so stark die Sucht nach dem Geldverdienen bemerken können. „Die Leute nehmen sich hier mehr Zeit zum Leben“, sagt er. „Vielleicht ist das der Grund, warum das Jazz-Interesse hier so groß ist. Und ich finde, es ist größer als je zuvor. Ich glaube, daß der Jazz hier zu einer Kunstform von gigantischem Ausmaß werden kann.“

Um Stilfragen kümmert er sich wenig. Als ihn einmal eine junge Dame fragte, ob er lieber Dixieland oder Swing spiele, antwortete Bud Freeman mit dem ihm eigenen, vielsagenden Lächeln: „Am liebsten spiele ich ... schön!“

Jazzherbst in Nürnberg

Nürnberg hat es in diesem Jahr gewagt, neben „Jazz Ost-West“ ein zweites Festival auf die Beine zu stellen. „Jazz & Pop“, früher Einzelkonzerte in loser Folge, wurde zu einem Jazz-Wochenende zusammengezogen. Man begann in der ungezwungenen Atmosphäre des Kommunikationszentrums, lud samstags zur Ambiente in die etablierte Meistersingerhalle (diesmal jedoch nur mit zwei Bandstands und längeren Spielzeiten für die Gruppen), feierte weiter — beschallt von einer Big-Band — bis zum Morgen, nun wieder im Komm, wo dann am Sonntag die heimischen Amateurbands — leider etwas stiefmütterlich plazierte — eine zum Teil köstliche Nachspeise servierten. (Über sie soll bei anderer Gelegenheit berichtet werden.)

Als Veranstalter zeichneten das Schul- und Kulturreferat der Stadt, das Jazz-Studio und die „Nürnberger Nachrichten“. Man gab sich pädagogisch, erklärte die Stadt zum „Lernort“ und ließ sich das ein detailliertes (kostenloses) Programmheft mit allerlei wohlfeilen Beiträgen wert sein: „Marginalien zum Programm“, „Jazz und Pop“, „Jazz und Schule“, von den „Gestaltungsformen des Free Jazz“ war die Rede und von den Präsentationsmöglichkeiten von Jazzveranstaltungen.

Sicher war es richtig, an den Anfang des Festivals eine Gruppe zu stellen, der seit Monaten imponierendes Lob vorausseilt. Ein guter Beginn, so werden sich die Veranstalter gesagt haben, ist schon der halbe Erfolg. Also die „wichtigste neue Gruppe des deutschen Jazz“, Jazztrack, als Aufreißer ins Konzert des ersten Abends. Ein balladenartiger Einstieg. Dann werden rockige Seiten angeschlagen, Percussionsorgien folgen, Hard-Bop-Themen, romantische Einschießel am Piano, alles wohlüberlegt. Aber es bleibt auch Platz für individuelle Temperamentsausbrüche. Uli Beckerhoffs Trompete zum Beispiel, rasante Glissandi, Miles Davis inspiriert, hohe und tiefe Register gleichermaßen auslotend; wahnwitzig schnell und exakt die Triolen des Schlagzeugers Heinrich Hock; erhaben und weitblickend die Baßlinien von Siggie Busch; vital und mitreißend das Piano des 19-jährigen Christoph Spendel.

Die Homogenität der Gruppe ist es sicher in erster Linie gewesen, die den steilen Aufstieg von Jazztrack ermöglicht hat. Souverän in der Handhabung des Instruments kann jeder sich

auf den anderen verlassen, Voraussetzung sowohl für impulsives Zusammenspiel als auch für die Freiheit der Solisten. Gute Leute allesamt, und doch — vom Stuhl hat's nicht gerissen. Zu sehr schmeckte das alles nach goldenem Mittelweg.

Da waren Chorusse, die wie Etüden wirkten, zusammenhanglos aneinandergereiht wie Pflichtübungen. Da gab es viel technisches Können, aber das Feeling, die Begeisterung, sie wollten sich nicht so recht einstellen. Stilistisch, da kommt man nicht darum herum, wirkt Jazztrack eher konventionell.

Wenn „Om“, quasi die Vorgruppe für Jazztrack, interessanter wirkte, so lag das an der Phantasie, die hier ins Spiel kam. Das war einfach origineller, die Übergänge, die Bearbeitung des Einzeltons, die Art und Weise, wie hier mit Metren und Rhythmen, mit Aussparungen und Pausen gespielt wurde. Der Hörer war aufgerufen, die gegebenen Impulse aus seinem Schatz der Hörgewohnheiten zu ergänzen. Er wurde damit gleichsam zum Mitspieler, und das macht einfach mehr Spaß.

Wenn es stimmt, daß in der Schweiz Jazzmusiker noch immer als Straßemusikanten eingestuft werden (so Christy Doran, der Gitarrist), dann ist klar, daß es sowieso aussichtslos ist, den Geschmack eines breiten Publikums zu finden. Man kann es sich also leisten, der Spontaneität und dem Experiment einen gehörigen Platz einzuräumen.

Es geht, wie der Name „Om“ schon andeutet (eine Anspielung auf die gleichnamige Schallplatteneinspielung John Coltranes aus dem Jahre 1965), um die Exploration von Klängen. Die Improvisation ist streng modal an Tonskalen ausgerichtet. Arrangierte Knotenpunkte und Sammelstellen erleichtern den Solisten die Orientierung und dienen als Sprungbrett für weitere Ausschweifungen. Eine Musik, die vom Augenblick lebt, ihn aber auch meistert.

Wer alle sechs Gruppen der Ambiente — je zwei simultan — hören wollte, hatte zu tun. Abstriche waren unumgänglich. Das Joe Haider Quartett und Fritz Pauers Trio + Art Farmer boten — so die einheimische Presse — ein „gepflegtes Tafelkonfekt für Leute, die sich bei Free Jazz leicht den Magen verderben“. Schlichte Eleganz, hübsche Artigkeiten, ein feinsinniges, wohltemperiertes Flügelhorn, warum nicht?

Auch Heinz Sauer hat sichtlich zurückgesteckt. Zugute kam es Bob De-gen, der ah diesem Abend ohne Zweifel die interessantesten und subtilsten

Beiträge für „Makaya & The Tsotsis“ lieferte. Halsbrecherisch sprang er mit den schwarzen und weißen Tasten um, bei alledem ungemein swingend, originell und herausfordernd. Er hätte die Stunde auch allein füllen können. Sauers Spielweise wirkte demgegenüber auf die Dauer eintönig, undurchsichtig, zufällig. Aggressivität allein erschöpft sich schnell und wirkt dann ermüdend.

Daß es auch feinfühlicher geht, bewies Eje Thelin mit Harald Svensson, Bruno Raberg und Leroy Löwe. Der Mut zu ruhigen, man möchte fast sagen besinnlichen Passagen, bringt Nuancen an den Tag, die uneingeschränkt faszinieren können. Man scheut Melodioses nicht, weiß es in Zusammenhänge zu setzen. Eine sehr sinnliche Musik, die noch Raum läßt für die Phantasie des Zuhörers, der auch hier nicht Konsument blieb. Leroy Löwe demonstrierte, daß man auch modern Schlagzeug spielen kann, ohne fortwährend das ganze Gerät in Frage zu stellen. Und trotzdem passiert etwas. Die Kunst liegt im Detail, und das packt mehr als manche Jazz-Kraftmeierei.

Eje Thelin ist ein meisterhafter Posunist. Seine Klangexperimente, elektrisch verstärkt, oft zweistimmig, haben ihre eigene Sprache gefunden. Perfekt die Rhetorik seiner Fragen- und Antwort-Spiele. Das Publikum verstand's und geizte nicht mit spontanem Beifall. Ein intimerer Raum, und alles wäre noch besser zum Tragen gekommen.

Den rockigsten Beitrag des Festivals bot die englische Gruppe „Amalgam“ mit Trevor Watts, Keith Tippett, Peter Cowling, John Stevens und der ghanesischen Congaspielerin terri Quaye. Doch die große, überschwengliche Freude wollte sich nicht einstellen. Die Congas waren zu laut, die Gitarre war kaum zu hören, die Kapazität des Verstärkers war erschöpft. Trevor Watts blies ein schreckliches* kreischendes Alt. Seine langgezogenen Töne gingen durch Mark und Bein, nur Kopf und Verstand ließen sie gänzlich unberührt. Harmonische Einfalt, zum Exzeß getrieben, wird nicht origineller. Getretener Quark wird breit nicht stark. Wie wahr! Von Keith Tippett war leider nicht viel zu hören.

Lautstärke ersetzt keine musikalischen Ideen, es hat sich immer noch nicht herumgesprochen. Die Reihen lichteten sich, man ging zu Bobby Jones. Doch die Umstellung wollte nun auch nicht mehr gelingen. Was der Altmeister intonierte, erinnerte allzu stark an die glücklichen Zeiten der Swing- und Cool-Ära, Nostalgie al-

lenthalben, gestört nur durch die mäßige Akustik und das Getöse der vandolierenden Engländer nebenan.

Wer nun nach den Anstrengungen der Ambiente nach Mitternacht im Kommunikationszentrum etwas Stimulierendes erwartete, etwas, was ihn wieder aufrichtete, sah sich enttäuscht. Es gab — man muß es schon so hart sagen — kalten Kaffee, oder wie ein süddeutscher Jazzkritiker unlängst schrieb: „selbstgestrickte Langeweile“, zähe Arrangements, ein unmotiviertes Piano, unsaubere Sätze, einen Schlagzeuger, der beim besten Willen keirr Big-Band-Trommler ist. Dem ist nichts hinzuzufügen. Nur, warum überhaupt die Joe Haider / Slide Hampton Big Band? Eine Jam Session hätte den Tag sinnvoller abgerundet. Eine neue Band, die siebte des Abends, das war einfach zuviel.

Bernd Ogan

Eröffnung des Basler Stadttheaters

„Die schönen Tage von Aranjuez sind zu Ende“ memorierte ein Basler Jazz- und Theaterfreund sinnig aus Schillers „Don Carlos“. Ende des Eröffnungsspektakels im neuen Stadttheater — für Jazzfreunde dagegen war's mehr eine Fortsetzung der längst geübten Basler Tradition — Jazz und Volksmusik zusammenzubringen, den Versuch zu unternehmen, gemeinsamem Wurzelverlauf nachzuspüren, ohne einen modischen Stromliniengag daraus werden zu lassen. Fast immer aber ein Halbhappening, weil Festgelegtes und Spontanes sich finden, eine Veranstaltung überdies mit fast überprominenter Bestückung! Auftakt mit Iwan Roth und der Big Band der Musikakademie Basel, drin

viele bekannte Gesichter des schweizerischen Amateurjazz, die Trompeter Umberto Arlatti und Siro Spörli, die Posaunisten Paul Haag und Hans Meier, dazu die Gäste Ron Simmonds auf der Trompete, Vince Benedetti am Klavier und der hart hämmernde Tony Inzalaco am Schlagzeug. Konventionell besetzter Orchesterjazz, nichts Gewagtes, aber viel Frische, kein vorgestriger Big-Band-Mief. Auffallend die gute Satzarbeit im Stil von Clarke-Boland.

Im Foyer ein Stelldichein der Zupfer. Die Mandolinengesellschaft Riehen, Leitung Walter Lindenbaum, und ein Jazztrio: Zbigniew Seifert, Geige, Philip Catherine, Gitarre, und Isla Eckinger, Baß. Ins zarte Zirpen der Mandolinen mischen sich die Jazzmusiker ein, anfangs noch etwas schüchtern. „Avanti! Coraggio“ und „Les Bibbels du Diable“, das Jazztrio setzt das nicht ohne Schlagseite zum Zigeunerswing fort, holt etwas Country und Country-Rock herbei, und erst beim „Wandervogel“ scheint es so, als wolle die gewohnte steile Jazzkurve allmählich aufkommen.

Nach dem lieblichen Verspielten Musik von klarer Struktur und diffiziler Nüchternheit: vorwiegend Barockes auf dem Akkordeon. Elsbeth Moser (Bern-Hannover) spielt Kompositionen von J. Ph. Rameau, Domenico Scarlatti und Bachs Präludium und Fuge in e-Moll. Sie probierte es nicht als rhythmisierten „Play Bach“ auf der Quetschkommode und unterlag auch nicht einem Volksmusikzwang, der solche Vorführungen gern zum alpinen Handörgelislalom ausarten läßt. Elsbeth Moser spielte zutatenlos, notengetreu einen graziösen Rameau, Bach dagegen mit einem leisen Anflug von Orgelklang und sehr transparent.

Das Unheimliche. Fast völliges Dunkel im Großen Haus. Plötzlich Rufen, Gurren, Gluckern, Röhren. Von überall her. Vogel'mvasion rundum. Ein Ulk mit Flattermännern oder sind gar Hitchcocks böse Viecher durchs undichte Dach eingedrungen? Das Theater evoziert theatralische Einfälle. Ein großes Haus nicht nur als Stimmvoliere für das über Band eingespielte Vogelstimmenmaterial der „Sammlung Mangelsdorff“, sondern auch als Rampe für den „Fidelio-Effekt“: wie die Trompete in der Oper so taucht hier die Posaune hoch oben auf der Empore überm Publikum auf. Zuerst Albert Mangelsdorff, dann Eje Thelin, ein deutsch-schwedisches „Birdland Call“, zwei Jazzposaunisten

Überallgefragt:

EJE THELIN

Foto: Diether-Söllner



dringen ins Geflecht der Naturlaute ein, Lockruf, Antwort, ein Spiel der Phantasie, aus Urlaut wird ebensoviel Free Jazz wie feste Form. Leider hat dies ein Teil des Publikums als Schauerulk mißverstanden und mit blasierten Reaktionen bedacht. Beruhigung der Gemüter erst dann wieder, als das Alphorn-Trio Hergiswil helvetisch behäbigen Vollmilchschokisound auf der Bühne produziert und die beiden Jazzposaunisten da ganz ohne aufmuckenden Avantgardismus etwas mittütern.

Der Köpf hat den kühlen Norden lieber, die Lungen aber den heißen Süden, der Kopf schreibt landesübliche Blasmusik vor, die Lungen blasen Hot — das der Eindruck von der Begegnung der Schalmesmusik Basel Stadt, Leitung Karl Lammer, mit den Jazzmusikern Michel Portal, Klarinette und Baßklarinette, und Alan Skidmore, Sopransaxophon. Blasmusik wird durch Blasmusik liebevoll „zersetzt“, verstümmelt, die beiden Jazzmusiker treiben's mit den Märschen bis zum Siedepunkt der Verfremdung, tollen sich mit überschwappendem Free Jazz im „Bergmannsmarsch“ von der Saar, und am Schluß findet die ganze Bande wieder zueinander — wirklich, die Kontaktstellen zwischen Volksmusik und Jazz sind längst nicht tot.

Ambitionöses Finale — Jazz im Sinfonieorchester. George Gruntz dirigiert das Radio-Sinfonieorchester Basel, die Jazzmusiker treten als Solisten auf. Ein heikles, ein immer noch umstrittenes Experimentierfeld. Zugunsten von Gruntz: er hat den Jazzmusikern so viel Freiheit gelassen, wie es in einer Big Band üblich ist, die Jazzer mußten nicht gegen die Sinfoniker anrennen. Und er hat hier nicht abgewetzte Gershwinsierung oder gar das hohle Geschäft der Filmouvertüren von Metro-Goldwyn-Meyer betrieben. Im Stil der E-Musik-Avantgarde der 20er Jahre, Honegger, Hindemith, Weill werden Jazzthemen paraphrasiert, klare Bläser, schlanke Streicher um den harten Themenkern in knappen Flächen gelenkt. Eine Avantgarde von gestern grüßt den New Jazz von heute, E-Musik der 70er Jahre und Jazz wäre vielleicht langweilig gewesen.

Klaus Robert Bachmann

Jazztage in Elmshorn

Zum ersten Male wurde Ende September in der holsteinischen 43000-Einwohner-Stadt Elmshorn ein Jazz-Festival durchgeführt — und das mit recht gutem Erfolg. Den insgesamt

1250 Besuchern wurden vier abwechslungsreiche Veranstaltungen geboten.

Verständlich, daß die „1. Elmshorner Jazztage“ überwiegend traditionellen Jazz präsentierten, denn große Risiken konnten die Veranstalter, eine Arbeitsgemeinschaft des Kommunikationszentrums „Baalmann“, der Theatergemeinschaft, der Stadtjugendpflege und der „Elmshorner Nachrichten“, nicht eingehen.

Der Reigen wurde von Volker Kriegel eröffnet, der sein neues Mild Maniac Orchestra in der Besetzung Rainer Brüninghaus, Keyboards, Hansi Stroer, Baß, und Joe Nay, Schlagzeug, vorstellte. Diesem Jazz-Rock-Sturm folgte tags darauf ein Konzert mit der Chris Barber Band, die vor allem mit ihren modern arrangierten Swingthemen (Ellington) Erfolg hatte. Die beiden weiteren Veranstaltungen waren dem Blues und dem Oldtimejazz vorbehalten. Aus Hamburg waren dazu Vince Weber, Tiny Hagen und Abi Wallenstein — genannt Tiny's Blues Ltd. — sowie das Dreamland Orchestra nach Elmshorn gekommen.

Übrigens: die „2. Jazztage“ kommen bestimmt! Man will versuchen, dann auch Vertreter des New Jazz mit einzubeziehen.

Dierk Wulf

Jimmy McPartland und Dick Gary mit der Barrelhouse

Hervorragender Jazz kennzeichnete eine Matinee, die der Jazz Club Hannover unter Leitung seines rührigen Vorsitzenden Mike Gehrke am 5. Oktober im Theater am Aegi durchführte. Zwei Persönlichkeiten der traditionellen Jazzszene, soeben aus Göteborg eingeflogen, gaben hier zu Beginn einer kurzen Deutschland-Tournee ihren Einstand: Jimmy McPartland, einer der Begründer des Chicago-Stils, zeigte sich von seiner besten Seite. Man merkte ihm seine 68 Jahre kaum an. Als technisch versierte! Trompeter, aber auch als Sänger mit viel Jazzfeeling stellte er seine Qualitäten unter Beweis. Zusammen mit McPartland erschien Dick Cary, ein Vollblutmusiker auf dem Althorn, der Trompete und am Piano. Er spielte früher in namhaften Swingorchestern, gehörte zum Kreis der Condon-Musiker, war u. a. als Pianist auch Mitglied der Armstrong All Stars und ist zudem als Arrangeur und Komponist bekannt. Die Barrelhouse Jazzband lie-

ferte die perfekte Begleitung und schuf eine hervorragende Basis, auf der sich beide Solisten voll entwickeln konnten. Der erste gemeinsame Titel, „Jazz Me Blues“, erinnerte an die Wolverines, die Chicago Band, in der McPartland nach Beiderbeckes Fortgang zum Jean Goldkette Orchester das Kornett spielte. „Nobody's Sweetheart“ wurde voller Drive vorgelesen und zeigte viel Ähnlichkeit mit der klassischen Version von McKenzie & Condon's Chicagoans. Die weiteren Stücke „Basin Street Blues“ und „All Of Me“ — hier trat McPartland als Sänger auf — waren vorzügliche Beispiele für zeitlosen, erfinderischen Jazz. Solistisch beeindruckten dabei Dick Cary auf dem Althorn bzw. der Trompete und Reimer von Essen als Klarinetist. Zwischen den Stücken wurde McPartland von Mike Gehrke nach den Stationen seiner musikalischen Laufbahn befragt. Es war schon eine Freude, seinen humorvollen Anekdoten aus dem Chicago der frühen 20er Jahre zuzuhören. Er erzählte über die Austin High School Gang und über die Session der New Orleans Rhythm Kings in der Friars Inn, berichtete vom Zusammentreffen mit Al Capone, aber auch über seine Begegnungen mit den großen schwarzen Bands wie King Oliver und sprach mit Bewunderung von Bix Beiderbecke.

Nach der Pause steigerte sich die Barrelhouse Jazzband, inspiriert durch ihre Gastsolisten und ihren großartigen Bandleader Reimer von Essen. Dem Standard „At The Jazzband Ball“ folgte ein „Tribute To Bix“. Nur von Baß und Schlagzeug begleitet, trugen Dick Cary — diesmal am Piano — und Jimmy McPartland auf dem Kornett den „Davenport Blues“, die bekannte Beiderbecke-Komposition, vor. Fats Walters „I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter“ zeigte wiederum ein glänzendes Zusammenspiel mit Chase-To-Chase-Chorussen von McPartland und Cary wie humorvollen Gesangsdarbietungen des Chicago-Stars. Der „Royal Garden Blues“ mit Dick Cary als Solisten auf dem Althorn, einem im Jazz verhältnismäßig seltenen Instrument — es wurde häufig bei den Brass Bands in New Orleans eingesetzt — stand am Schluß dieses einmaligen Jazzkonzertes. Mit „Avalon“ als Zugabe verabschiedeten sich dann beide Jazz-Veteranen und die Barrelhouse Jazzband von einem dankbaren Publikum, das hofft, sie bald einmal wieder in Deutschland begrüßen zu können.

Friedrich Hachenberg



TREVOR RICHARDS, JOHN DEFFREY, BOB BARTON und WALLACE DAVENPORT

Foto: Ulrich Fabian

Trevor Richards zurück aus USA

Das Trevor Richards „New Orleans“ Trio aus London ist schon seit Jahren fester Bestandteil der deutschen Jazzszene. Seit sich Klarinettist und Saxophonist John Deffrey, Pianist und Sänger Bob Barton sowie Schlagzeuger Trevor Richards in Frankfurt am Main niedergelassen haben; bereisen sie nicht nur immer wieder die gesamte Bundesrepublik, sondern auch zahlreiche Nachbarländer mit großem Erfolg. Drei Monate jedoch waren den Musikern bisher jährlich eine Reise in die USA wert, um in New York und New Orleans bei den großen Vorbildern und Lehrmeistern noch einiges dazuzulernen.

Nicht zuletzt durch den großen Erfolg in Europa, aber auch durch die Empfehlungen zahlreicher amerikanischer Musiker, die von dem Trio in Europa

begleitet wurden, folgte man in diesem Jahr erstmals einer Einladung zu einer umfangreichen Tournee, die durch die gesamten USA führen sollte.

Die größte, zugleich auch freudigste Überraschung gab es für Trevor Richards Anfang September bei der Ankunft in New York: Marge Singleton, die Witwe des kürzlich verstorbenen Zutty Singleton, überreichte Trevor das komplette Schlagzeug ihres Mannes! Zutty hatte es laut Testament seinem ehemaligen Schüler- Trevor vererbt, der für seinen großen Lehrmeister in den letzten Jahren in Europa mehrfach Geldsammlungen zur Deckung von Zutty's Krankenhauskosten durchgeführt hatte.

Von New York ging das Trio nach New Orleans, wo die ersten Auftritte zusammen mit Wallace Davenport und Musikern der Cotrell Band in verschiedenen Clubs und Bars der Bourbon Street stattfanden. Hier wurde, zusammen mit Wallace Davenport, auch die während dessen letzter Europa-Tournee begonnene LP fertiggestellt. Das amerikanische Label

CJP, das die Tournee managte, veröffentlichte gleichzeitig eine neue LP des Trios, die auch in Kürze in der BRD erscheinen wird (CJP 4).

Von New Orleans ging es nach Hollywood, wo ein dreitägiger Auftritt im renommierten „Donte's“ folgte, in dem in der gleichen Woche noch Herb Ellis, Don Menza, Anita O'Day und das Louis Bellson Orchestra auftraten. Von nun an standen fast täglich Auftritte in den verschiedensten Teilen der USA auf dem Programm, Tagesreisen von 3000 km mit dem Flugzeug waren keine Seltenheit. Der Rekord war jedoch eine Autofahrt über 2000 km quer durch die Rocky Mountains von Sierra (Californien) nach Denver (Colorado).

Vom Konzert beim Denver Jazzclub führte die Konzertreise zurück nach Sacramento zu einem Konzert im „Capone's Chicago Saloon“, von dort wieder nach Colorado Springs zum Broadmoor Jazzclub. Ein weiterer Flug brachte das Trio zum „Emporium of Jazz“ in Mendota, Minnesota, es folgten mehrere Tage in kleineren Städten in Wisconsin, Michigan, New

Hampshire und Massachusetts. Zum Höhepunkt der Tournee aber wurde die „Night in New Orleans“ im Wilshire Ebell Theatre in Los Angeles, die vom Trevor Richards Trio eröffnet wurde und bei der im Laufe des Abends so namhafte Bands wie die Legends of Jazz, Duke Burrell's Louisiana Shakers sowie Barney Bigard, Ray Nance, Ralph Sutton, Jess Stacy und Louis Bellson neben zahlreichen anderen Künstlern auftraten und den 5000 Zuhörern ein großartiges Konzert boten. (Die „Night in New Orleans“ wird im kommenden Jahr mit mehr als 40 Musikern auch Europa bereisen.)

Ein weiterer Höhepunkt war der am Ende der Tournee in Sandy's Revival Jazzclub in Beverly (nahe Boston) überraschend zustande gekommene einwöchige Auftritt mit dem Klarinetten-Altmeister Buddy De Franco. De Franco, der vom Swing herkommt, sich dann aber mehr dem moderneren Jazz zuwandte, verstand sich dennoch glänzend mit dem Trevor Richards Trio und lieferte sich heiße Battles mit dem Klarinettenisten John Deffrey.

Die Konzerte in den USA waren für das Trio so erfolgreich, daß schon jetzt für das kommende Jahr 1976 eine noch größere Tournee auf dem Terminkalender steht. So sehr den drei sympathischen Engländern dieser Erfolg zu wünschen ist, so sehr wäre es doch zu bedauern, wenn sie den europäischen Fans des traditionellen Jazz nur noch wenige Monate im Jahr zur Verfügung ständen. Bis zum Frühjahr 1976 sind sie auf jeden Fall wieder in Deutschland zu hören; und wer heute meint, daß der New Orleans Jazz in die Museumsecke gehöre, kann sich durch das Trevor Richards Trio eines Besseren belehren lassen.

Dieter Nentwig

Champion Jack Dupree in Berlin

Anfang September begann der Bluesveteran Champion Jack Dupree sein achttägiges Gastspiel im Quartier Latin in Berlin. Dupree ist dort kein Unbekannter, er zählt sozusagen zum Hausbestand, so wie Errol Dixon oder Sonny Terry und Brownie McGhee. Es spricht für seine Popularität, daß er wieder jeden Abend ein volles Haus hatte. Was man von ihm hinlänglich kennt, das ist die obligatorische Halbe mit Schaumkrone zur Linken auf

dem Piano, und das sind auch die „selbstgebastelten“ Shakespeare-Zitate, die er bei den Übergängen von einem Stück zum ändern, halb sprechend, halb singend, vorträgt. Wodurch aber seine Auftritte immer wieder eine andere Note erhalten, das ist das weitgespannte Repertoire des nun 65jährigen, ehemaligen Boxers und Kochs, dessen Lehrer Leroy Carr war, das von den Blues und Boogies aller Schattierungen bis zu kommerziellen Stücken reicht, denen er eine besondere Farbe zu geben versucht.

Sicher, vieles von dem, was er in den nun 50 (!) Jahren, in denen der Champion hinter dem Klavier sitzt, erarbeitet hat und nach wie vor spielt und singt, hat man schon gehört, aber wer kann jeden Abend Brandneues bieten, wer wollte das erwarten!

Und doch muß man zugestehen, daß es Dupree gelingt, gerade bei seinen Standards, wie „I'll get by“, unerwartet neue farbige Nuancen zu setzen und sein Publikum allabendlich in dem dreistündigen Auftritt mitzureißen. Er musiziert immer noch so spontan, daß ein junger Bluesmusiker wie der Berliner Gitarrist „Nino“ von ihm sagte: „Er hat 'ne Menge Feeling. Immer, wenn ich bei ihm einsteige, habe ich das Gefühl, daß wir etwas Neues machen. Und das ist so wichtig. Er ist kein großer Techniker am Klavier, aber jede Blue Note kommt an der richtigen Stelle, wenn du mich fragst. Und was mir am meisten gefällt, das ist, wie er seine Stimme mit dem Pianospiele in Einklang bringt. Beides wird zu einer Einheit.“

Über Champions folkloristische Einlagen, mit denen er sein Publikum zum Mitsingen anregt, über seine Bier- und Whisky-Balladen und Liedchen, die oft ins Seicht-Erotische abgleiten, kann man sich streiten. Aber singt er z. B. „I never went to school“, dann kann das so überzeugend aus eigener Erlebnissphäre eben nur Champion Jack Dupree aus New Orleans. Während des dreistündigen Auftritts gönnt er sich nach 1 1/2 Stunden gewöhnlich eine Pause, trinkt Bier und Cognac und scherzt mit dem Publikum. Mir erzählte er: „Ich habe Berlin in diesen Tagen zu meinem Haupt-Wohnsitz gemacht. Wenn's nach mir geht, möchte ich so eine Art Schule für junge Bluesmusiker aufziehen. Außerdem werde ich ab 1. Dezember dieses Jahres die Küche hier im Laden übernehmen — als Koch. Das ist ja mein zweiter Beruf. Mein erster war Boxer. Da kann ich den Leuten neben meiner Musik auch noch Essen servieren, so wie's heute noch in New Orleans aufgetischt wird.“

Hansdieter Grünfeld

Wieder Slide Hampton-Joe Haider Orchestra

In einer Zeit, die man — ausgehend von der neuen Freiheit, mit der wie selbstverständlich alle Musikformen der Welt in den Entstehungsprozeß des neuen Jazz einbezogen werden — als eine Art zweite Epoche des Anfang der sechziger Jahre entstandenen Free Jazz bezeichnen könnte, die aber vor allem nach wie vor von der Kreativität des Individuums, vom kommunikativen, freien Spiel im kleinen Ensemble geprägt ist, erstaunt es immer wieder, wenn das Unternehmen „Big Band“ mit seinen die Entfaltungsmöglichkeiten des einzelnen Solisten eher einengenden Strukturformen trotzdem immer wieder aufs neue ins Leben gerufen wird. Es existiert aber, anscheinend als Reaktion auf das Überangebot von meist anspruchsloser Tanz-, Unterhaltungs- und Popmusik diverser Rundfunkorchester und Studiobands, wie es tagtäglich viele Stunden lang ausgestrahlt wird, ein beachtliches Interesse an der Alternative, diesen Klangkörper auch einmal rhythmisch und harmonisch anspruchsvoller, das heißt jazzmäßig, zu hören und live zu erleben, ganz abgesehen von dem unter diesen Gesichtspunkten im Vordergrund stehenden Reiz, der von einem differenziert konzipierten, kraftvollen Big-Band-Sound, einem originellen Arrangement und dem im Jazz üblichen Wechselspiel zwischen orchestrierten, oft mit faszinierender Präzision interpretierten Tutti-Passagen und den frei gestalteten Improvisationen der einzelnen Instrumental-Solisten ausgehen kann.

Bedürfnis nach Abwechslung aber speziell auch von selten der Modern-Jazz-Freunde, die vom Big-Band-Klangbild einen interessanten Kontrast zum oft komplizierter wirkenden Spiel, kleiner Formationen erwarten. Das beweisen immer wieder die Erfolge von Gastspielen, wie die des phantastischen amerikanischen Thad Jones-Mel Lewis Jazz Orchestra — zum Beispiel kürzlich wieder im Münchner „domicile“ —, die kurze, aber intensive Existenz des von George Gruntz initiierten internationalen All Star-Orchesters „The Band“, das übrigens im kommenden Frühjahr wieder auferstehen soll, und nicht zuletzt das 1973 gegründete Slide Hampton-Joe Haider Orchestra.

Nachdem sich die inzwischen berühmte gewordene Clarke-Boland-Big-Band aufgelöst hat und sich die

institutionalisierten Radio-Orchester, in deren Reihen überall auch bedeutende amerikanische und europäische Jazz-Solisten sitzen, bekanntlich trotzdem nur sehr sporadisch mit Jazz beschäftigen — ist es besonders erfreulich und verdient Anerkennung, wenn freischaffende Jazz-Musiker, wie der Pianist Joe Haider und sein Kollege, der renommierte amerikanische Posaunist und Arrangeur Slide Hampton, die enormen finanziellen Schwierigkeiten und Risiken nicht scheuen und den Mut haben, ein eigenes Orchester auf die Beine zu stellen.

Nach wie vor spielen neben den Co-Leadern Slide Hampton und Joe Haider die beiden Schweizer Isla Ekingier, Baß, und Andy Scherrer, Saxophon, die Holländer Ferdinand Povel, Altsax und Flöte, und Eric van Lier, Baßposaune und Tuba, sowie die Amerikaner Billy Brooks, Schlagzeug, und Bobby Burgess, Posaune. Ebenfalls wieder mit dabei und einer der überragenden Solisten der aus zwölf Musikern bestehenden Band: der schwarze amerikanische Trompeter Idrees Sulieman. Für die ursprünglich vorgesehenen weiteren Trompeter Benny Bailey und Ack van Rooyen spielten die noch ziemlich unbekannten Martin Drover und Eddie Engels, von denen letzterer durch sein attackierendes, Freddie-Hubbard-orientiertes Spiel auffiel. Leider war der große Dexter Gordon nicht mehr mit dabei. Für einen nicht ganz ebenbürtigen, aber dennoch beeindruckenden Ersatz sorgte der vor allem durch sein heißes Spiel bei Woody Herman bekannt gewordene Tenorsaxophonist Sal Nistico, dessen heutige Improvisationen aber geglätteter und kühler wirken als damals und zeitweilig Assoziationen an Stan Getz aufkommen lassen.

Der Abend (des Konzerts der Band in Baden/Schweiz, von dem diese Rezension stammt — Die Red.) begann nicht sehr erwartungsvoll mit einem müde und routiniert wirkenden „Like A Blues“, einer im mittleren Tempo gehaltenen Komposition von Joe Haider, die aber hier vor allem die Funktion des „Aufwärmens“ und Einspiels der Musiker zu erfüllen hatte. Schon im zweiten Stück, Joe Haiders „Waltz For My Lady“ (seiner Frau Line gewidmet), kam das ganze Qualitätsspektrum dieses Orchesters, das perfekte Zusammenspiel ebenso wie ausgezeichnete Chorüsse einzelner Solisten eindrucklich zur Geltung. Andy Scherrer, Sopransaxophon, und Idrees Sulieman, Flügelhorn, spielten hier ihre besten Chorüsse des Abends. Beide gehören neben dem Altsaxophonisten und Flötisten Ferdi-

nant Povel zu den herausragenden Solisten der Band. Aber auch Joe Haider zeigte hier mit Oktavläufen, rasanten Blockakkord-Passagen über die ganze Tastatur sowie zitartartigen und dennoch inspiriert wirkenden „Anspielungen“ an große Pianistenpersönlichkeiten des modernen Jazz sein ganzes Können, das bei anderen Stücken des Abends nicht immer so überzeugend zur Geltung kam. Schön, auch vom Arrangement her, Slide Hamptons „Tribute“ — auf den Harmonien von Coltranes „Giant Steps“ basierend —, mit Sounds, die stellenweise an Miles Davis' epochemachendes Capitol Orchestra erinnerten. Ferdinand Povels Altsaxophonspiel stellte hier dramatische Bezüge zu Charlie Parker her (für mich ein Vergnügen, solchermaßen intensiv an Parker erinnert zu werden!)

Auflockerung und „relaxte“ Atmosphäre brachte Carlos Jobims beliebter Bossa Nova „Corcovado“ („Quiet Nights“, Arrangement Slide Hampton), mit langen, stark akzentuierten Improvisationslinien, virtuos und faszinierend gespielt wiederum von Idrees Sulieman auf dem Flügelhorn, übrigens neben „Body And Soul“ mit einem Sal Nistico, der endlich einmal Gelegenheit hatte, aus sich herauszugehen, die einzige nicht von Haider oder Slide Hampton stammende Komposition des Konzerts.

Bemerkenswert überhaupt, wie stark im Verhältnis zu den meist nur als Gerüst dienenden komponierten und arrangierten Komplexen die improvisierten Soli im Vordergrund standen, für die einen eine unnötige zeitliche Ausdehnung der Stücke, für die anderen eine unabdingbare Gewähr dafür, daß das wichtigste Grundelement des Jazz, das freie improvisatorische Spiel der verschiedenen Musikerindividualitäten ungehindert zur Geltung kommen konnte, wodurch der Abend vor allem für eingefleischte Jazzfans zu einem Erlebnis wurde.

Johannes Anders

JatP reist wieder durch Europa

Um es gleich vorweg zu sagen: das Konzert in Stuttgart war ein glanzvolles Erlebnis. Es ist erstaunlich, wie Norman Granz seiner alten Idee auch heute nach dreißig Jahren allein programmatisch Nuancen und Spannung zu vermitteln weiß, die ein solcher Abend zweifellos braucht, die aber keineswegs selbstverständlich sind. Wer da glaubte oder immer noch meint, Granz bürge nur für die

Sessions des schlechten Geschmacks und der Jazz der gestandenen Herren sei ohnehin bekannt und langweilig, hat einfach nicht recht. Granz kennt Europa seit langem, und er hat durchaus Anpassungsvermögen. Er weiß, daß das deutsche Publikum reserviert und skeptisch auf Musiker reagiert, die älter als vierzig Jahre sind und daß in Stuttgart selten Jubel ausbricht. Er weiß auch, daß Musik hier ernster empfunden wird, kritischer als in den USA, und er richtet sich danach. Und wer da sagt, seine Eintrittspreise seien zu teuer, der muß auch hinnehmen, daß gemessen an der Anzahl bedeutender Musiker, stilistisch tragender Säulen, die Granz präsentiert und die ihr Ganzes geben, meines Erachtens noch lange Zeit viele Europäer, viele Deutsche umsonst spielen sollten.

Zur Musik: Ganz im Gegenteil aller Erwartungen beginnt der Abend wenig spektakulär. Oscar Peterson spielt eine Ballade, solo-piano. Er tupft sie nur so hin, gefühlvoll, wie unter einem Schleier. Es war ja schon immer seine Stärke, eine behutsam hingehauchte Idee langsam aber zielstrebig zu entwickeln, und so gelingt ihm auch diesmal von Anbeginn eine Steigerung von Stück zu Stück. Natürlich kommt er solistisch nicht weit im Vergleich zu sonst. Denn im Nu stellen sich Zug um Zug weitere Solisten auf die Bühne, und Oscar hat kontrastierende Begleiterfunktion. Aber was vor Jahren noch so fraglich war, ob er, sieggewohnt und triumphal als Solist oder im Trio fünfzehn Jahre lang gefeiert, sich überhaupt noch einmal in eine Gruppe integrieren könne, wird jetzt bravours demonstriert: er kann es! Sogar ohne sich vorzudrängen und dennoch mit der selben ansteigenden Intensitätslinie wie im Solospiel. Zunächst in Triobesetzung mit Joe Pass (Gitarre) und Ray Brown (Baß), anschließend zum Quintett erweitert mit Milt Jackson (Vibraphon) und Louie Bellson (Schlagzeug), steuert Peterson die ersten Höhepunkte an. Sie sind fällig in der traumhaften Trioarbeit mit dem großartigen Ray Brown und Joe Pass. Brown ist und bleibt einer der Großen seines Instruments, und zwar nicht deshalb, weil er etwa virtuos-aufwendige gitarrenähnliche Soli zupft, sondern weil er eher in seiner Einfachheit, aber mit einem gesunden, ausgereiften Ton und einer nie ins Wanken geratenden rhythmischen Sicherheit besticht, die gewiß „Zuhören“ in besonderem Maße verlangt.

Sie sind weiter fällig im Zusammenspiel mit Milt Jackson. Man kennt Milt ja als den treibenden Motor des so

lange existierenden Modern Jazz Quartetts und war gespannt, ihn jetzt herausgelöst aus der scheinbaren Strenge des MJQ-Konzepts zu hören. Aber Jackson ist so sehr Persönlichkeit, daß er vorher wie jetzt immer ganz er selbst bleibt, und wie könnte es anders sein, als daß ein Blues die Spitze ist. Dies ist ja seine Welt, aus ihr kommt er her, in ihr offenbart er sich: geradlinig, mit hartem Schlag, gedanklich brennend, ohne romantischen Anflug in den langsamen Titeln. Äußerst reizvoll die blitzenden Dialoge im Schlußstück vor der Pause mit Peterson zusammen. Da stimmt alles, da wird nichts erzwungen, da wird nicht protestiert, nichts gewaltsam zertrümmert, sondern alles spielerisch, musisch, mit leichter, lockerer Hand entworfen, skizziert, vervollständigt.

Die Kontraste verschärften sich nach der Pause. Zoot Sims und Eddie „Lockjaw“ Davis (Tenorsaxoption) standen sich gegenüber. Lockjaw betont lässig, stets ein wenig schnodderig, mit herausforderndem, expressiv hingeschleudertem Ton, ein Mann aus Uptown New York, aus Harlem, wo die Töne nicht gefiltert werden und das Relaxing selbstverständlich ist. Daneben Zoot Sims' „Downtown-Manhattan“ mit verbindlich langen, überlegt aufgebauten Melodielinien, verhaltenem, vibratolosem Ton, ein Swinger par excellence. Es war beeindruckend, daß der weiße Sims tatsächlich noch mehr swingte als der schwarze Eddie Davis, was begreiflich macht, daß Sims in jüngster Vergangenheit ja überall in New York auftritt und auf zahlreichen Schallplatten-Neuerscheinungen in jedmöglicher Besetzung mit dabei ist. Der Schlagzeuger Louie Bellson ist neben Buddy Rich sicher die perfekte Figur der alten Gene-Krupa-Schule. Sein minutenlanges Solo war dementsprechend ein technisches Feuerwerk, in dem es nicht an Schattierungen fehlte und das optisch wie eh und je eindrucksvoll über die Rampe drang. Dennoch denke ich, daß im Ensemblespiel und im Background der Soli etwas mehr Akzentuierung, ein etwas modernerer Touch nicht geschadet hätte. In gezieltem Kontrast ließ Norman Granz dem Schlagzeugsolo die Sologitarre von Joe Pass folgen, der zum geheimen Star avanciert ist und für zwei Stücke den gut besuchten Beethovensaal der Liederhalle ganz alleine fesselte. Seine Stärke und Überzeugungskraft liegt in der phänomenalen Beherrschung seines Instruments, in der Art, wie er sein Können mit der unaufdringlichen Selbstverständlichkeit des Genialen darbietet, wie er



Im Mittelpunkt von JatP: OSCAR PETERSON

Foto: Hans Harzheim

Melodie und rhythmische Begleitung verknüpft und ineinander laufen läßt. Daß insgesamt der letzte Teil, der den „Trumpet-Kings“ vorbehalten war, alles überstrahlte, war keineswegs vorauszusagen, bei der derzeitigen Form der „drei Könige“ allerdings rasch plausibel. Da standen jenseits von relativ geringen Altersunterschieden drei Generationen Trompetengeschichte des Jazz auf der Bühne: Roy Eldridge, der die Armstrong-Trompete flüssig gemacht hat, der sie aus der Tradition löste, weiterführte und sie dem modernen Jazz vorbereitete. Dizzy Gillespie, der ganz à la Roy begann, aber sich in Windeseile auf sich selbst besann und in eigenwilliger Empfindung nicht nur die neuen Wege seines Instruments, sondern des Stils Be-bop überhaupt durchsetzte. Schließlich Clark Terry, seinerseits wieder Gillespie-Schüler wie nahezu alle modernen Trompeter, jedoch ohne am Vorbild zu kleben, mit viel tonlicher und phrasierungsmäßiger Eigenständigkeit, doch von ähnlichem Humor wie Dizzy getrieben. Die Programmauswahl war vortrefflich, nur eine Jagd, sonst fast ausschließlich Medium-Tempo, in dem es sich nicht nur bestens improvisieren läßt, sondern in dem ein Musiker von Rang sich voll öffnen, sein Instrument ausschöpfen kann. Die Leichtigkeit und technische Brillanz, über die Dizzy Gillespie noch heute mit 58 Jahren gebietet, war überraschend und bestechend zugleich. Ich erinnere mich an manches Konzert früherer Jahre,

in denen er doch oft zurückhaltend, gleichgültiger, ohne Eifer gewirkt hat. Nichts von alledem heute. Wie in seinen besten Jahren, als er gerade auf dem Zenit seines Schaffens stand, fließen die Gedanken übersprudelnd aus seinem Hörn, präzise auch in den überraschendsten Wendungen, das Ganze von ungetrübter technischer Sicherheit, ohne Kikser und Verbläser, und von ausgewogener dynamischer Balance. In dieser Form ist er immer noch der Beste unter den Trompetern, heute noch von zusätzlicher Reife geprägt.

Kein Zweifel, daß die beiden anderen da nicht ganz heranreichten. Aber darin liegt nichts Negatives. In der Kunst wird es immer einen geben, der die anderen überragt, ohne daß seine Umgebung deshalb schlecht wäre. Clark Terry ist gleichfalls ein Mann; der seine Trompete mit tonlicher Treffsicherheit und melodisch intensiver Linie zu führen weiß, im Volumen wärmer, weicher, vielseitiger als Dizzy, im Einfall enger, begrenzter. Und Roy Eldridge, der Altmeister, hat sich wieder gefangen, ist erstaunlich selbstsicher geworden und fiel keineswegs ab. Mit Glut und Emphase wagt er immer noch seine hohen Lagen, und wenn ihn das heute auch sehr viel Anstrengung kostet, so packt er menschlich um so mehr und führt zur Essenz des Jazz als einer Musik, die vom Leben handelt und in der jeder seine eigene Geschichte zu erzählen hat. Gerhard Kühn

Berliner Festwochen 1975

über Jazz wird nicht geredet

Glosse von Joachim-Ernst Berendt

Wichtigste Ausstellung im diesjährigen Programm der Berliner Festwochen war „Als der Krieg zu Ende war“ mit dem Untertitel: „Kunst in Deutschland 1945–1950“ in der Akademie der Künste. Es ist eine eindrucksvolle Ausstellung. Im Bereich der bildenden Kunst, der Baukunst, der Musik, der Literatur, des Theaters, der Oper, des Balletts, der wieder neu entstehenden Zeitungen, Zeitschriften und Rundfunkanstalten dokumentiert sie die Jahre der Befreiung und des Neubeginns, unmittelbar nach Kriegsschluß, die unserem geistigen und kulturellen Leben bis heute, wenn auch graduell immer weiter zurückgenommen, ihren Stempel aufgedrückt haben. Nie wieder — seit der großen Zeit der Romantik im vergangenen Jahrhundert — hat es in Deutschland ein so fruchtbares kulturelles Leben gegeben wie in den Jahren zwischen 1945 und 1950.

Man begrüßt vieles, was ausgestellt ist, mit der freudigen Geste des Wiedererkennens, der Wiederbegegnung: die Zeitschriften und Buchreihen, in denen man zuerst geschrieben hat, das „Goldene Tor“ und den „Deutschenspiegel“, die Dokumentationen der Konzerte, in denen man zuerst Hindemith oder Zwölftonmusik hörte, die Erinnerung an die Ausstellungen, in denen man endlich wieder, nach der zwölfjährigen Abgeschlossenheit, moderne Kunst sehen konnte. Aber je länger man in der Ausstellung verweilt, desto größer wird die Befremdung, tatsächlich: hier wird unser gesamtes geistiges und kulturelles Leben in den Jahren zwischen 1945 und 1950 eindrucksvoll dokumentiert — mit der konsequenten und bewußten Aussparung der Jazzmusik! Nele Hertling hat dem Ausstellungskatalog einen klug informierenden Artikel beigegeben. Da ist von allem die Rede, was musikalisch in den Jahren zwischen 1945 und 1950 wichtig war: zuerst die Begegnung mit Paul Hindemith, dann die mit Strawinsky und Bela Bartok, die erste Auseinandersetzung mit Schönbergs Reihentechnik und der Wiener Schule, die Kranichsteiner Kurse, auf denen sich die Generation der Komponisten formte, die dann später der seriellen Musik zu einem so eindrucksvollen Durchbruch in unserem Lande verhalf, Karl Amadeus Hartmanns „Musica-viva“-Reihe in München, die Arbeit der

Amerika-Häuser und British Centers ... Aber: kein Wort über den Jazz.

Kein Zweifel, auch der Jazz müßte zu den auf dieser Ausstellung dokumentierten Künsten gehören, die die Nazis verboten und unterdrückt haben. Und auch der Jazz erlebte in den Jahren zwischen 1945 und 1950 in Deutschland seinen Neubeginn — nicht weniger eindrucksvoll als die anderen Künste. Daß Deutschland innerhalb weniger Jahre, nach der tabula rasa der Nazis, zu einem der führenden Länder des europäischen Jazz wurde: das begann damals mit Musikern wie Albert und Emil Mangelndorff, überhaupt mit dem Frankfurter Kreis um Joki Freund, Joe Klimm und all den anderen, mit Jutta Hipp, die aus der damaligen Sowjet-Zone nach Westdeutschland gekommen war, mit Hans Koller, der aus Wien kam, mit all den hervorragenden Berliner Musikern, Johannes Rediske, Michael Naura, Helmut Brandt..., von denen die meisten aus dem Osten — dem sowjetischen Sektor der Stadt — stammten ... Wie überhaupt das Jazzleben Berlins zuerst im „russischen Sektor“ intensiver war als in den westlichen Sektoren. Dort wurden auch die ersten Schallplatten gemacht, auf Amiga: mit den Berlin All Stars rund um Rex Stewart...

Ironischerweise haben die Mitarbeiter der Akademie der Künste, die für bildende Kunst zuständig sind, den Jazz immerhin (!) um eine Nuance offenerziger berücksichtigt als ihre Kollegen von der musikalischen Fakultät. Der Jazzmusiker, die Jazzband waren ja ein beliebtes Thema für die Maler der Modernen Kunst. Entsprechend sieht man Jazzbilder von Carl Hofer, Paul Klee und anderen. Und man sieht auch das berüchtigte Nazi-Plakat „Entartete Kunst“ mit dem Saxophon-spielenden Neger, der den Judenstern trägt. Genau so war es für die Nazis, war es für das breite Publikum in den 30er Jahren: der Jazz symbolisierte die ganze Moderne Kunst.

Mehr noch als die Moderne Konzertmusik repräsentierte der Jazz für ein breites Publikum all jene Tugenden, die die Nazis wirklich meinten, als sie die Moderne Kunst unterdrückten: Weltoffenheit und Toleranz, Freiheit und Individualismus, Aufgeschlossenheit, Liberalität und Humanität... Geradezu ironisch muß es anmuten, wenn es im Ausstellungskatalog heißt, daß man die Berliner Situation mit besonderer Aufmerksamkeit dokumentiert habe. Berlin war damals, noch bevor es Frankfurt wurde, das Zentrum des deutschen Jazz. Hier gab es

die meisten Musiker. Viele von ihnen hatten sich jahrelang versteckt und tauchten nun wieder auf.

Gezeigt werden ein paar Erlasse der Reichsmusikkammer — etwa über diejenigen Musiker und Komponisten, die „ausgeschlossen“ wurden, also in der Nazizeit nicht musizieren und komponieren durften. Aber auch hier: Nichts über den Jazz. Es fehlt das berühmte Jazzverbot des Reichssen-deleiters Hadamowsky, es fehlen Goebbels' Jazzerlasse, es fehlen die angeblichen „Mörderhände“ Benny Goodmans, die der „Völkische Beobachter“ abgebildet hatte, es fehlen die im Untergrund zirkulierenden Jazz-Zeitschriften und Jazzbriefe so vieler deutscher Jazzfans, die nach dem Kriege als Kritiker internationalen Ruf gewannen, Dr. Schulz-Köhns, Horst Lippmanns, Hans Blüthners, Olaf Hudtwalkers und all der anderen, viele von ihnen in Berlin tätig. Es fehlen die kamouflierten Jazz-Noten: Der „St. Louis Blues“ als „Lied vom Blauen Ludwig“, „Black Bottom“ als „Schwarzer Boden“ usw ... Und es fehlen die Plakate und Platten der ersten Jazz-Konzerte nach dem Kriege, 1946 zum Beispiel, als die SPD im Berliner Norden mit Jazz-Konzerten für einen jungen Abgeordneten namens Willy Brandt warb ...

Ich weiß nicht, warum die Damen und Herren, die diese Ausstellung zusammengetragen haben, den Jazz so konsequent unterdrückten. Zufall kann es nicht sein. Wer das kulturelle Leben der Jahre zwischen 1945 und 1950 so aufmerksam durchforstet, wie es hier geschehen ist, muß auf Schritt und Tritt auf Dokumente der Jazzmusik gestoßen sein. Und gerade wenn Nele Hertling beklagt, daß sich Musik „in optisch erfaßbaren Kunstwerken in einer Ausstellung nicht vorzeigen“ läßt, wäre zu sagen, daß der Jazz von allen musikalischen Bereichen noch am leichtesten optisch präsentiert werden kann.

Im Grunde dokumentiert die Ausstellung „Als der Krieg zu Ende war“ genau das, was die Nazis erreichen wollten: die völlige Diskriminierung der Jazzmusik — so gründlich, so radikal, daß über Jazz nicht mehr gesprochen wird. Die Aussparung des Jazz auf dieser Ausstellung im repräsentativen Rahmen der Berliner Festwochen ist also nicht einfach ein intellektueller Lapsus. Sie ist ein Politikum: ein kulturpolitischer Fehler ersten Ranges. Ein Fehler, der so bald nicht wieder gutgemacht werden kann. Denn: wann wird sich wieder eine Möglichkeit zu einer so repräsentativen Ausstellung bieten?

Int. Jazz-Vereinigung in den USA gegründet

Es war von historischer Bedeutung, als 80 Männer und Frauen, die alle auf die eine oder andere Art mit der Verbreitung des Jazz zu tun haben, aus allen Teilen der USA zwei Tage lang in Los Angeles zusammenkamen, um eine Vereinigung ins Leben zu rufen, die den Namen World-Jazz-Association, kurz WJA, erhielt. Die Voraussetzungen waren gegeben. Die Film- und Schallplattenindustrie hat ihre eigenen Akademien, ebenso wie das Fernsehen und einige spezielle Musikrichtungen, die durch diese Medien verbreitet werden, vor allem sei hier die Country-Music-Association erwähnt, die CMA. Seit der Gründung der CMA im Jahr 1958 vertreibt sie einen Film, in dem die verkaufsfördernde Macht der Country-Music dargestellt wird. Inzwischen arbeitet die CMA so erfolgreich mit den Radio- und Fernsehanstalten zusammen, daß sich die Quantität der Country-Music, die im Funk und Fernsehen ausgestrahlt wird, vervielfacht hat. Zudem konnte sie ihre Shows, bei denen Preise verliehen werden, zu einer festen Einrichtung machen. Sie werden bereits seit 8 Jahren in den ganzen USA im Fernsehen gezeigt.

„Warum“, so fragte Hal Cook, „kann dasselbe nicht auch auf dem Jazzgebiet geschehen?“ Cook, früherer Herausgeber des „Billboard“ und ehemaliger Vorsitzender der CMA, hat durch die Gründung der WJA keinerlei Vorteile, abgesehen von der Freude, zu beobachten, wie nun endlich der seit langem vernachlässigte Jazz entsprechend seiner eigentlichen Bedeutung in den Medien behandelt wird. Gleichermäßen uneigennützig ist der Einsatz einiger weiterer Persönlichkeiten, die die Gründung der WJA veranlaßt haben. Unter ihnen Paul Tanner, der als Lehrer an der Universität von Kalifornien in Los Angeles wöchentlich mehr als 1000 Studenten in Jazzgeschichte unterrichtet, sowie der Jazzbassist Morvk Montgomery, der einen einsamen Kampf für die Anerkennung des Jazz in Las Vegas geführt hat, und Bob Summers, der als Jazz-Disc-Jockey der Station KBCA in Los Angeles tätig ist.

„Die Country-Music wurde weder respektiert noch akzeptiert, bevor es die CMA gab“, berichtete Summers den Gründungsmitgliedern und fuhr fort: „Sie wollten sie auch in Las Vegas nicht, aber durch den Einsatz der CMA änderte sich die Situation grundlegend.“ Tanner sagte: „Wir alle müssen zusammenhalten. Die Musiker, Geschäftsleute und Akademiker

wissen häufig nichts von den gegenseitigen Problemen, nichts von alledem, was in der Welt der anderen vor sich geht. Deshalb brauchen wir eine Vereinigung mit Vertretern all dieser Personenkreise, eine Organisation, in der alle zusammenarbeiten und eine dynamische Kampagne in der Öffentlichkeit in Angriff nehmen können. Das Ziel ist es, dem Jazz ein angemessenes Image zu verschaffen.“ Im Verlauf der Tagung steckte der Enthusiasmus alle Beteiligten an. Ein Direktionsausschuß von fast 50 Personen bildete sich aus den Musikern, den Lehrern, den Verantwortlichen der Jazz-Vereinigungen, der Radiostationen, der Schallplattenfirmen, der Künstleragenturen, der Zeitschriften und der Public-Relation-Center. John Levy, der sich als Bassist der George-Shearing-Gruppe einen Namen machte und später auch als Agent für viele Jazz-Stars tätig war, wurde zum Vorsitzenden dieses Ausschusses gewählt. Als Vizepräsidenten wurden Monk Montgomery, Norman Granz, Stan Kenton, Dizzy Gillespie und Benny Carter nominiert.

Ein Dutzend Ausschüsse wurden gebildet, um die WJA tatsächlich auch zum Funktionieren zu bringen. Eine der Gruppen plant ein spektakuläres Benefiz-Konzert, um auf die neue Organisation aufmerksam zu machen und auch um weitere finanzielle Mittel zu dem noch recht bescheidenen Budget aufzubringen. Eine andere Gruppe wird unter dem Vorsitz des verdienten Talenteentdeckers John Hammond an einem besonderen Projekt arbeiten. Es ist die Zusammenstellung eines Superalbums, das alle wichtigen Firmen berücksichtigt und jedes Genre des Jazz umfaßt. Es soll durch die WJA erhältlich gemacht werden. Der Fernseh-Ausschuß wird wahrscheinlich einige Überredungskünste anwenden müssen, um diesem widerstrebenden Medium begreiflich zu machen, daß der Jazz weit mehr Beachtung verdient als eine gelegentliche Durchsage einer Abendvorstellung mit Erroll Garner. Ein internationaler Ausschuß schließlich wird Verbindung aufnehmen mit Vereinigungen wie der Europäischen Jazz-Föderation.

Der Rundfunk ist auch eines der wichtigsten Anliegen. Momentan haben nur sieben kommerzielle Stationen in den gesamten USA ein ganztägiges Jazz-Programm, während 850 dem Jazz teilweise recht minimale Sendezeiten einräumen. Eine Gruppe der Interessenvertreter des Jazz, vor allem Mitglieder, die Einfluß in Washington haben, möchte erreichen, daß der Jazz finanzielle Zuschüsse

erhält und die Anerkennung findet, die ihm gebührt. Insbesondere setzen sie sich auch dafür ein, daß ihre Musik auch bei den Feierlichkeiten zum 200jährigen Bestehen der USA ihrem Wert entsprechend vertreten sein wird, (n bezug auf die Preisverleihungen war man einstimmig der Meinung, daß so, wie die Filmsparte ihren Oscar und die Schallplatte ihren Grammy hat, die Jazz-Association „Dukes“ verleihen sollte, womit zugleich der Mann geehrt wird, der selbst die meistgeschätzte Jazz-Persönlichkeit war.

Die Motive, die zur Gründung der WJA führten, unterscheiden sich nur wenig von denen, die den bisher geschaffenen Einrichtungen des Jazz zugrunde liegen. Aber es gibt doch einen ganz wesentlichen Unterschied. Bisherige Organisationen vertraten mehr oder weniger die Privatinteressen einzelner Künstler, Geschäftsgruppen oder bestimmter Musikrichtungen innerhalb der weiten Domäne des Jazz. Typisch hierfür sind etwa die verschiedenen Dixieland Societies, die der Pflege der Musik vergangener Zeiten gewidmet sind. Die WJA dagegen vertritt sämtliche Interessen des Jazzgebietes sowie eine unvorhergesehene Anhäufung von Macht und potentiell Geld. Unumstrittenes Ziel der WJA ist die Vereinigung künstlerischer und kommerzieller Aspekte dieser Musik, um den Jazz heute und in Zukunft zu fördern und um auch bereits geleistete Verdienste derer anzuerkennen, die sich für den Jazz einsetzen.

Eine detaillierte Aufstellung der Beiträge der einzelnen Mitglieder wurde erarbeitet. Sie beginnen bei einer Summe von 5 Dollar für Studenten, 10 Dollar für Musiker, 15 Dollar für allgemeine Mitglieder und reichen bis zu einer Höhe von 500 Dollar für Schallplattenfirmen. Alles Kapital dieser Non-Profit-Gesellschaft wird für die Verwirklichung der bereits erwähnten Ziele verwandt, außerdem für ein Nachrichtenblatt, für die Einrichtung einer Stelle, wo man Bücher und Schallplatten mit Ratenzahlungen erwerben kann, für einen Reiseclub und noch andere gemeinnützige Einrichtungen, die geschaffen werden sollen. Die WJA hat nur einen Fehler: nämlich die langen Jahre, die es dauerte, bis einige engagierte Persönlichkeiten die Gründung dieser Organisation in Angriff nahmen. Alles, was wir noch brauchen, ist etwas Glück, um das Versäumte nachzuholen.

Leonard Feather

Die WJA hat die Kontaktanschrift: Paul Tanner, Nr. 4 C, 10966 Rochester Avenue, Los Angeles, Ca. 90024, USA.

JAZZNEWS

EJF in International Jazz Federation umbenannt

Bei der 2. Hauptverwaltung der Europäischen Jazz Föderation, die während der „Jazz Pulsations '75“ -vom 16. bis 19. Oktober in Nancy abgehalten wurde, einigten sich die Vertreter von 15 europäischen Ländern und der USA auf die Namensänderung, die in Anbetracht der weltweiten Ausstrahlung und einer entsprechenden Empfehlung des Internationalen Musikrats der UNESCO, dem die Föderation als einzige Jazzvertretung angehört, notwendig wurde. Zudem erfolgte eine Neuregelung der Mitgliedschaft, nach der nunmehr nach aktiven und fördernden Mitgliedern unterschieden wird. Eine außerordentliche Hauptversammlung, auf der die Statuten neu überarbeitet werden, wird im nächsten Jahr, möglicherweise in Zürich, einberufen. Auch ist daran gedacht, den Sitz der IJF von Wien an einen der Lage nach geeigneteren Ort eines anderen Landes zu verlegen. Bei der Vorstandswahl wurden Lance Tschannen (Schweiz) als Präsident sowie Charles Delauney (Frankreich), Wolfram Röhrig (BRD), Lubomir Doruzka (CSSR) und Janos Gonda (Ungarn) als Vizepräsidenten bestätigt. Jan Byrczek (Polen) bleibt Generalsekretär. Als Schatzmeister wurden neu gewählt: Werner Wunderlich (BRD), Charles Alexander (England), Jose Duarte (Portugal), John Carrico (USA); Ole Matthiesen (Dänemark) bleibt. Zu Buchprüfern wurden Matti Kontinen (Finnland), Roman Waschko (Polen) und Sakis Papadimitriou (Griechenland) bestellt. Die Pressearbeit soll Hans Pfitzer (BRD) übernehmen.

5. Internationaler Jazz-Kompositions-Wettbewerb

Das „Maison des Jeunes et de la Culture“ in Monaco führt 1976 den 5. Internationalen Jazz-Kompositions-Wettbewerb durch. In den vergangenen Jahren haben u. a. Martial Solal, Pedro Iturralde, Jack Labrunie, Rudi Wilfer, Jan Wallgren, Uldis Stabulnieks, Peter Herbolzheimer, Davor Kaifes, Andrzej Brzeski, Maurice Gourgues und Petr Junk Preise für ihre Kompositionen gewonnen. Auch 1976 sind wieder drei Preise in Höhe von 3000, 2000 und 1000 Francs ausgesetzt. Interessenten schicken ihre Arbeiten bis spätestens 15. März 1976 an das Maison des Jeunes et de la Culture, £, Avenue du President J. F. Kennedy, Monaco.

Das Moers **Jazz Festival 1976** wird laut Ratsbeschluss der Stadt Moers wieder an den vier Pfingsttagen (4. bis 7. Juni) stattfinden. Die Konzerte werden jedoch von jetzt ab aufgrund des großen Andrangs in den letzten Jahren in den Moerser Schloßpark verlegt, wo 3000 Besucher Platz finden können. Eingeladen werden für das kommende Jahr 19 Gruppen. Kartenvorbestellungen nimmt ab 1. Dezember 1975 das Kulturamt der Stadt Moers, 413 Moers, Rathaus, entgegen. Bisher wurden verpflichtet: Chris McGregors Brotherhood of Breath, das Globe Unity Orchestra, Pharoah Sanders, Cecil Taylor, Yosuke Yamashita, Leroy Jenkins, Brötzmann — Parker — Carl — Pilz, Bennink — Mengelberg, Anthony Braxton u. a.

Ring heißt das neue Plattenetikett von Ali Haurand und Burkhard Hennen, das speziell die auf dem Moers Jazz Festival präsentierte Musik aufnehmen und verbreiten will. Die erste LP liegt bereits vor: das George Maycock Trio. Im November sollen Platten von den Auftritten von Anthony Braxton und Third Eye erscheinen. In der Planung ist ein Album vom John Surman — Tony Levin Duo. Bestellt werden können die Platten beim Jazzforum Röhre, 413 Moers, Postfach 1612, Tel. 02841 723528.

Bestverkaufte Jazzplatten sind nach Angaben der amerikanischen Zeitschrift „Billboard“ derzeit folgende Alben: 1. Crusaders „Chain Reaction“, 2. Quincy Jones „Mellow Madness“, 3. Esther Phillips, 4. Hubert Laws „The Chicago Theme“, 5. Grover Washington Jr. „Mister Magic“, 6. Lonnie Liston Smith & The Cosmic Echoes „Expansions“, 7. Cannonball Adderley „Phenix“, 8. Freddie Hubbard „Liquid Love“, 9. Weather Report „Tale Spinnin“, 10. Chuck Mangione „Chase The Clouds Away“. Nach vorne drängen noch folgende neuen Platten: Deodato „First Chuckoo“, Jim Hall „Concierto“, Eddie Harris „Bad Luck Is All I Have“ und Herbie Mann „Waterbed“.

Negro-Spirituals — Bekannte Spirituals für Gitarre — heißt ein Notenbuch, das Hans-Dieter Vermeer bearbeitet hat und das jetzt vom Musikverlag B. Schott's Söhne in Mainz herausgegeben wurde.

A & M startete auf seinem Horizon-Label eine neue Jazz-Serie. Jazz-Stars wie Dave Liebman, Thad Jones-Mel Lewis, Jim Hall, Dave Brubeck, Paul Desmond, Charlie Haden

und Jimmy Owens haben bereits Verträge mit A & M unterschrieben.

6th Annual Grand Party to New Orleans & the 1976 Jazz & Heritage Festival ist das Motto für einen Charterflug zum Jazz Festival 1976 in New Orleans, das zehn Tage lang dauern soll und bei dem man neben einheimischen Jazz-, Blues- und Folkmusikern auch Stars aus allen Bereichen des Jazz treffen kann.

Zudem hat man Gelegenheit, die kreolische Küche und die exotische Atmosphäre der Stadt am Mississippi-Delta kennenzulernen. Ein 14-Tage-Flug wird vom 12. bis 26. April und ein 21-Tage-Flug vom 12. April bis 4. Mai angeboten. Informationen erteilt Hans W. Ewert, 5466 Neustadt, Postfach 1126, Tel. 02683/3886.

Treemonisha, eine von Scott Joplin 1911 komponierte und seinerzeit beim Publikum durchgefallene Oper, wurde jetzt unter großem Beifall im Kennedy Centre in Washington erneut aufgeführt. Unter Leitung von Günther Schuller fand sie ein überraschend gutes Echo.

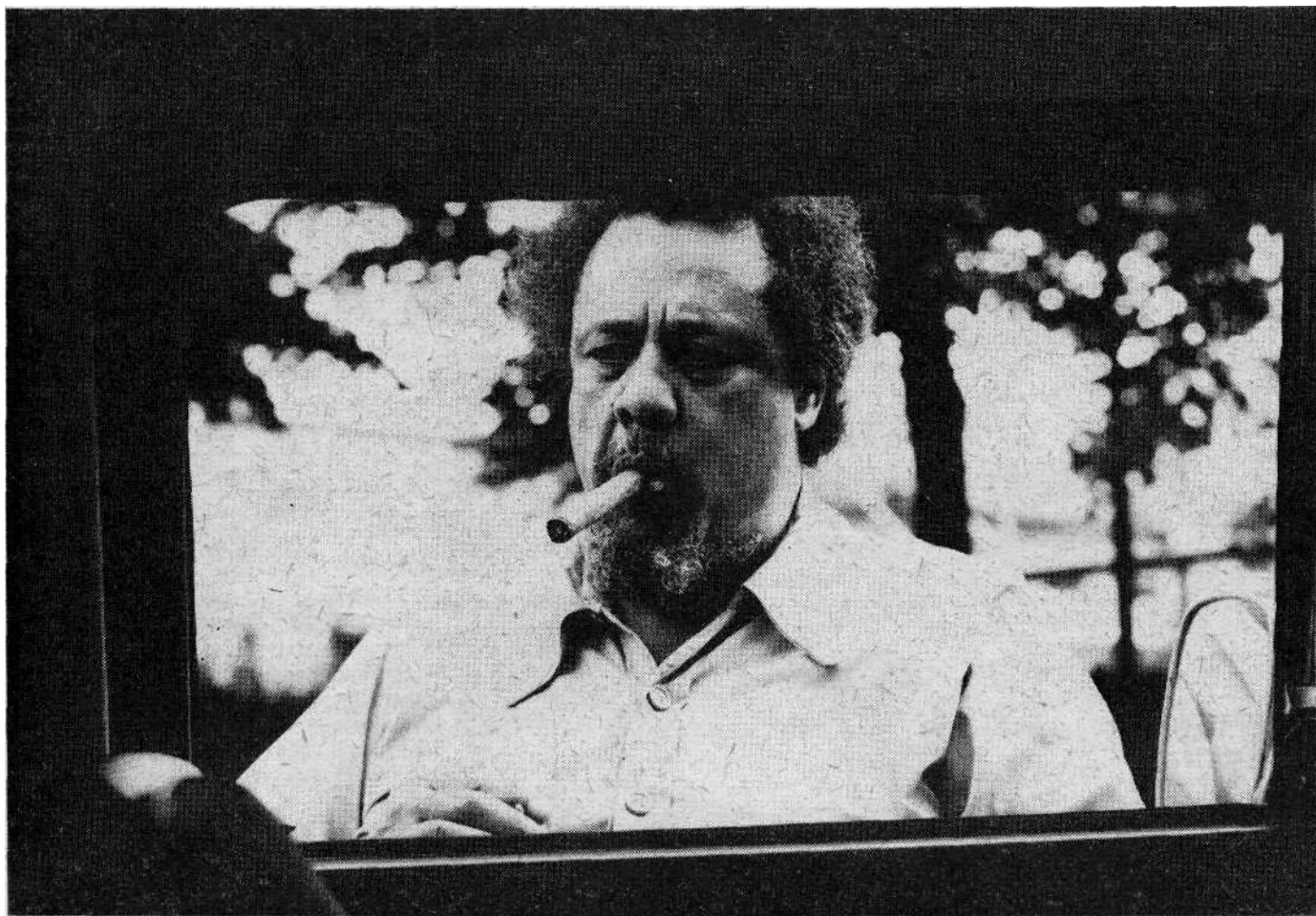
Cannonball Adderley's Geburtstag, der 15. September, wurde vom Governor von Florida, Reuben Askew, zum „Adderley Day“ erklärt. Adderley, der am 8. August dieses Jahres überraschend an einem Gehirnschlag starb, wurde 1928 in Tampa, Florida, geboren.

Beryl Bryden wurde von der BBC Jazz Society als „Musikstar des Jahres“ ausgezeichnet. Die englische Blues-Mama hat kürzlich mit der Piccadilly Six in der Schweiz eine Platte aufgenommen und wird demnächst in Holland, zusammen mit dem Pianisten Lennie Felix und Bud Freeman, ein Balladen-Album produzieren. Vom 5. bis 19. Dezember wird Beryl auf eine Deutschlandtournee gehen, die von Jürgen Vieregge, Privater Jazz Club Lübeck, 24 Lübeck, Untertravel, Tel. 04 51 / 70 59 09, durchgeführt wird.

Shelton Brooks, Komponist von „Darktown Strutters Ball“, „Some of these days“ und anderen beliebten Jazz-Themen, starb Anfang September im Alter von 89 Jahren.

Cab Calloway hat eine Biographie verfaßt, die unter dem Titel „Minnie The Moocher And Me“ erscheinen wird.

Sonny Criss hat vor kurzem einen Exklusiv-Vertrag mit der Schallplattenfirma ABC-Impulse abgeschlossen. Der



Wieder unterwegs: CHARLES MINGUS

Foto: Hans Harzheim

Altsaxophonist hat auch schon sein erstes Album für die Firma in Los Angeles aufgenommen.

Duke Ellington ist ein Film gewidmet, den Larry Harmon über das Leben und Werk des großen Komponisten, Pianisten und Orchesterleiters dreht. Ellingtons Sohn Mercer hat jetzt die Biographie seines Vaters abgeschlossen, die bei Houghton Mifflin veröffentlicht werden soll.

Fourmenonly, die Karlsruher Free Jazz Gruppe mit Helmut Zimmer (Klavier), Wilfried Eichhorn (Saxophon, Baßklarinette) und Rudi Theilmann (Schlagzeug), hat jetzt in Alwin Michel aus Frankfurt den idealen Bassisten gefunden. Michel hat sich fest der Gruppe angeschlossen.

Dizzy Gillespie gewidmet war ein Konzert, das in der New Yorker Avery Fisher Hall unter dem Titel „A Tribute To Dizzy“ stattfand. Gillespie spielte dabei mit seinen alten Kollegen John Lewis, Percy Heath, Max Roach, Machito, James Moody, Stan Getz, Jimmy Heath, Charlie Persip, Billy Mit-

chell, Lalo Schiffrin, Mike Longo und Buddy Rich. Es sang Joe Carroll.

George Gruntz wird im März nächsten Jahres wieder „The Band“ zusammenstellen. Treffpunkt ist Lugano, wo das Orchester probt und am 10. März sein erstes Konzert gibt. Darauf folgen Auftritte beim Bergamo Jazz Festival, in Zürich, Wien und Basel, wo zudem ein Mitschnitt für die Plattenfirma MPS gemacht werden soll. The Second Band wird mit folgenden Musikern spielen: Jon Faddis, Benny Bailey, Dusko Gojkovich, Palle Mikkelburg, Franco Ambrosetti, Trompete, Jiggs Whigham, Erich Kleinschuster, Eje Thelin, Slide Hampton, Peter Herbolzheimer, Posaune, Phil Woods, Eddie Daniels, Joe Henderson, Ferdinand Povel, John Surman, Flavio Ambrosetti, Saxophone, George Gruntz, Klavier, Elektro-Piano, Niels-Henning Ørsted-Pedersen, Baß, Daniel Humair, Schlagzeug, Nana, Percussion. Das Management der Band hat die Euromusic, Gerard Lull, 4106 Therwil-Basel, Wilmattstraße, Telefon 061 831759/731991.

Gunter Hampel, dessen Galaxie Dre-am Band sich aus Frederic Rabold, Martin Sues, Jack Gregg und Thomas Keyserling zusammensetzt, gibt Gastspiele in der BRD und kann noch an einigen Tagen im November und Dezember über Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 05 51 / 5 94 35, gebucht werden.

Jutta Hipp stellt zusammen mit der Bildhauerin Sylvia Jaffe und dem Maler Frank Monaco vom 2. bis 15. November einige ihrer Ölgemälde und Aquarelle in den Lynn Kottier Galleries in New York aus.

Isotope, die englische Jazz-Rock Band, gastiert in der Zeit vom 7. bis 20. Dezember in der BRD und ist zu buchen über Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 05 51 / 5 94 35.

Lee Konitz stellte eine Neun-Mann-Band auf, mit der er im „Stryker's Pub“ in Manhattan spielte. Im Mittelpunkt der Formation standen als Solisten neben Konitz der Trompeter Burt

Collins, der Posaunist Jimmy Knepper und der Baritonsaxophonist Kenny Berger.

Art Lande, der derzeit mit seiner Gruppe Rubisa Patrol aus San Francisco in Europa auf Tournee ist, wird zusammen mit seinem Bassisten Bill Douglas bis Ende des Jahres in der Schweiz bleiben. Er hat dann die Kontaktanschrift Manfred Rentsch, CH-1599 Les Thioleyres, Tel. 93 79 52.

Die **Latin Jazz Band** hat unter dem Titel „For me and my friends“ eine Platte vorgelegt, bei der die Gruppe u. a. mit Peanuts Holland, Nelson Williams, Herb Flemming, Hawe Schneider, Mezz Mezzrow, Fritz Trippel und Wallace Bishop spielt. Zudem gibt es eine Platte der Latin Jazz Band mit bisher unveröffentlichten Stücken, die sie mit dem Trompeter Nelson Williams gemacht hat. Die Latin Jazz Band hat die Kontaktanschrift Dieter Anritter, 7531 Stein, Keplerstraße 26.

Die **Jazz Lips** aus Hamburg machten im September Plattenaufnahmen mit dem Banjospieler Ikey Robinson, mit dem sie auch schon auf Tournee waren. Mit dem Trompeter Thomas Jefferson gingen die Hamburger ebenfalls ins Plattenstudio, traten mit ihm auch öffentlich auf.

Charlie Mariano, der im September nach Boston zurückgegangen war, um dort an der Berklee School of Music zu unterrichten, wird ab Januar wieder in Holland wohnen. Er hat sich entschlossen, dann wieder für längere Zeit in Europa zu bleiben und kann über veraBra Contemporary Arts, 5 Köln 60, Norbistrather Str. 3, Tel. 02 21 / 5 99 18 51, gebucht werden.

Chris McGregor's Brotherhood of Breath wird sich im Februar wieder einmal formieren und auf Deutschlandtournee gehen, die die Vereinigung Neue Musik Hannover, 3 Hannover 61, Ludwig-Jahn-Straße 16, Tel. 05 11 758 20 51, durchführt.

Willie Mabon, aus Memphis stammender, 50-jähriger Blues- und Boogie-Pianist, wird vom 10. bis 30. Januar 1976 auf Deutschlandtournee sein. Mabon, der mit Hilfe seines Freundes Memphis Slim in den 70er Jahren ein Comeback erlebte, ist einer der wenigen Blues-Pianisten, die auch Mundharmonika spielen. Die Tourneeleitung liegt in Händen des Concert-Büros Rolf Schubert, 5 Köln 1, Bonner Str. 4, Tel. 32 27 29.

Albert Mangelsdorff wird zusammen mit dem Gary Burton Quintett am 9. Dezember den 114. NDR-Jazzworkshop im Funkhaus Hamburg bestreiten.

Shelly Manne hat mit Flying Dutchman einen Exklusiv-Vertrag abgeschlossen und für diese Firma bereits seine erste Platte aufgenommen. Sie heißt „Hot Coles“ und enthält Songs von Cole Porter, die von Shelly Manne u. a. mit Victor Feldman (Klavier, Marimba, Vibraphon), Oscar Brashear (Trompete), Tom Scott (Saxophon und Flöte) und Moacir Santos (Percussion) in einer sehr modernen Form geboten werden.

Mind Filter, die Gruppe um den holländischen Schlagzeuger Leo De Ruiter, ist für Deutschland jetzt über Bernd Mommertz, 53 Bonn 7, Postfach 7206, Tel. 0 22 21 / 63 63 37, zu buchen.

Dick Morrissey — Terry Smith sind mit ihrer Band derzeit auf Deutschlandtournee, die von Neue Musik Hannover, 3 Hannover 61, Ludwig-Jahn-Str. 16, Tel. 0511/582051, durchgeführt wird.

OM hat soeben ihre zweite Platte für Japo Records aufgenommen. Im November wird die Schweizer Electric Jazz und Free Music Gruppe, die aus Christy Doran, Urs Leimgruber, Bobby Burry und Fredy Studer besteht, Konzerte in Deutschland und Frankreich geben und beim Jazz Festival in Reims mitwirken. Die Kontaktanschrift von OM ist Waldheim-Dietlsberg, CH-6344 Meierskappel, Tel. 64 21 49.

Pacific Ear Drum, englische Jazz-Rock-Gruppe mit Brian Smith (Sopran- und Tenorsaxophon), Bob Bertles (Sopran-, Alt- und Baritonsaxophon), Dave Macrae (Klavier, Klarinette, Synthesizer), Jim Sullivan (Gitarre), Bruce Lynch (Baßgitarre), Tony Hicks (Schlagzeug) und Joy Yates (Gesang), wird im November, Dezember und Januar Gastspiele in Deutschland geben. Gemanagt wird Pacific Ear Drum von Neue Musik Hannover, 3 Hannover 61, Ludwig-Jahn-Str. 16, Tel. 0511/582051.

Zbigniew Seifert hat mit Günter Lenz, Janusz Stefanski und einem bisher noch nicht genannten Pianisten ein Quartett aufgestellt, das sich Various Spheres nennt und vom 10. bis 15. Dezember sowie im Januar 1976 von Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 0551/5 94 35, gebucht werden kann.

Tomasz Stanko—Adam Makovicz und ihre Unit, zu der noch Czeslaw Bartkowski gehört, sind auf Gastspielreise. Zwischen dem 14. und 29. November und dem 6. und 21. Januar 1976 sind noch Termine frei. Buchungen nehmen Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 05 51 / 5 94 35, vor.

Third Eye spielt seit einiger Zeit in veränderter Besetzung. Die Musik hat sich vom Rock- und Pop-Jazz etwas entfernt und ist viel freier geworden. Neben Jan Huydts (Elektro-Piano und Synthesizer) spielen bei Third Eye noch Frank Köllges (Schlagzeug und Klavier), Ali Haurand (Baß) und Steve Boston (Conga und Percussion). Im Dezember und Februar hat Third Eye noch einige Termine frei. Im März nächsten Jahres wird die Gruppe in Dänemark und Schweden gastieren. Third Eye hat die Kontaktanschrift V. H. S. Jazz Studio, 406 Viersen 1, Konrad-Adenauer-Ring 10, Tel. 02162/1 84 08.

Clark Terry hat ein zweites Plattenalbum für das Vanguard-Label aufgenommen. Es heißt „Clark Terry and his Jolly Giants“, wobei mit den Giants der Saxophonist Ernie Wilkins, Pianist Ronnie Matthews, Gitarrist George Davis, Bassist Victor Sproles und Schlagzeuger Ed Soph gemeint sind.

Michal Urbaniak hat in New York wieder eine neue Gruppe aufgestellt, mit der er derzeit durch die USA reist. Bei einigen Konzerten wird die Urbaniak Gruppe im gleichen Programm mit Weather Report und der Miles Davis Formation auftreten. Urszula Dudziak konnte kürzlich unter ihrem Namen mit Michal Urbaniak und Musikern der Miles Davis Gruppe eine Platte für Arista aufnehmen.

Eberhard Weber, der noch bis Mitte November mit Volker Kriege!, Rainer Brüninghaus und Jon Christensen in Brasilien auf Tournee ist, wird Anfang Januar mit Colours auf Norwegen-Tournee gehen. Anschließend wird er vom 19. bis 24. Januar mit Wolfgang Dauners Radio Jazz Group Stuttgart und Charlie Mariano Fernsehaufzeichnungen für die Sendung „Elfeinhalb“ machen. Vom 25. Januar bis 8. Februar geht Weber mit Mariano, Brüninghaus und Christensen auf eine Tournee durch Deutschland, Österreich und die Schweiz, die veraBra Contemporary Arts, 5000 Köln 60, Norbistrather Str. 3, Tel. 0221/5991851, durchführt.

Häns'che Weiss hat mit seinem Quintett vor kurzem die vierte Platte aufgenommen, die noch im November bei Songbird erscheinen soll. Das Zigeuner-Quintett wird im März 1976 erstmals auf England-Tournee gehen.

Tony Williams ist jetzt bei CBS unter Vertrag. Eine neue Platte des vielbeachteten Schlagzeugers soll in Kürze erscheinen.

JAZZ PEDIUM

E 1315 EX

Dezember 1975

Nr. 12/1975

Nr. 12/XXIV Dezember 1975
DM 3,— sfr. 3,50 ÖS 21,—





Foto: Dieter A. Brunow

Argentinisches Feuer: Hugo Heredia

Die Welt der Künste ist eine große Werkstatt, in der alle arbeiten und sich gegenseitig helfen, wenn sie es auch nicht wissen oder glauben mögen.
Pablo Neruda

Die Werkstatt, in der Hugo Heredia groß wurde, ist die der argentinischen Folklore, der Tango-Orchester. Die, in der er sich jetzt bewegt, ist die des Jazz eines Charlie Parker oder John Coltrane. Das ist die Umgebung, in der er sich verwirklicht hat. Die Zeichen standen damit gleich einem anderen argentinischen Tenorsaxophonisten: Gato Barbieri. Tatsächlich sind sich beide in ihrem Spiel so ähnlich, daß, wer etwa bei einem Plattenfest eine Heredia-Aufnahme hört, ohne ihn zu kennen, sicherlich auf den inzwischen weltberühmt gewordenen Gato Barbieri tippen wird.

„Jeder Tenorsaxophonist in meiner argentinischen Heimat klingt wie Gato oder wie ich“, erklärte Heredia, „denn

für die meisten, die mit dem Jazz in Kontakt kommen, sind die modernen Spielformen, ist John Coltrane das große Vorbild. Es ist also ganz natürlich, daß Gato und ich oft miteinander verwechselt werden. Aber ich kann andererseits auch versichern, daß wir uns gegenseitig in keiner Weise beeinflusst haben.“

Zwischen Coltrane und Tango-Pathos

Der mittelgroße, etwas gedrunghen wirkende Heredia wurde im September 1938 in Cordoba, Argentinien, geboren, ist also nur 5 Jahre jünger als Barbieri. Auch er hat den wesentlichsten Teil seiner musikalischen Entwicklung außerhalb seiner Heimat durchgemacht, suchte — wie es Bar-

bieri in den letzten Jahren auch tat — die argentinische Volksmusik mit dem Jazz in Einklang zu bringen. Daß er mit leiser Stimme spricht, steht — wie sein zurückhaltendes, fast schüchternes Auftreten im allgemeinen — im Gegensatz zu seinem oft aggressiven, leidenschaftlichen Saxophonspiel, mit dem er den heißen amerikanischen Saxophonisten des Jazz von heute entspricht. Über John Coltrane sagt er: „Für mich ist er der Vater, ich nenne ihn Daddy, muß aber hinzufügen, daß meine Welt von der seinen letztlich doch völlig verschieden ist.“

Auffallend ist bei Heredia — und wieder ist das eine Parallele zu Barbieri — die oft pathetische Melodieführung, die gewiß nicht jedermanns Sache ist und auf so manchen Hörer auf die Dauer etwas eintönig wirken mag. Aber gerade das gehört zum Erbe seiner argentinischen Heimat, wo man in der Volksmusik genau diesem überschwenglichen Spiel immer wieder begegnen kann. Es ist dies also das charakteristische Merkmal, das Barbieri, Heredia und Co. zu Vertretern einer Jazz-Spielpraxis macht, die sich — wenn auch nicht als neuer, richtungsweisender Weg in musikalisches Neuland — so doch als reizvoller Teil im Gesamtmosaik des heutigen Jazz-Geschehens darstellt.

Heredia erklärt: „In meiner Musik schwingt noch immer der Geist der Tristeza, der Nostalgie oder Sadness mit. Der amerikanische Jazzmusiker würde sagen: der Blues. Ich habe in meinem Heimatland sehr traurige Dinge beobachtet und z. T. auch selbst erlebt. Es gibt sie noch immer — und es war so eine Art Flucht, die mich schließlich nach Europa trieb, wo es für mich viel einfacher ist zu leben.“

Wir wollen Musik und nicht Money machen

Auch Gato Barbieri hatte in Europa Zuflucht gefunden, sich hier seinen eigenen Weg gebahnt. Und es war der Filmemacher Glauber Rocha, der ihn veranlaßte, sich zur Musik der Dritten Welt zu bekennen und damit seine eigene Identität zu finden. Heredia sagt über seinen Landsmann Barbieri: „Er ist ein wunderbarer Musiker und jetzt sehr eigenständig. Man kann sein Profil klar erkennen und weiß, wer er ist. Auch ist er einer der ganz wenigen, dessen Charakter nicht durch das große Geld verdorben wurde. Ihm ist es gelungen, ohne sich auf leidige künstlerische Kompromisse einzulassen, populär zu werden — in erster Linie durch die Filmmusik zu „The Last Tango in Paris“. Innerhalb eines Jahres gelangte er dorthin, wozu Miles Davis ein halbes Leben brauchte. Und ich kann versichern, er

veränderte sich dadurch überhaupt nicht. Ihm bedeutet es nichts, ob er reich ist oder nicht."

Auch für Heredia ist Musik weit mehr als bloßes Objekt zum Geldverdienen. „Ich hatte von früh an versucht“, so stellt er fest, „mir selbst gegenüber ehrlich zu sein. Ich sagte mir, was, man nicht spielen mag, soll man lassen. Schon während meines ersten Jahres in Italien hatte ich das Angebot bekommen, ich solle mich dort mit kommerzieller Musik produzieren, dann werde man mich auch groß herausbringen. Aber ich habe mich nie verkauft, und so interessierte mich auch dieser Vorschlag nicht, denn ich wußte, der Preis war zu hoch. Man mag es Dummheit nennen, wenn ich nie hinter dem Geld her bin, nicht nach einer Machtposition dränge, aber ich bin nua einmal mit dem zufrieden, was ich habe, und möchte in Ruhe und Frieden leben. Sicher werde ich mit dieser Einstellung nie reich werden, aber ich bin glücklich in dem Bewußtsein, daß ich mit meinen Ideen sterben werde — mit nichts als mit ihnen."

Dabei ist sich Heredia des Wertes von Geld durchaus bewußt, waren es immerhin finanzielle Gründe, durch die sich sein Jugendtraum, in die USA zu gehen, nicht erfüllte. Seinen ersten Musikunterricht hatte er in der Schule erhalten, wo er zunächst anfang, Klarinette zu spielen. Später wechselte er unter dem Einfluß des modernen Jazz zum Tenorsaxophon über. Flöte begann er erst vor sieben Jahren zu blasen, und als er 1970 nach Italien übersiedelte, nahm er dort klassischen Flötenunterricht. Klarinette spielt er jetzt so gut wie nicht mehr, liebäugelt neuerdings jedoch mit der Baßklarinette, die er sich, wie er gesteht, bald zulegen will.

Der ideale Rhythmus Südamerikas

Hugo Heredia ließ sich, nachdem er seine Heimat verlassen hatte, nicht gleich in Italien nieder, sondern reiste längere Zeit umher, lebte eine Zeitlang in Afrika, suchte dort aber vergeblich nach Musikern, mit denen er gerne gespielt hätte. Er vermißte bei den afrikanischen Musikern vor allem jene ursprüngliche rhythmische Originalität, die er erwartet hatte. Anderorts hatte er, wie er feststellt, nie besondere Schwierigkeiten hinsichtlich der Rhythmusgruppe. „Das liegt wohl daran“, sagt er, „daß ich mit verschiedenen Jazz-Stilen vertraut bin. Ich liebe Blues, Dixieland, New Orleans und natürlich vor allem modernen Jazz, habe stets alle Richtungen aufmerksam verfolgt. Es ist klar, daß ich die neueren Stilformen besser beherrsche als die traditionellen, kann mich aber auf alles einstellen. Wie Gato

Barbieri liegen mir natürlich besonders die lateinamerikanischen Rhythmusmusiker, die sich streng an die Folklore halten. Es trifft nicht zu, daß diese Volksmusikrhythmen so kompliziert sind, daß man nicht dazu improvisieren kann. Ich weiß, daß ein Musiker wie der Gitarrist John Abercrombie Schwierigkeiten hatte, als er mit diesen südamerikanischen Folkloremusikern spielen sollte. Ich habe das beim Montreux Jazz Festival erlebt. Ich glaube, das Problem liegt bei John darin, daß er ein sehr avantgardistischer Musiker ist, der unheimlich komplizierte Dinge auf der Gitarre bringt, wogegen die südamerikanischen Folkloremusiker eben keine so raffinierten, sondern ganz einfache Tonfolgen, teilweise nur drei Noten im Wechsel spielen. Ich habe es deutlich gespürt, wie John in Montreux unter dieser Situation gelitten hat. Ich traf ihn zum ersten Mal vor ungefähr zwei Jahren, als er in Mailand mit Enrico Rava Plattenaufnahmen machte. Ich verstehe offen gestanden nicht ganz, warum er sich nicht an die südamerikanischen Folkloremusiker anpassen kann, zumal doch speziell die Jazzmusiker sonst so vielfältig und flexibel sind, daß sie sich in diesen oder jenen Stil einfühlen und mit Folkloremusikern, woher sie auch immer stammen, ohne Schwierigkeiten spielen können."

Voraussetzung für ein gutes Zusammenspiel sind freilich auch für Hugo Heredia Partner, die sich mit seiner musikalischen Vorstellungswelt verstehen. „Nur wenn eine wirkliche Übereinstimmung herrscht“, sagt er, „kann meine Musik voll zur Geltung kommen.“ In dem deutschen Pianisten Klaus König und den Schweizern Peter Frei, Baß, und Peter Schmidlin, Schlagzeug, dem Italiener Sergio Farino, Gitarre, und dem Brasilianer Ivanir Mandrake do Nascimento, Percussion, hat Heredia die Musiker gefunden, die er braucht. „Ich traf König, Frei und Schmidlin vor Jahren in Mailand, als sie zusammen in einem Jazzclub spielten“, erzählt Heredia, „und sie beeindruckten mich sofort sehr. Später begegneten wir uns auf mehreren Festivals, spielten in Bologna, Bergamo und vor zwei Jahren beim Zürich Jazz Festival. Im letzten Jahr ließ ich die drei nach Italien kommen, um die Platte ‚Pedro y Antonia‘ aufzunehmen."

Einer, der weiß, was er will

Als sich Hugo Heredia 1970 entschied, in Italien zu bleiben, tat er sich mit Franco Cerri, Gianni Basso und Oscar Valdambrini zusammen. „Sie sind, glaube ich, in Europa überall gut bekannt“, sagt er, „und ich arbeitete eine Zeitlang mit ihnen, mach-

te aber auch mit Avantgardegruppen Erfahrungen. Mit Franco Cerri und Giorgio Buratti nahm ich Platten auf, arbeitete aber die meiste Zeit als Studiomusiker, spielte viel Filmmusik. Ich konnte immer ganz gut davon leben."

Über seine politische Meinung äußert er sich nur ungern. Er sagt: „Zu lange habe ich in Südamerika die politischen Auseinandersetzungen zu spüren bekommen. Auch in Afrika kam ich in derartige Wirren und reiste überstürzt ab. Ich habe genug von diesen Dingen, und zudem hat das, was ich politisch denke, nichts mit der Musik zu tun. Ich vertrete nur die Ansicht, daß ein Land den Menschen gehören soll, die dort geboren wurden und dort leben. Mit Musik kann man Mißstände nicht beseitigen, dazu braucht man Machtmittel, und zur Macht gehören Gewehre." Man merkt es Hugo Heredia an, daß er diese Themen möglichst von sich fernhalten will. Heredia ist kein Revolutionär, macht aber durchaus den Eindruck eines zielbewußtem Mannes. „Ich mag Menschen“, gesteht er, „die wissen, was sie wollen, und die ihren Standpunkt daher auch unmißverständlich vertreten. Niemand kann sich dem entziehen, sich eines Tages darüber klarzuwerden, was man aus seinem Leben machen möchte, wie man seine Fähigkeiten und Talente wirkungsvoll einsetzt. Das sind Fragen, die ich mir auch selbst stets zu beantworten suche. Dies gilt vor allem für die Zeit, in der ich in Europa lebe und in der ich all das verarbeite, was ich zuvor an Erfahrungen gesammelt habe."

Mit seinen 38 Jahren ist Hugo Heredia über die Sturm- und Drangperiode hinaus, ist zu einer gewissen Reife gelangt, hat schon ein bewegtes Leben hinter sich. Doch wer kennt den Namen Hugo Heredia? Im großen Musikgeschäft hat er sich noch nicht abgezeichnet. Aber für Heredia ist das nicht das Ziel seiner Wünsche. Er ist auf seine Weise — und das ist zu spüren — ein zufriedener, ja glücklicher Mensch, der genügsam lebt, nicht raucht, keinen Alkohol trinkt und keine besonderen Aufputzmittel benötigt, um in Spiellaune zu kommen. Im September gastierte er erstmals in Deutschland, stellte sich bei Konzerten und Clubgastspielen mit dem Pianisten Horace Parian vor. Und wer ihm begegnete, erlebte in ihm einen in seiner Haltung ruhigen, in sich gefestigten, in seinem Spiel aber leidenschaftlichen Menschen, dem nichts wichtiger ist als die Musik. Ihm genügt es, seine Instrumente in die Hand zu nehmen, in dem Bewußtsein, seinen Zuhörern Freude zu machen. „Wenn meine Musik den Menschen etwas sagt und ihnen etwas gibt, dann habe ich mein Ziel erreicht."

Gudrun Endress

JAZZ UND PÄDAGOGIK

von Hans Kumpf

Die Thematik „Jazz und Pädagogik“ wirft gleich eine Menge Fragen auf: Ist Jazz eigentlich lehr- und lernbar? Warum überhaupt Jazz in der Ausbildung? Welchen Stellenwert hat der Jazz im schulischen und außerschulischen Bereich? Besteht denn ein Bedürfnis nach Jazz? Welche Ausbildungsmöglichkeiten bestehen für den Jazz? Beschäftigt sich der Jazz selbst mit seiner Pädagogisierung?

Jazz — lernbar?

Die pädagogische Vermittlung von Jazz ist zu differenzieren in zwei sich überlappende Bereiche. Da wäre zum ersten die Kenntnis des Jazz als notwendiger Teil der Allgemeinbildung, das Wissen um seine gesellschaftlichen und musiktheoretischen Bedingungen also. Der zweite Punkt wäre die Jazz-Praxis, die lebendige, aktive und produktive Auseinandersetzung mit dem Jazz. Kognitive Kenntnisse über Jazz sind zweifellos lehr- und lernbar, obgleich die Voraussetzung gen hierfür aus mehreren Gründen nicht die besten sind. So ist eine systematische Jazzwissenschaft erst im Aufbau begriffen, didaktische Konzeptionen gibt es kaum, es fehlt an angewandter Pädagogik und in Jazz gleichermaßen versierten Lehrern, und schließlich ist der Jazz eo ipso zu komplex, vielschichtig und vieldeutig, als daß leichtfertige Pauschalaussagen, wie sie heute noch in erschreckender Weise das populäre Schrifttum durchziehen, erlaubt wären. Die „Theorielehre“ muß direkt weiterführen in eine Hörerziehung, welche den Rezipienten befähigen soll, sich nicht vom Musikgenuß berauschen zu lassen, sondern den musikalischen Ablauf mitvollziehen oder gar durch gezieltes, selektierendes und quasi produktives Hören einen musikalischen Prozeß (mit-)gestalten zu können. Vom Hörer erfordert eine derartige Verhaltensweise geeignete Umwelteinflüsse, Sensibilität und geistige Mobilität. Diese drei Dinge sind natürlich erst recht beim Jazz-Musizieren, dem Improvisieren, vonnöten. Daß das

Essentielle der Jazz-Improvisation erlernt werden kann, darin sind sich die Fachleute einig (1).

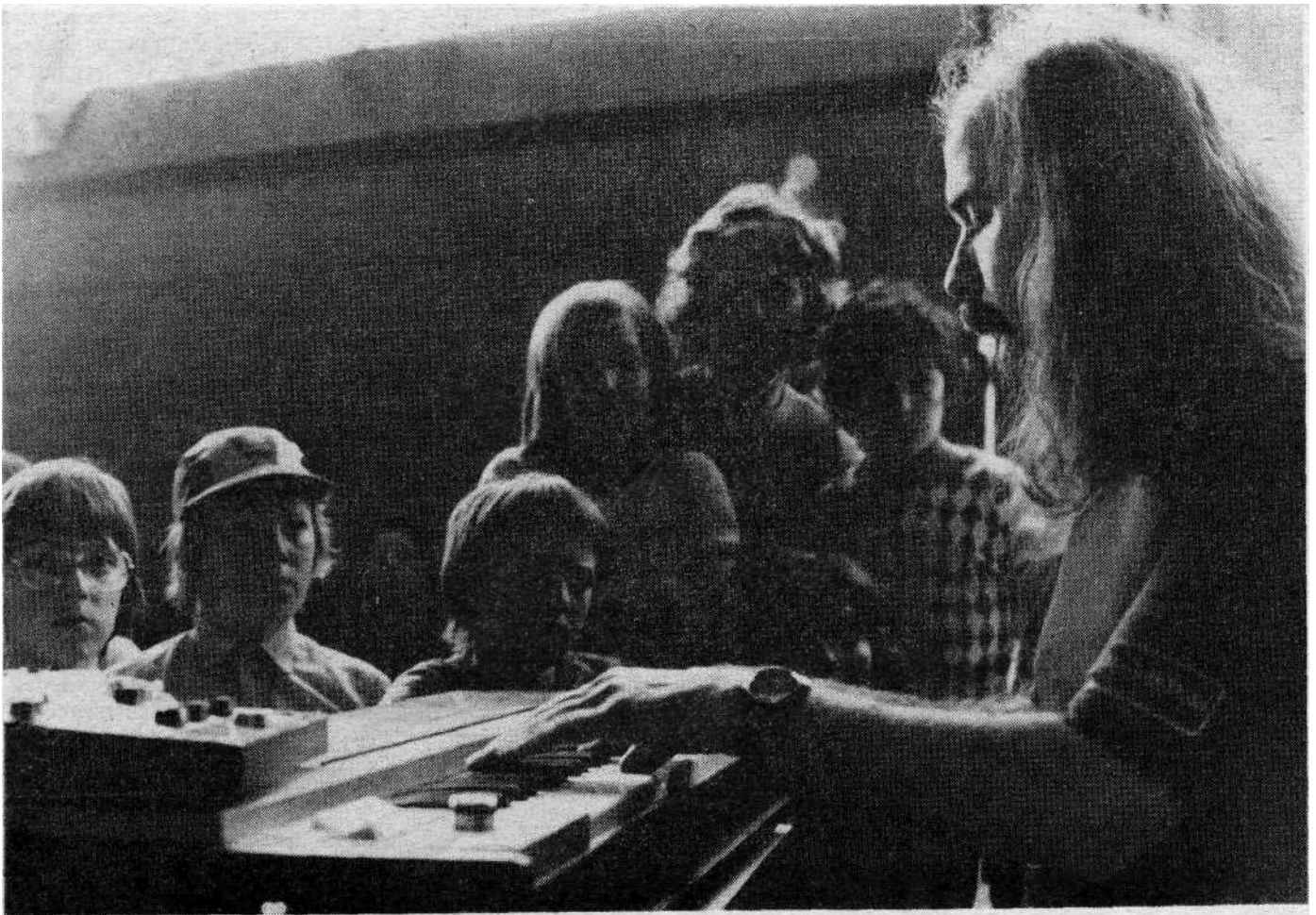
Obwohl bei der Jazz-Improvisation viel von Kreativität gesprochen wird, sagen nicht nur böse Zungen, eine gekonnte Improvisation sei eine gekonnte Aneinanderreihung eingeschliffener Klischees. Und zumindest diese Klischees kann man sich weitgehend aneignen. Außerdem ist für gutes Jazz-Musizieren Feeling für die rhythmische Eigenart (swing) und für eine spezifische Tongebung neben genügend instrumentaltechnischen Fertigkeiten von existenzieller Bedeutung. Nicht vergessen darf man, daß viele Jazzmusiker Autodidakten sind, die ohne institutionalisierte Hilfen zu genialen Ergebnissen kamen.

Übergeordnete Lernziele

Erziehung zu Solidarität, Emanzipation, Mündigkeit, Kommunikation, Kompetenz, Sozialisation, Kritikfähigkeit, Autonomie, Kreativität, Humanität — das sind Schlagworte, mit denen sich die von der modernen Pädagogik postulierten übergeordneten Lernziele umreißen lassen. Mit Jazz könnte ideal versucht werden, diese Lernziele zu realisieren. Andeutungsweise soll im folgenden dafür eine Begründung gegeben werden. Solidarität: Der Jazz ist verbunden mit der Unterdrückung der Afroamerikaner, Jazz ist eine internationale Musik. Aus der Sympathie mit dem Jazz läßt sich Solidarität mit andersrassischen, diskriminierten, unterprivilegierten und unterdrückten Gruppen wecken. Letzten Endes verlangt das Ensemblespiel in seiner musikalischen Interaktion Teamarbeit. Kritische Infragestellung überkommener musikalischer (sowie gesellschaftlicher) Konventionen und Strukturen kann mit Hilfe des freien kreativen Jazz exemplarisch erfolgen, eine Emanzipation (musikalisch und politisch) sollte daraus resultieren. Kollektiv-Improvisationen können zur Einübung von sozialem Verhalten und interpersonaler Kommunikation dienen. Dabei darf unter Sozialisation

nicht bloße Anpassung verstanden werden, sondern es sollen hier „Leitbilder, die Projektion einer besseren Zukunft sind“ (2), internalisiert werden. Die Individualität, welche im Idealfall nichts mit Egoismus und Egozentrik zu tun hat, manifestiert sich in der ganz-eigenen Ausdrucksweise eines Musikers, der sich im Spiel nicht immer an die autoritative Instanz in Form von Noten klammern kann, und kann auf das Gesamtverhalten übertragbare Mündigkeit und Autonomie führen; Prämissen bezüglich der Musik wären hierfür allerdings die fundamentalen Voraussetzungen (Spieltechnik, Musikalität), die Kompetenz. Der Zusammenhang von Kreativität und Improvisation sollte sich von selbst verstehen. Mit seinem auf individueller Selbstverwirklichung und auf Gruppengeist gleichermaßen basierenden Wesen könnte der Jazz einen Beitrag zur Humanisierung der Gesellschaft leisten. Nicht ohne Grund erklärte der verstorbene Jazzmusiker Eric Dolphy, Jazz sei humane Musik (3).

Das, was der Jazz im erzieherischen Gebiet leisten mag, wurde hier absichtlich als eine Möglichkeit und nicht als zwingende Tatsache dargestellt. Schließlich sind auch in der Jazz-Szene repressive, autoritäre, narzißtische und korrupte Auswüchse zu registrieren. Unterstellen wir trotzdem, daß der Jazz von seiner Idee her höchst positive Eigenschaften hat, und deshalb sollte seine Idee '(von Freiheit, Humanität etc.) Kern des (Musik-)Unterrichts sein. Das heißt beispielsweise: mit selbsterfundenen Instrumenten Improvisation in der Grundschule, wo die Kinder sich noch ungezwungen kreativ äußern können. Zweitrangig ist, ob dann bei der Aktion wirklich Jazz herauskommt. Klar abgetrennt muß ein vom freien Jazz inspiriertes Improvisieren vom Orff-Schulwerk sein. Mauricio Kagel sieht zu Recht „in der Orff-Schule und ihrem Instrumentarium für Kinder Gefahren: Mit ihrer Lust, einheitlich zu sein, züchtet sie die akustischen Unteroffiziere ...“ (4).



Kinder im hautnahem Kontakt mit WOLFGANG DAUNER

Foto: Hans Kumpf

Moderne Lehrpläne

Auch in Neuüberlegungen von Lehrplänen ist der politische Aspekt des Musikunterrichts zu finden. Die Hessischen Rahmenrichtlinien von 1972 fordern, daß der Musikunterricht hinführen soll „zu offenem, bewußtem und kritischem Verhalten gegenüber allen Erscheinungsformen und Wirkungen der Musik und ihrer Bedeutung für den Menschen und die Gesellschaft“ (5). Die „Vorläufigen Handreichungen für die Arbeit in der Orientierungsstufe an Schulen in Niedersachsen“ besagen: „Musikerziehung ist Teil der Wahrnehmungserziehung und damit der wissenschaftlichen und politischen Erziehung (6). Hauptanliegen des Faches Musik ist es, bei dem Schüler das Bewußtsein für klangliche Umweltereignisse zu wecken und ihn zu befähigen, seinen eigenen Standpunkt darin zu finden. Eigenes Tun in diesem Bereich und kritische Reflexion von Musik im weitesten Sinne sind ein Beitrag des Faches zur Meinungsbildung und Schulung der Kritikfähigkeit“ (7).

Jazz als Köder?

Die konventionellen Lehrpläne der BRD, die lediglich einen musikspezifi-

schen Unterricht vorschreiben, wobei die Musik nicht nach ihrer Funktion im gesamten erzieherischen Konzept und nach ihrer politischen Relevanz konsequent hinterfragt wird, räumen dem Jazz einen niedrigen Stellenwert ein (8). Der Jazz wird hier genauso diskriminiert wie die Populärmusik und die außereuropäische Musik. Und wenn in den einseitig auf vermeintliche Volkslieder (9) und auf die traditionelle europäische „Kunstmusik“ ausgerichteten Lehrplänen Jazz aufgeführt wird, dann fehlen nähere Angaben zum Arbeitsmaterial und zur methodischen Durchführung. Offenbar meinen die Kultusministerien, „daß die Lehrpläne dem informierten und interessierten Musikpädagogen jede Möglichkeit offenhalten, Jazzmusik in der Schule zu behandeln“ (10). So kann es kommen, daß der zwar interessierte, aber uninformierte Musiklehrer — die Behandlung des Jazz im Studium ist schließlich auch kein Regelfall — zu den wissenschaftlich und didaktisch überholten, im Handel trotzdem noch erhältlichen Publikationen über Jazz der Reihen „Bausteine zur Musikerziehung und Musikpflege“ und „Beiträge zur Schulmusik“ greift, die nicht (distanzierter) Fürsprecher des Jazz sind, sondern diesen mit

einer elitären Arroganz abqualifizieren. Einige Beispiele hierzu, Wilhelm Twittenhoff in „Jugend und Jazz“: „Die Aufgabe für den Erzieher heißt: den Jazz so weit einzubeziehen, wie es seine starken Seiten rechtfertigen, ihn aber nicht zur ausschließlichen Herrschaft gelangen zu lassen, sondern um so stärker die lebendigen Kräfte der anderen Musik — der ‚hohen‘ wie der Volksmusik — zur Entfaltung zu bringen“ (11).

Walter Gieseler schreibt in „Jazz in der Schule“ von Dietrich Schulz-Köhn: „Jazz wird darum nie ein Ziel sein, sondern soll mit seinen Möglichkeiten den Weg zu unserer großen abendländischen Musik bahnen helfen“ (12). Hermann Rauhe führt in „Musikerziehung durch Jazz“ aus: „... Jazzbehandlung hat sich als gangbarer Weg bewährt, um einen besseren Kontakt mit schwierigen Klassen, besonders Jungenklassen herzustellen, die vorher jeder Art des Musikunterrichtes mit größter Skepsis und Ablehnung gegenüberstanden d. h. nur äußerst schwer zu irgendeiner interessierten Mitarbeit zu bewegen waren. Wir konnten immer wieder die Erfahrung machen, daß die Betrachtung von Werken der Kunstmusik in solchen Klassen, in denen wir

nicht eine solche Jazzbehandlung durchführten, viel mehr Zeit und Mühe beanspruchte als in Parallelklassen, in denen wir durch die Erarbeitung der Jazzgrundlagen gleich zu Anfang engsten Kontakt herstellen ..." (13).

Jazz sollte, wenn es nach Twittenhoff, Gieseler und Rauhe geht, nicht Unterrichtsstoff sein, weil er ein maßgebender Teil mit großer Ausstrahlungskraft im heutigen Musikpluralismus ist und durch ihn übergeordnete Lernziele erreicht werden könnten. Vielmehr sollte Jazz als Trojanisches Pferd herhalten, um die Schüler für die höfische, klerikale und bürgerliche Musikkultur Europas willig zu machen.

Tendenz: fallend

In der Tat war damals die Jazzbegeisterung der Jugend, genauer: der Gymnasiasten, recht hoch. Um 1960 noch hörten nach Rauhe angeblich 91 % der Jungen eines Großstadtgymnasiums Jazz (14); 1967 gaben in einer Untersuchung von Claus Schreiner Oberschüler das Hören von Jazz im Verhältnis zu anderen Musikarten mit 19% an (15). Heute dürfte der Prozentsatz in Gymnasien um 9%, in Realschulen um 4% und in Hauptschulen um 1 %> liegen (16). All diese Untersuchungen können nur ganz vage Anhaltspunkte sein, da es sich um keine standardisierten Repräsentativumfragen (17) handelt und nicht geklärt ist, was unter dem als sehr weitläufig interpretierbaren Begriff Jazz exakt gemeint ist, die Grenzen zur seichten Unterhaltungsmusik und zur progressiven Popmusik sind ja fließend.

Gestern Jazz — heute Pop

Jazz ist also in der Schülergunst gefallen, während Popmusik gestiegen ist. Will ein Lehrer heutzutage seine Schüler auf eine mehr oder weniger billige Tour ködern, so kann er dies nicht mit Jazz tun, er muß Pop einsetzen. Musikalische und soziologische Probleme können ebenso gut oder besser exemplarisch am Pop aufgezeigt werden. Glücklicherweise ist brauchbare Literatur für den Unterricht in Popmusik vorhanden (18).

Um auf den Jazz zurückzukommen: Für den schulischen Unterricht können einige Hefte der „Roten Reihe“ (19) und der „Reihe Jazz“ (20) nützlich sein, sind aber m. E. wegen ihrer eher konservativen Grundhaltung mit Vorsicht zu genießen. In diesen Publikationen werden Übungsstücke im Jazz-Charakter angeboten. Doch folgendes Handikap ergibt sich: Die Klassen sind für kollektive Improvisationen zu groß, Einteilungen in kleine-

re Gruppen sind aus organisatorischen Gründen oft problematisch. Übrigens bietet Michael Vetter, ein Vertreter der zeitgenössischen Musik, interessante Anregungen für Vokalimprovisationen von Kindern (21).

Jazz an Jugendmusikschulen?

Das, was allgemeinbildende Schulen an individueller musikalischer Förderung nicht zu leisten vermögen, sollen in erster Linie die Jugendmusikschulen übernehmen. Aber diese räumen bis jetzt in ihrer Aufgabenstellung nicht ausdrücklich die Möglichkeit ein, daß Unterricht in Jazz erteilt werden kann (22). Neuerdings sind aber in diesem Sektor Bestrebungen im Gange, einen „Rahmenlehrplan Jazz“ zu kreieren. Ob dann tatsächlich jede Musikschule (qualifiziert) Jazz anbieten kann, muß jedoch stark bezweifelt werden. So bleibt wenigstens vorerst in den Jugendmusikschulen das Bemühen um den Jazz Einzelinitiativen von Instrumentallehrern überlassen. Mitunter kommen auf diese Weise ganz erfreuliche Ergebnisse zustande: zum Beispiel konnte eine 14-jährige Klarinetten-Schülerin nach wenigen Monaten Unterricht beim Verfasser dieser Zeilen relativ guten, vitalen Blues improvisieren. Jazzmusiker sind des öfteren an Jugendmusikschulen tätig, sie sind aus finanzieller Notlage zu dieser „Nebenerwerbstätigkeit“ gezwungen. Ein bedeutender Swing-Klarinettist der fünfziger Jahre, Glen Buschmann, ist Leiter der Musikschule in Dortmund. Nicht nur, daß er selbst aktiv in einer Rock-Jazz-Formation mitwirkt, Buschmann engagiert sich auf den verschiedensten Ebenen für die pädagogische Vermittlung von Jazz. Er ist so Betreuer vom Landesjugendjazzorchester des Landes Nordrhein-Westfalen, die Mitglieder der Big Band kommen primär aus Musikschulen. Das ist für die übrigen Bundesländer eine vorbildliche Einrichtung, zumindest könnten die Kultusministerien — wie in Baden-Württemberg — Amateur-Jazz-Wettbewerbe fördern. (Bei „Jugend musiziert“ steht bereits in der Diskussion, ob auch Jazz in den Wettbewerb einbezogen werden soll.)

Das Kultusministerium in Düsseldorf nennt als Beweggründe für die Aufstellung des Orchesters: „Den Schülern in unserer Gesellschaft werden Musizierungsangebote in fast allen Stilarten und Erscheinungsformen der Musik gemacht. Die Jazzmusik wird dabei leider vernachlässigt. Deswegen war es nur naheliegend, im Zuständigkeitsbereich der Landesregierung von Nordrhein-Westfalen ein Landesjugendjazzorchester anzuregen, das begabten und interessierten Schülern

die Möglichkeit einräumt, qualifiziert Jazz in Big-Band-Formation zu spielen. Es wird dabei an die Realisation aller Jazzstile gedacht.“ (23)

Die erste Arbeitsphase — zwei sind jährlich geplant — fand in der Akademie Remscheid statt, dort, wo alljährlich die Jazzkurse für Amateure sind. Für ein Jahrzehnt waren die Remscheider Jazz-Kurse in ihrer Art die einzige Fortbildungsmöglichkeit für den „Nachwuchs“ in der BRD. Die meisten jungen Jazzmusiker, die sich auf der Szene einen Namen gemacht haben, gingen in Remscheid „zur Schule“, selbst Stockhausen-Filius Markus. Dozenten in Remscheid waren bzw. sind u. a. Glen Buschmann, Wolfgang Dauner, Klaus Doldinger, Joe Haider, Peter Trunk, Cees See, Albert Mangelsdorff, Ingfried Hoffmann, Pavel Blatny und Joe Viera. Joe Viera ist Leiter des „Education Center“ der International Jazz Federation in München, er führte eine Menge Seminare, Vortragsveranstaltungen und Band Clinics an Volks-, Musik- und Pädagogischen Hochschulen — oder nur bei jungen Gruppen, die sich seinen Rat erbaten — durch. Vor wenigen Jahren rief Viera die Jazz-Kurse Burghausen ins Leben, auch war er bei Jazz-Lehrgängen in der Bundesakademie Trossingen beteiligt.

Zur Zeit bietet der ebenfalls in München lebende Pianist, Komponist und Arrangeur Joe Haider in seiner „Jazz School München“ Tages- und Abendkurse für Jazz und Unterhaltungsmusik an. Ganz neu ist eine ebenfalls auf Privatinitiative gegründete Jazz-Schule in Bremen. Jazz-Seminare mit den unterschiedlichsten Zielrichtungen und Schwerpunkten sind bekannt von Hochschulen in Hamburg, Essen, Köln, Stuttgart, Ludwigsburg, Berlin, München, Hannover und Duisburg. Ein intensives Jazz-Studium läßt sich im deutschen Sprachraum nur im Jazz-Institut an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (Österreich) bewerkstelligen, außerdem ist in Bern (Schweiz) eine Jazz-Schule.

Wenig Bedarf an Jazzmusikern

Analysiert man die Situation der Jazzmusiker — die von der Bundesregierung in Auftrag gegebene „Künstler-Enquete“ gibt über die mangelnde Nachfrage und die meist miserablen Arbeitsbedingungen erneut Aufschluß (24) —, dann ist eine übermäßige „Produktion“ von Jazzmusikern fragwürdig. Gesucht werden also nicht noch mehr Jazzmusiker, sondern qualifizierte Musiklehrer, welche mit den Grundzügen des Jazz vertraut sind.

Da ist es aber Glücksache, wenn angehende Musikpädagogen sich während des Studiums mit Jazz ausgiebig beschäftigen wollen und können.

Hilfe durch die Medien?

Wie schon oben ausgeführt, bedarf es an didaktisch aufbereiteten Materialien über den Jazz. Schulfunkseridungen und Schallplatten (25) sollten als einzige Informationsquelle nur in Notfällen verwendet werden. Zwar läßt sich der Jazz wegen seiner Komplexität nicht in starre Kategorien pressen. Sollte aber nicht trotzdem überlegt werden, ob nicht ein die verschiedenen audio-visuellen Medien einbeziehender, wissenschaftlich und didaktisch fundierter „programmierter“ Kursus zu entwerfen wäre, damit wenigstens die Klassen von jazzunkundigen Musiklehrern die Chance hätten, etwas Grundwissen über den Jazz nahegebracht zu bekommen?

Die BBC installierte in dieser Richtung 1969 ein beispielhaftes Unternehmen: In einem Funkkolleg skizzierte sie die Geschichte des Jazz. Ein Begleitbuch (26) nannte nochmals die wesentlichsten Fakten und zeigte Notenbeispiele, erläuternde Skizzen und Bilder. Seit Anfang 1975 strahlt der Südfunk Stuttgart „Swingmobil — Jazzmusik für Kinder“, eine Sendung von Gudrun Endress, aus. „Swingmobil“ ist unterhaltend angelegt, soll den Kindern Hinweise zum adäquaten Hören geben und zur Eigenproduktion von Musik anregen. Der Autor testete diese Sendung bei Kindern, und es zeigte sich, daß die Aufmachung von „Swingmobil“ im großen und ganzen „ankommt“. Bevorzugt wurde von den jugendlichen Hörern schneller Dixieland, während ruhigere Musik von Piano-Trios abgelehnt wurde. In der Vorschulreihe „Der grüne Punkt“, ebenfalls Süddeutscher Rundfunk, bringt Bernd Konrad zu den Hörspielen jazzige Improvisationen als Zwischenmusiken.

Als Lehrer kann man immer wieder feststellen, daß Kinder viele Informationen über Musik vom Fernsehen beziehen. Wenn ein Jazz-Kandidat in „Alles oder nichts“ oder in „Der große Preis“ auftritt, erfährt ein Millionenpublikum Einzelheiten aus dem Bereich des Jazz. Andererseits werden durch das Fernsehen sehr zweifelhafte Vorstellungen über den Jazz herangebildet: In eigenen Untersuchungen nannten die meisten Volksschüler, befragt nach den ihnen bekannten Jazzmusikern, Max Greger und James Last.

Interessant ist, daß sich Musiker des Free Jazz, dem das Elitäre einer Minderheitsmusik anhaftet, in Fernseh-

sendungen um Kinder bemühen. Wolfgang Dauner, um ein Beispiel zu nehmen, produzierte für „Die Sendung mit der Maus“ und „Päng“ lustige sowie lehrreiche Spots über Musik. In der vierteiligen Reihe „Glottzmusik“ sollten 10- bis 14jährige Kinder kritisch mit der Vielfalt der ganzen Musik, nicht nur des Jazz, konfrontiert werden: Das Leben eines Musikers, funktionelle Musik, Musik in der Schule, Amateur-Musik. Mit dem Orchester des Schelztor-Gymnasiums Esslingen erarbeitete Dauner eine Kollektiv-Komposition, die Instrumentalisten wurden dabei zu selbständigem und kreativem Verhalten motiviert. Erfolge waren auch „Jazz-History“-Konzerte, in denen Wolfgang Dauner in einem unmittelbaren Kontakt zu den Schülern die Entwicklung des Jazz demonstrierte. Es ist für Schüler ein beeindruckendes Erlebnis, wenn sie hautnah Jazz vorgeführt erhalten und die Musiker selbst die nötigen Erklärungen abgeben. Auch die Formation „Bop Cats“ stieß, wie man hört, mit ihren Gesprächskonzerten „Jazz in der Schule“ auf begeisterte Resonanz.

Free Jazz mit Kindern

Außerhalb der Schule wurden mit und ohne überzeugende Resultate Aktionen „Free Jazz mit Kindern“ gestartet. Primär hatten diese Unternehmungen eine musiktherapeutische Funktion: Die Kinder mußten zunächst (an den Instrumenten) ihre Aggressionen abbauen, und dann war es ein schwieriges Unterfangen, die Kinder zu rücksichtsvollem, gemeinschaftlichem Musizieren zu bewegen. Dieses Problem bestand vornehmlich, als Peter Brötzmann, Fred van Hove und Han Bennink zusammen mit 15 Kindern arbeiteten (27). Mehrmals hat Gunter Hampel Kurse „Vom Spiel zur Improvisation“ mit Kindern zwischen 5 und 14 Jahren gestaltet. Hampel ging — wie die Improvisations-Lehrgänge der modernen Musikpädagogik — von den konkreten akustischen Umwelterfahrungen aus; die Kinder sollten die Alltagsgeräusche analysieren, imitieren und die so gewonnenen Erfahrungen kreativ weiterführen. Die Stuttgarter Jazzmusiker Wolfgang Czelusta, Bernd Konrad und Herbert Joos erzielten, da sie mit einem auf Musik projizierten pädagogischen Konzept agierten, in der gemeinsamen Improvisationsarbeit mit Kindern für Experimentalsendungen des „Grünen Punkts“ offenbar sehr befriedigende Ergebnisse. Es zeigt sich immer wieder, daß Kinder empfänglich sind für Avantgarde-Jazz und zeitgenössische Musik, da sie die tonale Musik noch nicht total verinnerlicht

haben und somit die tonale Musik nicht als einzig mögliches Musiksystem betrachten.

Gewinnt der Free Jazz ein breiteres Publikum?

In jüngster Zeit sind immer mehr Bestrebungen zu konstatieren, nach denen sich der neue Jazz bemüht, sich aus der leidigen Rolle der Minderheiten- und Intellektuellen-Musik zu lösen. Gunter Hampel etwa versucht in Deutschland Pioniertaten zu vollbringen: Hampel konnte beispielsweise Leute in einem Altersheim und in einer Fabrik vom — aus pädagogischen Gründen gezähmten, d. h. tonalisierten und rhythmisierten — Free Jazz überzeugen.

Fazit

Der (neue) Jazz ist in der Lage, bei seinen Spielern und Hörern Denkprozesse anzuregen und Sensibilisierung zu bewirken, die über das rein Musikalische hinausgehen und bedeutenden Einfluß auf den menschlichen Charakter und das soziale Verhalten haben können. Seine Ideen (Freiheit, Kreativität usw.) sollten deswegen in den Musikunterricht eingebracht werden. Da es für die Schüler wichtig sein sollte, die gesellschaftlichen und musikalischen Bedingungen der Musik ihrer Umwelt kennenzulernen und diese kritisch einordnen zu können, in der Schule also die Behandlung der Popmusik, der ganzen Unterhaltungsmusikindustrie und der funktionellen Musik vorrangig ist, kann der Jazz als bloße Musikkunde nur notwendiger Bestandteil der Allgemeinbildung sein.

Es wäre töricht und kaum realisierbar, die der sozialen Unterschicht entstammenden Hauptschüler krampfhaft zum Jazz „hochkompensieren“ zu wollen. Wer in der Primärsozialisation, also in der frühkindlichen Entwicklungsphase, keine Anregungen zu Kreativität und Selbständigkeit erhalten hat, der wird höchstwahrscheinlich im Jugendalter nicht mehr „umgepolt“ werden können (28). Zwangsläufig wird aus diesen genannten Gründen der Jazz in der Haupt- und Realschule einen geringeren Stellenwert einnehmen als im Gymnasium. In der Erwachsenenbildung schließlich können Jazz-Kurse an Volkshochschulen das in der Schulzeit hinsichtlich des Jazz Versäumte in einzelnen Fällen nachholen. Erfolgreiche Jazz-Lehrgänge bewiesen bzw. beweisen dies.

(Anmerkungen auf Seite 32)

Berliner Jazztage 1975

Will man aus den diesjährigen Berliner Jazztagen eine Tendenz für die derzeitige Entwicklung herausuchen — und welches andere Festival wäre dazu so geeignet wie dieses, das sich nicht nur als Forum der gesamten Jazzszene versteht, sondern mit seinem Halbmillionenetat auch die Mittel hat, alle Ideen der Organisatoren zu realisieren —, so kommt dafür nur die enorm vielseitige Orientierung der jüngeren Spieler in Frage. Man strickt heute nicht mehr nur an einer Masche, so wie das die großen Free Jazz-Pioniere vor zehn- bis fünfzehn Jahren noch taten. Heute, da absolut unbeschränkte Wege nicht mehr offen zu stehen scheinen, finden die Musiker Befriedigung in der Breite, nicht in einer beharrlich verfolgten eindimensionalen Stoßrichtung.

Das wurde besonders deutlich bei den Gruppen, die zwar auf verschiedene Verbindungen von Jazz und Rock programmiert sind, die aber aus den erwarteten Bahnen immer wieder

ausbrechen. Bei der eröffnenden deutschen Gruppe Jazztrack, bei der man Vorbilder wie Miles Davis und John Coltrane in jedem Ton durchhört, deren Eklektizismus aber mit so viel Schönheit und Konzentration verwirklicht wird, daß sie manche amerikanische Gruppe austastet — bei Jazztrack also ist es der zwanzigjährige Christoph Spendel, der mit seinen Stilziten aus der spätrömantischen Klavierliteratur für den „anderen“ Ton sorgt. Spendel, der sonst noch ein bißchen zu sehr McCoy Tyner, Herbie Hancock und Joachim Kühn kopiert, ist wohl derzeit das meistversprechende Jungtalent des bundesrepublikanischen Jazz.

Auch Dave Liebman, der insgesamt, verglichen mit anderen Auftritten und seinen Schallplatten, einen schwachen Tag erwischt hatte, spielte Unerwartetes, nämlich eine Balladenimprovisation über dem Evergreen „Love man“. So was ist eigentlich gar nicht seine Sache, aber die Phantasie der Abstraktionen bis hin zum Free Jazz ließ das Stück zu einem der Höhepunkte des Festivals werden, und man konnte darüber vergessen, daß er ein äußerst bescheidenes Talent von indischem Tablaspieler in der Gruppe beschäftigte, sein Bassist

Frank Tusa in den höheren Lagen so schlecht intonierte, daß nicht einmal die Absicht durchschimmerte, und daß das Multitalent John Abercrombie (als Gast) kaum spielen durfte und dann auch noch von der Lautsprecheranlage verschluckt wurde.

Joachim Kühn setzte sich einmal vom rockig gespielten Elektroklavier an den Flügel und gab dort Impressionistisches zum besten. Im übrigen ließ er sich von zwei Schlagzeugern (Daniel Humair und Alphonse Mouzon) anheizen und bewies mit seiner Dynamik und Kraft, daß er zu Recht als Europas bester Jazzpianist eingeschätzt wird.

Ähnliche Beobachtungen konnte man auch bei der vielgepriesenen Gruppe Weather Report machen, die in ihren elektronischen Stücken weit unter dem Niveau ihrer Platten blieb, weil Wayne Shorter kaum zur Entfaltung kam und Joe Zawinul in seinem Caree von Tastaturen nicht allzuviel einfiel. Dann aber setzte auch er sich an den Flügel, und Wayne Shorter durfte seinen schönen Naturton auf dem Tenorsaxophon erblühen lassen. Es entstand ganz deutlich von Maurice Ravel geprägter Sonatentonfall.

Bei Jean-Luc Ponty schließlich ist die Vielseitigkeit ein weiteres Mal zu be-

MIKE GIBBS



ROY HAYNES



Fotos: Ulrich Borchert

schreiben. Mit seiner jungen Gruppe spielte er meistens Elektro-Rock mit allen Tricks von Bandschleifen bis zu elektrisch erzeugten Mixturklängen. Für ein Stück aber griff er zur „akustischen“ Geige, sein Gitarrist Tom Fowler tat es ebenso, und die beiden spielten wiederum im Tonfall einer Sonate irgendwo diesseits von Brahms. Die Sehnsucht nach natürlichen, warmen Klängen, bei denen man Beitrag und Leistung der Spieler klar erkennen kann, ließ dieses Stück zum größten Erfolg der Ponty-Darbietung beim Publikum werden. Man fragt sich angesichts ähnlicher Beobachtungen etwa bei Chick Corea, ob gewisse Musiker, deren Hinwendung zum Elektroklang oft als Konzession an den Publikumsgeschmack gewertet wird, nicht gerade an dem Geschmack „ihres“ Publikums vorbeigehen, da sie wegen der Kompliziertheit ihrer Musik die auf Verstärkergetöse eingestellten Rock-Fans sowieso nicht erreichen.

Einen Free-Jazz-Pionier der oben erwähnten Sorte gab es bei den Berliner Jazztagen übrigens auch. Es war Cecil Taylor, der seit über fünfzehn Jahren an seinem Konzept feilt und dieses Jahr von den Kritikern der Zeitschrift Down Beat in die „Hall of fame“ gewählt wurde. Sein Auftritt in Berlin, diesmal durch phonetische Variationen eines halb englischen, halb afrikanischen Textes eingeleitet, ist nicht anders als grandios zu bezeichnen. Die Musik der drei Spieler, die nach der Auflösung des Modern-Jazz-Quartetts derzeit wahrscheinlich die am längsten in unveränderter Besetzung existierende Jazzgruppe bilden, ist trotz der nahezu einheitlichen Lautstärke und Hektik in ihrem Zusammen- und Auseinanderdriften der rhythmischen Impulse und Sprung- und Cluster motive eines der subtilsten Erlebnisse, die der Jazz unserer Tage zu bieten hat. Taylor spielte anderthalb Stunden, ohne selber eine Pause zu machen (etwa während des Solos einer seiner Mitspieler). Seine Virtuosität, in der sich schemenhaft immer einmal wieder klassisches Klavierspiel von Rachmaninow bis Bartok irrlichtert, verbindet sich mit einer Physis, die in der gesamten Musikwelt einmalig ist. Die Bewegtheit und Unruhe seines Spiels ist mit illustrativer Übertreibung mit der Behauptung zu beschreiben, daß Taylor in den letzten fünf Jahren keine Note mehr gespielt hat, die länger als eine Zehntelsekunde zum Verklingen Zeit gehabt hat.

Eine Konzerthälfte war den neoafrikanischen Einflüssen, im Jazz gqwid-

met. Norman Connors spielte Hard Bop ohne besondere Inspiration, und ein afrikanische Ruf-Antwort-Flokseln verwertendes Vokalduo mit seiner Sängerin Jean Garn war nicht viel mehr als seichtes Nachtclubentertainment. Sehr viel besser machte es Gary Bartz, der afrikanisches Melodiengut schärfer artikuliert und der als Improvisator einfach besser ist als die Mitglieder der Connors-Gruppe. Dem Gesang und den Texten von Gary Bartz, die das schwarze Bewußtsein stärken sollen, verzeiht man die Naivität gerne, weil es gar so selten vorkommt, daß der „literarische“ Inhalt des Jazzgesangs über die Belanglosigkeit von Evergreens hinausgeht.

Carmen McRae ist die letzte der großen Jazz-Diseusen, die noch nicht in Berlin waren, und die erste, die nicht ausgebuht wurde. Ob sie nun vom Schicksal ihrer Vorgängerinnen Sarah Vaughan und Anita O'Day wußte oder nicht, jedenfalls verhinderte sie das Aufkommen einer vom Berliner Publikum schon immer mit Feindseligkeit bedachten Nachtclubatmosphäre, die man mit dem Hautout und Raffinement ihres Gesangs nun einmal assoziiert. Sie schaffte das durch ihre lässige Kleidung (Jeans und Ballonmütze), den Verzicht auf Posen und durch Bescheidenheit und Humor. Nicht immer ganz intonationssicher sang sie Evergreens wie „On a clear day“ und „Perdido“ und ein sehr lustiges Liedchen über Thelonious Monk.

Drei Gruppen, deren Auftrittsrechtfertigung nicht in der Novität, sondern in der Qualität lag, waren die von Roy Haynes, Charles Mingus und Mal Waldron. Haynes setzt die typischen Trompete-Tenorsaxophon-Combos der sechziger Jahre fort und erweitert das Konzept des damals hauptsächlich für die Firma Blue Note eingespielten Hard-Bop durch Freejazzeinblendungen, die Verwendung eines Gitarristen aus der John-McLaughlin-Schule (Marcus Fiorello) und ungewöhnliche Rhythmen, in diesem Fall einen Tango, den er eine halbe Stunde lang spielte und dessen starres Metrum er in einem großartigen trocken-präzisen Schlagzeugsolo aufbrach.

Charles Mingus hatte ebenfalls einen guten Auftritt. In formal sehr abwechslungsreichen Kompositionen zauberte der Ellington-Verehrer trotz der kleinen Besetzung (nur zwei Bläser) mit Klangfarben. Mit dem Tenorsaxophonisten George Adams hat er zudem einen der besten Allroundmusiker der heutigen Jazzszene in sei-

ner Gruppe, einen Vulkan von einem Mann, der seinen Albert Ayler und John Coltrane wie selbstverständlich aus dem Ärmel schüttelt und die Jazztradition mindestens bis zurück in frühe Bebop-Tage verarbeitet hat. Mal Waldron hatte für seine Gruppe hübsche Riffthemen geschrieben, die Manfred Schoof und Steve Lacy zu besonderen improvisatorischen Leistungen anfeuerten.

Daß das Kapitel „Berlin und die Historie“ nicht das überschwenglichste ist, das es über die Jazztage zu schreiben gibt, ist die Schuld weniger von Berlin als von der Historie. Da sich der Kunstanspruch im Jazz erst einstellte, nachdem etwa die Hälfte der bisher zurückliegenden Entwicklung verstrichen war, kann es nicht ausbleiben, daß bei Rückgriffen auf Frühformen der Vergleich mit den neueren Spielarten ungünstig ausfällt. So spielte in einem (übrigens nicht ausverkauften) Konzert die New York Jazz Repertory Company in glatten Ballsaalarrangements Themen von Louis Armstrong. Lediglich die wie eine Jahrmarktsattraktion herausgeputzte Blanche Thomas brachte hier etwas Ursprünglichkeit und Erdhaftigkeit ins Spiel. Popgeschichte, für die in zeitlicher Versetzung ähnliches gilt, wie es über die Jazzgeschichte gesagt wurde, dokumentierten die Berliner Jazztage in einem Rhythm & Blues-Abend. Die Riff-Klischees kamen einem bald zu beiden Ohren heraus. Bö Diddley machte eine einfallslose Nostalgie-Show, während der er sich selbst in die Gruppe der Rockheroen einreichte, und Screamin' Jay Hawkins, ein tumber, allseits untalentierter Musiker, wurde von der Bühne gebuht, nachdem er sich als King Kong-Imitator lächerlich gemacht hatte. Etwas anderes war da schon die Sängerin Margie Evans, und zwar vor allem, als sie in ihrer Version des von Elvis Presley zum Hit gemachten „Hound-dog“ den oft beschriebenen Tatbestand untermauerte, daß die weißen Rockjünglinge der ersten Stunde mit der Seele und Substanz des schwarzen Gesangs, der ihr Vorbild -war, nichts gemeinsam hatten. Johnny 'Guitar' Watson stellte sich als guter Sänger vor, der mit seiner scharfen, wohl absichtlich etwas böse klingenden Stimme als Vorbild für Mick Jagger in Frage käme. Der interessanteste Mann dieses Abends, James Booker, der ein rundes Barrelhouse- und Boogie Woogie-Klavier spielt und mit brüchig-verinnerlichter Stimme singt, durfte sich nur sehr kurz exponieren. Eine glückliche Hand hatte der künstlerische Leiter der Jazz-Tage, George Maturftz, bei der Vergabe des diesjähri-



JAMES BOOKER

MARGIE EVANS

Foto: Ulrich Borchert

gen Kompositionsauftrags. Der in England lebende Arrangeur und Komponist Mike Gibbs ist nach dem Lieferanten eher idyllischer Themen für Gary Burton, als der er zunächst bekannt wurde, nun zu einem machtvollen Gebieter über alle Möglichkeiten des Partiturschreibens für zeitgenössische Jazzorchester geworden. Auftrumpfende Fanfaren, Pastoralstimungen, Turbulenzen, Cluster, plastische Themen — das alles wird zu einer zwingenden Sprache verbunden, in der sich der Kosmos moderner Musik mit der musikalischen Intensität des Jazz artikuliert. Gibbs, der in kurzer Zeit die Bedeutung erlangen mußte, die Gil Evans von den späten fünfziger Jahren ab hatte, kann wie kein anderer Jazz-Komponist der Gegenwart einen enormen Formenreichtum kreieren und dabei die Assoziation zu irgend etwas Verbrauchtem vermeiden. Kenny Wheeler, Gerd Dudek und Gordon Beck setzten die vertrackten Gibbs-Themen besonders gut in ihren Improvisationen um. Den nicht ganz so prominenten Spielern wie Herbert Joos und Uli Beckerhoff hätte man allerdings auch ein paar Soli zugestehen sollen.

Einen besonders starken Anteil an den diesjährigen Berliner Jazztagen hatte lateinamerikanische Musik, nicht weil es gerade eine neue Strömung solcher Art gibt, sondern einfach, weil sie in dieser Art bisher noch nicht dokumentiert worden war. Im „Latin Evening“ spielten neben dem bestens bekannten Candido der legendäre Machito, der einst die „ku-

banischen“ Neigungen von Charlie Parker, Dizzy Gillespie und Stan Kenton auslöste, und Hector Lavoe, der eine der in New York aus Puertorikanern gebildeten Bands befehligt, die die sogenannte Salsa-Folklore, die Musik der städtischen lateinamerikanischen Minderheiten, spielen. Sicher, manchem Karibik-Touristen wird die an diesem Abend gehörte Musik vom Besuch teurer Bars vertraut sein, aber als bei uns kaum bekannter Import war sie zumindest beim erstenmal eine lustige Unterhaltung. Zudem genügten einige Perkussionspassagen mit ihren typischen langnotigen Triolen, taktübergreifenden Zyklen und polyrhythmischen Überlagerungen durchaus auch höheren Ansprüchen. Und Machito hatte zwei glänzende Musiker in seiner Gruppe, nämlich den mit den modernen Spielweisen bestens vertrauten Saxophonisten Mario Enrique Rivera und seinen eigenen Sohn Mario Lazaro Grillo, der die Timbales so gut traktiert, daß wohl nur familiäre Bande verhindert haben, daß der Welt populärste Latin-Rock-Band, Santana, ihren vor etwa zwei Jahren ausgeschiedenen Timbales-Akrobaten Chepito Areas durch diesen Mann ersetzte.

In einem anderen Konzert debütierte der Brasilianer Egberto Gismonti mit seiner Gruppe. Was sein Flötist Hermeto Pascoal machte, waren zwar streckenweise nur Dschungelklänge für kindliche Gemüter, aber Gismonti selbst hat als Gitarrist von vergleichbaren Musikern (Sebastiao Tapajós und Baden Powell) sicherlich derzeit

den nervigsten Swing und spielt dazu noch ganz ausgezeichnet Klavier, und zwar in klarem Kontrast zu dem, was er auf der Gitarre zupft. Bei beiden Instrumenten sind brasilianische Folklore-Melodik und -Rhythmik präsent, beim Klavier sind sie jedoch in viel stärkerem Maß mit Techniken der E-Musik dieses Jahrhunderts verbunden, wodurch eine interessante Art von brasilianischem Third Stream-Folklore-Jazz entsteht.

Kritische Anmerkungen zur Gesamtkonzeption des diesjährigen Mammut-Festivals (neun Konzerte) gibt es nicht viele. Der europäische Jazz ist immer noch zu wenig repräsentiert, zumal es sich herausstellt, daß bei einer derartigen Fülle von Auftrittsmöglichkeiten der Vorrat an prominenten und einflußreichen Amerikanern so groß nun auch wieder nicht ist. Man kann schließlich nicht jedes Jahr Miles Davis, Roland Kirk, Charles Mingus, Cecil Taylor oder Don Cherry bringen. Was für ein Gewinn wäre es zum Beispiel gewesen, wenn statt des durchschnittlichen Norman Connors endlich einmal Jan Garbarek eingeladen worden wäre, den amerikanischen Kritiker schon vor Jahren als eine der originellsten europäischen Jazzstimmen anerkannten; oder auch Willem Breuker, der in dem als Alternative der Kompromißlosen sich verstehenden Total Music Meeting im Quartier Latin eine bissig-witzige und gleichzeitig künstlerisch differenzierte Collage aus holländischer Straßenmusik, Tango, Kurt Weill und Free Jazz herstellte.

Ulrich Olshausen

Donaueschinger Musiktage 1975

In den letzten Jahren hat dank der Initiative von Joachim E. Berendt stets auch eine Jazzveranstaltung bei den Donaueschinger Musiktagen ihren festen Platz eingenommen. Doch voll integriert in die der sogenannten „Neuen Musik“ geweihten heiligen Hallen ist der Jazz immer noch nicht. Zum einen mag mancher auf den Jazz müde-lächelnd heruntergeschaut haben, da dabei (noch oder auch) mit musikalischem Material gearbeitet wird/welches in der Avantgarde-Musik längst nicht mehr up to date ist oder sein sollte. Andererseits blickt man von der Neuen Musik aus mitunter neidvoll zum Jazz hinauf, weil hier noch so etwas wie ursprüngliche Kreativität und in erster Linie Vitalität anzutreffen sind. Dann zeigt es sich immer wieder, daß in Donaueschingen die Neue Musik „ihr“ und der Jazz „sein“ Publikum hat, wobei nur ein Teil der beiden Zuhörer-Gruppierungen eine gemeinsame Schnittmenge bilden. 1975 zum Beispiel fehlte ein Großteil der Prominenz von Pres-

se, Musik-Management und Musikerschaft — er befrachtete sich zur fraglichen Konzertzeit, da gleich anschließend traditionsgemäß Fürst und Fürstin zu Fürstenberg sich die Ehre gaben, zu einem Abendempfang einzuladen. Für viele Donaueschinger-Fans zählt ja „das große Fressen“ im fürstlichen Schlosse beinahe zum wichtigsten Anreisgrund. Eine Menge Presseleute waren also beim Jazzkonzert nicht zugegen, was zur leidigen Folge hatte, daß in ihren Zeitungsberichten der Jazz in Donaueschingen einfach totgeschwiegen wurde.

Umwiegend Neues wurde bei den letzten Donaueschinger Musiktagen nicht präsentiert, denn dazu tritt derzeit die Zeitgenössische Musik, so ist wiederum zu konstatieren, zu sehr auf der Stelle mit dem Blick zurück.

Die einzige löbliche Ausnahme machte da Helmut Lachenmann mit seinen „Schwankungen am Rand“. Am Saalrand waren die mittels TV auf Sicht mit dem Dirigenten verbundenen Musiker postiert, die man wiederum entweder original oder von einer anderen Saalwand über Lautsprecher hören konnte. Das Publikum saß in der Raummitte und erlebte so eine Rundum-, eine ideale Kunstkopf-Musik. Wahrhaft für den Kopf, denn Lachen-

mann erdachte sich intelligent-raffinierte Konstellationen und Konstruktionen von perkussionsartigen Impulsen, Cluster-Attacken, Flageolettschwebungen, Schabe- und Reibegeräuschen, erzeugt auf herkömmlichen Instrumenten, mit Packpapier und Donnerblech. Eine Musik, die fast mehr ausspart als klingen läßt, und die nicht — wie bei Penderecki beispielsweise — auf das Publikum schießt, d.h.: mit leicht konsumierbaren Emotionalismen arbeitet.

Von derart aufgesetzten dramatischen Effekten war „Muji No Kyo“ von Hans Zender durchsetzt, während man dem Vietnamesen Tiet Ton-That „Ngu-Hanh II“ mit einer auf europäisches Sinfonieorchester transponierten asiatischen Klang- und Gedankenwelt noch abnehmen konnte. Ziemlich langatmigen Schwulst gab es im klerikalen Chorwerk „Lamentatio Jeremiae Prophetae“ (1940/42) von Ernst Krennek, der 1927 mit seiner Pseudo-Jazz-Oper „Jonny spielt auf“ Furore machte. Einfalllos gerieten „Time And Motion Study III“ des Engländers Brian Ferneyhough und „Tombeau d'armor“ des Italieners Giuseppe Sinopoli — zu sehr waren sie in Plagiats-Nähe zu alten Werken von Berg und Kagel.

WILLEM BREUKER und BOB DRIESSEN

Foto: Hans Kumpf



Mauricio Kagel selbst glänzte in seinem Auftragswerk nicht mit sonst bei ihm üblichen witzig-kreativen Einfällen. In seiner „Kantrimusik“ nahm er die Country Music, Folklore und erst recht „die Erinnerungen an das Landleben“ von Beethovens „Pastorale“ aufs Korn. Dürftig fiel die von sieben leibhaftigen Instrumentalisten und drei Tonband-Stimmen interpretierte Komposition aus, lustiger war der zugespielte Originalton Landleben: Kuhglocken, Hahnenschreie, Meckern und Kirchengeläute. Gut der Schluß-Gag: die traute Idylle wurde verfremdet durch das Fahrgeräusch eines altersschwachen Traktors.

Im Jazzkonzert spielten die Formationen von Gunter Hampel und Willem Breuker zunächst nach- und dann miteinander. Die Gunter Hampel Galaxie Dream Band kam in ihrer „internationalen“ Besetzung: Hampel, Vibraphon, Piano, Flöte und Baßklarinette, Jeanne Lee, Stimme, Perry Robinson, Klarinette, Thomas Keyserling und Mark Whitecage, Saxophon und Flöte, Jack Gregg, Baß, und Martin Bues, Schlagzeug. In Donaueschingen war bemerkenswert, daß sich die Gunter Hampel Galaxie Dream Band als eine der wenigen Gruppen des neuen Jazz auf das spezifische Publikum einstellt. Im Gegensatz zu manchen Konzerten in der „Musik-Provinz“ agierte sie hier viel mehr tonal-ungebundener und „ekstatischer“. Die kollektive Musik dominierte, zu exhibitionistischen und herausragenden Soli kam es nicht. Hampels für Donaueschingen offensichtlich extra abwechslungsreich konzipierte Stücke waren, wie gewohnt, mit ihren Ostinato- und Sequenz-Reihungen klar gegliedert und aufgebaut, wodurch sie sehr hörerfreundlich wirkten.

Wie Kagel nahm sich Willem Breuker folkloristische Musik ins Visier. Doch bei Breuker ergab das ein kurzweiliges Potpourri, in dem verschiedene volkstümliche Klänge auszumachen waren: von der amerikanischen Brass-Band-Musik bis zum Bierzelt-Hauruck-Walzer. Man konnte aber auch Musik wie bei Eisler und Weill heraushören, was dann fast zwangsläufig auch wie Carla Bleys „Escalator Over The Hill“ klang. Willem Breuker hatte das alles exakt notiert — aber ebenso vital wie Chris McGregors Brotherhood Of Breath spielte das Willem-Breuker-Kollektief die auskomponierten Teile der Suite: Willem Breuker, Baßklarinette, Sopran- und Tenorsaxophon, Bob Driessen, Altsaxophon, Maarten van Norden, Tenorsaxophon, Ronald Snyders, Flöte, Boy Raaymakers, Trompete, Jan

Wolff, Horn, Willem van Manen und Bernard Hunneking, Posaune, Leo Cuypers, Piano, Arjen Gorter, Baß, und Rob Verdurmen, Schlagzeug.

Trotz allem Festgelegten ließ die Komposition Freiraum für unbegleitete Soli, die oft ein akustischer und szenischer Leckerbissen waren. Schließlich praktiziert Breuker in Amsterdam ein eigenwilliges, obskures Musiktheater, das in der BRD seinesgleichen sucht. So schimpfte und gackerte Breuker etwa in seinem Solobeitrag auf der Baßklarinette, erzeugte eine wohl noch nie so konsequent und souverän gestaltete Mehrstimmigkeit, führte musikalische Selbstgespräche, spielte Etüden-Floskeln und zeigte in einer Clownerie die Tücken eines waghalsigen Virtuositums auf. Bob Driessen spielte auf Intensität, obwohl er auch eine rational-ausgefeilte Musik produzieren kann. Rob Verdurmen ließ auf dem Schlagzeug Marschmäßiges erklingen, Boy Raaymakers spielte gerne free und mit halben Ventilen, der aus Surinam stammende Ronald Snyders hat seit seinem Auftritt beim Middelheim Jazz Festival 1974 an musikalischer und technischer Reife gewonnen, Maarten van Norden bot heiße Rock-Phrasen.

Als Höhepunkt gedacht war eine Reunion der beiden Ensemble-Leiter, die ja längere Zeit zusammen in der Gunter Hampel Group spielten, und die nun beide mit ihren Gruppen gemeinsame Sache machten. Hampels Beitrag begann mit einem melodiosen Duo zwischen ihm und Breuker, um dann im Tutti Anklänge an die ungarische oder slawische Volksmusik zu bringen. Im Austausch-Verfahren klang das Breuker-Stück mehr nach Hampel: feine Klangmalereien, doch auch maschinenhafte rhythmische Ostinati. Die zwei Werke waren relativ kurz, weitere Zugaben wurden nicht gegeben. Dann eilten auch die Jazzer zum Schloß, um sich nicht die besten Brocken des Kalten Büfets von der High Society der Neuen Musik wegschnappen zu lassen. Hans Kumpf

Jazz Pulsations 75 in Nancy

„Herzschläge des Jazz“, so ließe sich der Name übersetzen, den die Stadt Nancy ihrem Jazzfestival gegeben hat. Und unter den Stadtvätern von Nancy (260000 Einwohner, 100km von Saarbrücken entfernt) müssen wohl einige sein, deren Herz beson-

ders heftig für den Jazz schlägt. Wie sonst hätte man sich dazu entschließen können, 1973 neben dem ebenfalls von der Stadt subventionierten „Welt-Theater-Festival“ noch einige hunderttausend Francs zu riskieren, um ein ähnlich umfangreiches Jazz-Festival zu veranstalten. Und obwohl 1973 nur ein geringer Teil dieser Summe in die Stadtkasse, zurückfloß, blieb man dabei, dieses Festival zukünftig im Abstand von zwei Jahren zu wiederholen — als Jazz Pulsations 75.

Quantität contra Qualität

Die Aufzählung aller Veranstaltungen im Rahmen dieses Festivals würde bereits mehr als eine Seite dieser Zeitschrift füllen, und um alle teilnehmenden Musiker zu nennen, bedürfte es mindestens einer weiteren Seite, die Organisatoren zeigen also hier schon einen gewissen Hang zur Gigantomanie. Ist Jazz Pulsations aber wegen dieser Massenansammlung von Musikern ein wichtiges Jazz-Festival? Ganz bestimmt nicht, denn gerade in der Sucht nach Monumentalem liegen die Ansätze zu harter Kritik. Zunächst: Man sollte in den Vorankündigungen nicht mit Musikern werben, deren Teilnahme nicht gesichert ist. Es ist kein gutes Omen für ein Festival, wenn die verlockende Prominenz (Urbaniak, Dollar Brand, Barbieri, Braxton, Hines, L. Hampton, Elvin Jones, Konitz, McLaughlin, Mingus, Ponty, McCoy Tyner, T. Wilson) nicht erscheint. Eine Tatsache, die gewiß manchen potentiellen Besucher bei Lektüre des korrigierten endgültigen Programms vom Besuch zurückgehalten hat.

Dann: Was sollen Konzerte mit 20 bis 50 Instrumentalisten auf der Bühne, bei denen Jazz-Solisten eine Musik bieten, die den Jazzhörer allenfalls am Rande interessiert. Welcher Jazzfan würde sich nicht darüber ärgern, wenn er erleben muß, wie zum Beispiel gleich drei hervorragende Bassisten (Barre Phillips, Henry Texier und Didier Levallet) bei der Aufführung eines nichtssagenden Pop-Opus mitwirken und dabei von einem stupiden Elektrobaß übertönt werden! Auch Mike Osborne, Harry Miller und Louis Moholo hätte ich persönlich lieber als Trio gehört, statt zusammen mit 50 anderen Akteuren bei „Centipede“. Wollte man andererseits loben, daß Nancy zum ersten Mal seit vier Jahren den Musikern von Centipede eine Möglichkeit zu einem Konzert gab, so wird man doch zu bedenken geben, daß man die 53 teilnehmenden Musiker auch auf zehn einzelne Konzerte hätte verteilen können, womit die Er-



Großartig: CLARK TERRY

Foto: Ulrich Borchert

gebnisse vielleicht ergiebiger geworden wären. Die Synthese von Free-Jazz und Jazz-Rock und anderen Musikarten, die Keith Tippett hier einmal mehr versuchte, war zwar optisch und akustisch ganz wirkungsvoll, gelingen wird sie aber wohl erst dann vollends, wenn sich eine Gemeinde in Europa dazu entschließen sollte, Kur- oder Symphonieorchester aufzulösen und Centipede für mehrere Jahre als Städtisches Orchester zu subventionieren. Dann würde vielleicht alles so ausgefeilt sein, daß eine kritische Auseinandersetzung damit gerechtfertigt wäre. Utopie!

Das Konzert des „Utopie Sporadic Orchestra“ mit etwa 35 Mitgliedern, das ich leider nicht besuchen konnte, sollte der Besetzungsliste nach wohl ein französisches Centipede werden. Nach Aussage eines Jazzkenners handelte es sich bei der auf über eine Stunde ausgedehnten einzigen Komposition des Abends um einen un-differenzierten Jazz-Rock-Eintopf mit 4 Bläsern, Streichern, Vokalisten, 4 E-Bässen, 4 E-Gitarren, 4 E-Pianos und fünf Perkussionisten.

Enttäuschung um Mitternacht

Am Sonntag, dem 19. Oktober, gab es dann abends das dritte Konzert mit großer Besetzung. Wie alle Abendkonzerte fand es in einem Circuszelt statt, das im Park unweit der Place Stanislas — Nancys architektonischem Juwel — aufgebaut war, und wie alle Abendkonzerte begann es nicht programmgemäß um 21 Uhr, sondern mehr als eine halbe Stunde später. Das Stephane Grappelli Quartett spielte etwa von 21.40 bis 22.10 Uhr und nach 30 Minuten Pause wieder eine halbe Stunde. Alles, was Grappelli auf der Geige bringt, kommt flüssig und elegant, aber es klingt eben wie schon tausend Male gespielt, mehr museal denn schöpferisch. Und wenn man mehr als zwei Stunden auf den harten Stühlen des Zeltes sitzt, und einen der Höhepunkte des Festivals erwartet, nämlich die Uraufführung der „Stanislas Pulsative Suite“ von Michel Colombier, dann tangweilen gar die Zugen, die die Franzosen ihrem Matador Grappelli abfordern. So wurde es

denn Viertel vor Zwölf bis die Uraufführung begann.

Schon Pulsations 73 hatte eine solche Uraufführung, eine Komposition des Trompeters Ivan Jullien („Stanislas Percussive Gavotte“), die damals wirklich ein Höhepunkt des Festivals war. Michel Colombier, der Komponist der Pulsative Suite kann auf Erfolge zurückblicken, die er in den USA als Komponist von Filmmusik oder Arrangeur für Liza Minelli und Petula Clark hatte. In Nancy begann er zunächst mit einer Komposition, die er für Grappelli geschrieben hat, ein etwa fünfminütiges Pop-Violinkonzert, bei dem ich dauernd an Mantovani denken mußte. Dann endlich die „Stanislas Pulsative Suite“: Da sitzen Vollblutjazzler wie Zbigniew Seifert oder Barre Phillips und spielen Filmmusik, Backgroundmusik, Fließbandmusik, Supermarktmusik, begleitet von den reichlich banalen Akkorden des Kömponisten am E-Piano und über-tönt vom wohlverstärkten E-Baß. Diese Musik gefällt mir beim Geschirrspülen! Aber als „Höhepunkt eines Festivals“ angeboten, kann den Zuhö-

JAZZ FESTIVALS

rer doch ein mildes Grauen packen! Und so verließen denn auch Hunderte der gewiß toleranten und aufgeschlossenen Festival-Besucher das Zelt. Von diesen drei Konzerten erscheinen mir also zwei überflüssig gewesen zu sein, und man hätte mit den beteiligten Musikern besser ein anderes Festival-Programm geboten.

Namhafte und Namenlose

Das Festival, in dessen Rahmen mindestens 20 offizielle Veranstaltungen durchgeführt wurden, das aber noch mehr Off-Festival-Aktivitäten auslöste, begann am 10. Oktober mit zwei Konzerten des Bluesängers Freddie King. Wer für dieses Wochenende ein Abonnement gebucht hatte (5 Konzerte DM 50,—), der konnte durchaus auf seine Kosten kommen. Denn nicht weniger beeindruckend als King mit seinen Blues waren die „Stars of Faith“ im Konzert am Samstag und im Gottesdienst am Sonntagmorgen mit ihren Gospelsongs. Auch die 10 Jazz-Giants des Pablo-Jazzpakets, die am Samstag ebenfalls zwei Konzerte nacheinander gaben, konnten gefallen. Vor allem bei der zweiten, mitternächtlichen Session waren die Musiker in prächtiger Laune. Peterson zeigte sich als unaufdringlicher Begleiter von der besten Seite, Ray Brown war als Bassist ganz phantastisch, und Clark Terry stand einem Gillespie keineswegs nach. Die Hoffnung, das Publikum werde wie in Montreux die Stars nicht von der Bühne lassen, erwies sich allerdings als trügerisch: die Zuhörer waren in Nancy um zwei Uhr zu müde, um auch nur eine einzige Zugabe zu erklatschen!

Wenn die Musik der „Brotherhood of Breath“ von Chris McGregor auch nicht das gleiche Niveau erreichte (soweit man hier überhaupt Vergleiche ziehen darf), so dürfte diese Musik für die Zukunft des Jazz doch wichtiger sein als irgendeine noch so perfekte Pablo-Jam Session.

Im Verlaufe der Woche gab es dann einen Blues- und Dixielandabend, einen Abend mit polnischen Musikern, bei dem besonders das Duo Gladkowski-Zgraja mit Baß und Flöte gefallen konnte, einen Abend mit Randy Weston, der Michel Portal New Unit und Chris Woods-Mal Waldron.

Der Mittwochabend blieb der Sparte Rock-Jazz vorbehalten. Am Nachmittag fand ein Solo-Konzert des Pianisten Siggi Kessler statt, dem in seiner zurückhaltenden, fast schüchternen Art der gebührende Durchbruch ohne

Unterstützung und Antrieb von außen kaum gelingen wird. Er offenbarte zwar neue Aspekte im Gebrauch von E-Piano, Clavicord und Synthesizer, doch dürfte der Kenner moderner elektronischer Musik bestimmt Beispiele dafür nennen können, daß verwandte Musik in diesem Bereich schon zu Beginn der sechziger Jahre zu hören war. Wenn man Kesslers Musik trotzdem als originell und eigenständig bezeichnen kann, so vor allem deshalb, weil sie auf Improvisation basiert. Zu den Gruppen des Abends gehörte Pork Pie, deren Musik in dieser Zeitschrift bereits genügend gewürdigt wurde. Davor war das wohl in Frankreich führende Rock-Jazz Quartett „ZAO“ zu hören, zusammen mit dem sonst mehr in Streichquartetten von Ravel erprobten Margand-Quartett. Was der Saxophonist Jeff Seffer sich hier an Kompositionen ausgedacht hatte, entpuppte sich an diesem Abend als eine gelungene Einbeziehung des klassischen Streichquartetts in das Idiom des Rock-Jazz. Falls diese Musik keine einmalige Angelegenheit gewesen sein sollte, so gehört ihr durchaus ein ebenbürtiger Platz im Bereich zwischen Weather Report und Eberhard Weber. Jeff Seffer ist ein derart versierter Solist auf Flöte und Saxophon, daß er auch in Frankreichs hervorragendster Free Jazz Gruppe „Perception“ einen führenden Platz einnimmt. Merkwürdig finde ich, daß kein Konzert mit Perception vorgesehen war, obwohl alle Mitglieder der Gruppe gleichzeitig in Nancy waren.

Kein Lorbeer-Granz

Bleibt noch über das zweite Wochenende zu berichten, das eher den Namen Jazz-Infarkt als Jazz-Pulsschläge verdiente. Schon vorher hatte es sich herumgesprochen: das als krönender Abschluß am Montag vorgesehene Konzert mit Ella Fitzgerald und Basie wurde abgesagt. Da hatte doch Norman Granz vertraglich ein Honorar vereinbart, über dessen Auszahlungsmodus es zwischen ihm und den Veranstalter zu Meinungsverschiedenheiten kam, worauf Granz sich entschied, die beiden letzten Konzerte kurzerhand abzusagen.

Der Sonntagnachmittag verlief noch planmäßig mit Konzerten von Albert Mangelsdorff und Roswell Rudd, aber am Abend wartete Nancy vergebens auf Archie Shepp. Der war mit dem Flugzeug von Italien kommend in Paris gelandet und hatte mit seinen Kollegen zwei Taxis bestiegen, in der

Meinung, Nancy sei ein Vorort von Paris. Bei 300 km Entfernung kann davon allerdings nicht die Rede sein. Archie Shepp dürfte es nun auch wissen, nachdem er erst nach Mitternacht in Nancy eingetroffen war. Für die harrende Menge, die erst um 23.00 Uhr nach Hause geschickt wurde, hatten Chris McGregor, Barre Phillips und Peter Giger die eigentlich bei Archie Shepp zuhören wollten, die Wartezeit als ad hoc Trio verkürzt. Ich nehme an, daß dieses Trio so nie zuvor zusammenspielte. Hut ab daher vor der musikalischen Leistung, die sie boten.

Über die jazzferne Uraufführung am Sonntag habe ich mich schon ausgelassen. Am Nachmittag gab es ein Solo-Konzert mit Martial Solal, von dem heute außerhalb von Frankreich kaum noch jemand spricht. Dennoch ist er für meinen Geschmack ergiebiger als zum Beispiel der hochgepreisene Chick Corea von heute. Die französische Machi Oul Big Band bot anschließend aufregende Rhythmen und interessante Klangfarben, litt aber an den unausgeglichene Leistungen nicht adäquater Solisten.

Trotz des Granz'schen Kurzschlusses sollte Jazz Pulsations nicht im Vakuum enden. Archie Shepp holte sein versäumtes Konzert am Montag gleich doppelt nach. Fazit: Nancy hat alle Anlagen, ein großes Festival zu werden (wichtiger als Antibes oder Montreux). Es versucht alle Stilrichtungen zu berücksichtigen. Es gibt Musikern Gelegenheiten, Projekte zu verwirklichen, die sie sonst nicht realisieren könnten. Es ermöglicht Musikern durch Beteiligungen an mehreren Konzerten mehrere Tage in Nancy zu bleiben und sich die Kollegen anzuhören. Und es hat ein tolerantes und aufgeschlossenes Publikum, das offensichtlich bereit ist, Preise von 10,— bis 20,— DM für ein Konzert zu zahlen. Es bietet für die Jazzfreunde in Lothringen, im Elsaß, im Saarland und in Luxemburg die Chance, eine Jazz-elite zu hören, ohne viele Hunderte von Kilometern zurücklegen zu müssen. Es wird von der Lokalpresse, Fernsehen und Rundfunk hervorragend unterstützt. (Ohne das Begleitprogramm von France Musique wäre es mir nicht gelungen, das Festival einigermaßen in den Griff zu bekommen.) Und das muß auch noch erwähnt werden: Es gab Jazz in der Strafanstalt, in der Schule, in Wohnheimen für Gastarbeiter, im Supermarkt, im Autohaus usw. Ein Kuriosum: der einzige Jazzclub in Nancy mußte vor mehr als zwei Jahren mangels Publikum schließen. Peter Nicola

Zu Gast: Little Brother Montgomery

Little Brother Montgomery ist keinesfalls die schillerndste oder typischste Erscheinung unter den schwarzen Bluesängern und Boogiepianisten. Originalität kann man diesem Veteranen jedoch nicht absprechen. Er ist eben nicht der deftige Country-Typ, er ist Städter, kommt aus Chicago. Das heißt, er verhält sich reserviert, seine Art ist urban, „cool“ — wie es heißt. Läßt sogar (fast ein Stilbruch?!) sein Bier am Tisch, wenn er nach den Pausen zum Klavier und Mikrophon zurückfindet.

So ist auch seine Musik zurückhaltend und kultiviert. Durch ihre simple Art eckig und kantig, dabei aber markant. Seine manchmal weit gespreizten oder dann wie verkrampt gekrümmten Finger erinnern an den ewigen Avantgardisten Thelonious Monk mit seiner bizarren Gestik. Will heißen: Little Brother Montgomery ist kein pianistischer Boogiespieler, seine Griffe sind nicht artistisch, sondern einfach zweckmäßig, er erreicht die notwendige Taste im richtigen Moment. Denn er hätte als Bluesmann natürlich keine Daseinsberechtigung, wenn er nicht einen Mords-Beat entwickeln könnte. Und nach einiger Anlaufzeit hatte Little Brother beim Auftritt an diesem Herbstabend im überfüllten Karlsruher Jazzclub seine Hörer langsam, aber sicher auf die Eins gebracht.

Wenn Montgomery singt, dann denken mitteleuropäische Blues-Nostalgiker wohl eher an US-Schlager der dreißiger Jahre als an Sklaven auf Baumwollfeldern. Und mit Recht. Ein großer Teil von Little Brothers Repertoire entstammt dem Bereich alter Standards. Also erwies er dem für ihn „greatest pianist of all times“ Fats Waller seine Reverenz mit einem sympathisch einfachen „Ain't Misbehavin“, an das der Komponist selbst bei gleicher Länge sicher das Vierfache an Noten verschwendet hätte. Ebenso knapp hielt Montgomery danach ein Duke-Ellington-Medley. Mit kurzen oktavparallelen Melodiefetzen und beherztem Zupacken in die Extremen der Klaviatur demonstrierte der alte Herr eine modern anmutende Asym-

metrie und einen Widerspruch zu irgendeiner Boogie-Schablone. Auch die Melodik seines mit brüchiger Stimme vorgetragenen Gesangs ist reich an unerwarteten Wendungen. Sachlich und direkt, dabei oft subtil, wirkt diese Musik und auch ihr Spieler. Seine knappen Ansagen ließen erkennen, daß ihm die Sache ernst ist. Er sie aber gern tut.

Was ist das nun für ein junges deutsches Publikum, das plötzlich mit einem siebzigjährigen Mann aus Chicago einen vergnügten Abend bringt?! Wenn er erzählt, diese oder jene Nummer in den zwanziger Jahren geschrieben zu haben („I am the composer of this tune!“) oder wie „groß“ Fats Waller war, was verstehen wir dann vom Hintergrund dieser Musik wirklich?! Gewiß, wir sollen aus einem Bluesabend nicht ein sozialpsychologisches Kolloquium machen, aber schon allein der Benutzung und Ausbeutung solcher Musiker — auch bei uns — kann man nicht einfach mit naivem Enthusiasmus begegnen. Natürlich können die meisten — von Memphis Slim bis Chuck Berry — von der Vermarktung ihrer Musik besser leben als irgendwo im Getto (eine Bezeichnung, die sicher noch gilt), aber was verdienten wohl vergleichsweise Elvis Presley oder die Rolling Stones mit ihren mehr oder weniger fraglichen Derivaten des schwarzen Rhythm and Blues! Und wenn Little Brother Montgomery singt „Baby, we gonna rock around the clock tonight“, dann würden wir besser nicht an Bill Haley denken. Sollte Musik tatsächlich ein Mittel der Kommunikation sein, so muß die europäische Bluesbegeisterung auf einer guten Portion Mißverständnis beruhen. Nichts Neues — aber doch Grund genug, Blues, Jazz, Rock und besonders das Geschäft damit neu zu bedenken, kein Grund, nicht oder weniger diese Musik zu hören!

„I am yodelling my blues away“, singt Little Brother Montgomery, und sollte er damit eine europäisch-alpine Anleihe gemacht haben, so kann man das hoffentlich als Ironie verstehen. Sich über das weiße Amerika und Europa zu mokieren, seine sogenannten Erregenschaften und Künste zu parodieren, das verstanden schon die schwarzen Musiker älteren Schlages wie eben zum Beispiel Fats Waller. Diese Nonchalance scheint auch Little Brother Montgomery zu besitzen. Bei seinem Karlsruher Konzert war amüsant zu beobachten, wie er von einem einheimischen älteren Herrn, der nach dem Krieg eine Weile

in Chicago gewesen war, in astreinem Amerikanisch angesprochen wurde. Das hartnäckige Fragen, wo er denn wohne in Chicago — auf der South-Side oder wo? — quitierte der Bluesmann, indem er aus seiner Brieftasche von einem dicken Stapel eine Visitenkarte überreichte. — Den Autor dieses Artikels beschied Little Brother zum Thema moderner Jazz (aus der Diskothek kam gerade eine Bebop-Aufnahme) kurz und bündig: „I like what they do!“

Die Musik von Little Brother Montgomery läßt, obwohl sie fest in ihrer Tradition verwurzelt ist, nicht die Assoziation vom armen, alten Neger zu. So ist der Musiker auf seine erfreuliche Art eine Parallele zu Leuten wie Eubie Blake oder auch Duke Ellington. Er ist auch heute und bei uns tatsächlich ein Zeitgenosse.

Günter Buhles

Hard Core in Free Jazz: Sam Rivers in Paris

Da kündigt Philippe Carles in France Musique ein Gastspiel von Sam Rivers in Paris an, und, des Französischen nicht allzu kundig, verstehe ich natürlich nicht, wo das Ganze stattfinden soll. Eine Suche nach Plakaten blieb tagelang erfolglos. Nach noch zweimaligem Hinhören glaube ich, etwas von einer Kirche der weißen Mäntel verstanden zu haben; finde diese auch. Am Hauptportal und dahinter ist nichts zu sehen. Eine Parallelstraße weiter gibt es einen Hintereingang; ich gehe hinein und sehe nur das Programm der nächsten Messen und Gottesdienste. Hinter einer zweiten Tür ist dann ein handgeschriebener DIN-A4-Zettel angehängt: Sam Rivers, Dave Holland und Barry Altschul spielen vier Abende, hier, in dieser Kirche.

Die ersten drei Abende, dann mußte ich leider abreisen, ist die Kirche voll besetzt. Schätzungsweise 500 Leute zahlen 15 FF oder, wer mehr als 25 Jahre zählt, 25 FF Eintrittsgeld; das ist eine ganze Menge für eine einzige Gruppe. Zu hören bekommen sie dafür einen etwa zweistündigen sittenähnlichen Set, dessen Ablauf bestimmt wird durch die drei Instrumente, die Sam Rivers bläst — Tenorsaxophon, Sopransaxophon und Flöte —, wobei die einzelnen „Sätze“ durch

lange Soli von Baß und Schlagzeug verbunden werden.

Zwei Stunden lang hochkonzentrierter Free Jazz, ein einziges Powerplay mit der Intensität, nicht aber mit der Lautstärke. Sam Rivers brachte seine Stammbesetzung nach Paris mit, und das Trio ist eingefuchst genug, so daß es sich zu keinem Moment gezwungen sieht, sich in das oftmals rettende hochphonige Unisono zu flüchten. Die Spannungsbögen in ihrer Musik sind logisch-fließend aufgebaut, ohne daß die spontane Kreativität des einzelnen beeinträchtigt wird. Dabei geht nun keiner der drei auf den Egotrip, sondern bringt seinen Beitrag in die Gruppe ein, damit das Kollektiv als Ganzes bestehen und erfolgreich arbeiten kann. Und das funktioniert bestens durch das Prinzip der wechselseitigen actionis et reactionis.

Dabei ist ihre Musik so neu nicht. Sam Rivers, mittlerweile 45 Jahre alt, ist in einer noch tonalen Generation aufgewachsen; er hat aber auch als einer der ersten die Wendung zur Atonalität im Jazz vollzogen und lange Zeit mit Cecil Taylor zusammengearbeitet. So schöpft er heute aus beidem. Im freien Zusammenspiel finden metrisch-rhythmische Passagen mit Hard-Bop-Kolorit oder auch jeden Abend wiederkehrende lyrisch-balladeske Themen ihren Platz. Ebenso nimmt inzwischen der Seat-Gesang einen breiten Raum in Sam Rivers' Spiel ein. Oft steht er dabei mit sich selbst in Korrespondenz: im Dialog zwischen Gesang und Instrumentalspiel greift er eine eben vorgetragene Vokalise mit dem Saxophon auf, wiederholt sie und treibt sie in der weiteren Improvisation fort. Oder er führt ein Zwiegespräch: die Stimme fragt, das Instrument antwortet. Ein regelrechtes Bazarpalaver hebt an — Holland und Altshul zaubern einen illustren Background —, in dem keiner das letzte Wort haben will, bis schließlich das Instrument gewinnt und die Interaktion im Trio weitergeführt wird. Am faszinierendsten erschien mir Sams Spiel auf dem Sopran, mit dem er sich m. E. am ausdrucksstärksten zeigte. Das soll nun aber nicht heißen, daß sein Flöten- und Tenorspiel einen geringeren Stellenwert einnehmen würde.

Dave Holland hat in Paris einmal mehr bewiesen, daß er zu den Spitzenbassisten im Jazz zu zählen ist. Seine Fingerfertigkeit auf dem Baß ist eine Augenweide, ihn spielen zu hören ein Genuß. Mit einer bestechenden Leichtigkeit reißt, schlägt, streicht er die Saiten, in jeder Sekunde voll

übereinstimmend mit den Absichten seiner Partner. Seine Soli sind von selten ästhetischer Brillanz und Transparenz.

Perfekt und vielfarbig auch die Musikgestaltung Barry Altshuls. Die These, daß ein großes Arsenal an Trommeln, Becken und „little instruments“ qualitative Mängel des Akteurs verdecken soll, läßt sich bei ihm nun wirklich nicht aufrechterhalten. Seine Schlagzeugarbeit fügt sich nahtlos in das musikalische Geschehen ein, aber er versteht es auch ebenso gut, als treibende Kraft den Spielfluß in neue Dimensionen zu lenken. In seinen Solopartien läßt er die ganze „Batterie“ sprechen: die Kurzgeschichten kommen kleinen Meisterwerken gleich. Barry Altshul knüpft damit in etwa an die Programmatik Pierre Favres an, der mit seinem Schlagzeug dem Hörer von Schweizer Sonntagen oder einem Regenbogen erzählen will (vgl. Pierre Favres „Drum Conversation“). Ohne Übertreibung kann ich nach diesen Konzerten das Fazit ziehen, daß sich das Tandem Dave Holland — Barry Altshul zum führenden Baß/Schlagzeug-Duo im neuen, nicht rock-orientierten Jazz entwickelt hat. Nun, sie kennen sich seit 1967. Ihre fruchtbare Zusammenarbeit hatte mit entscheidenden Anteil am Gelingen mancher Platten unter den Namen von Chick Corea oder Anthony Braxton (A. R. C., Circle: Paris Concert, The complete Braxton). Das herausragendste in Rillen gepreßte Werk dürfte aber Dave Hollands Eigenproduktion „Conference of the birds“ mit Barry Altshul, Anthony Braxton und Sam Rivers sein. Auch nicht vergessen werden sollte hier der triumphale Schlußpunkt des Moerser Festivals 1975: das Braxton-Quartett mit Kenny Wheeler und — eben — Dave Holland und Barry Altshul. Mit Sam Rivers bilden sie ein Trio, das es wert ist, auch einmal in deutschen Landen vorgestellt zu werden. Michael Thiem

Max Collie's Rhythm Aces begeistern

Kraftvoller Jazz, gepaart mit Virtuosität und Spielfreude, kennzeichnete die swingende Musik der Rhythm Aces bei ihren Gastspielen am

17./18. Oktober im Bunker in Bielefeld. Nach seinem Smonatigen Aufenthalt in den Vereinigten Staaten und der Teilnahme an den Festivals in St. Louis, Davenport und Indianapolis mit bravourösem Erfolg trat der gebürtige Australier Max Collie nun wieder eine längere Gastspielreise auf dem europäischen Kontinent an.

Die Band, 1966 gegründet, hat in den vergangenen Jahren eine rege Aufnahme-tätigkeit entwickelt und bisher acht LPs eingespielt. Der Sound der Gruppe ist unnachahmbar; er birgt viele Jazzelemente in sich — und doch kann man dieser Musik den Stempel New Orleans Jazz aufdrücken.

Blues, Rags, Stomps, Songs und Märsche gehören zum Repertoire der Band, kollektiv oder auch solistisch vorgetragen von Phil Mason, Kornett, Jack Gilbert, Klarinette und Altsaxophon, Max Collie, Posaune und Arrangements, unterstützt von Trevor „Fast Fingers“ Williams, Baß, Jim McIntosh, Banjo, und Ron McKay, Schlagzeug und Gesang. Leader Max Collie, bärtiger Hüne, Linkshänder und immer zu Spaß aufgelegt, demonstrierte mit seiner Band in „Kinklets“, „Thriller Rag“, „Sweet Lovin' Man“ und „Salutation March“ beste New Orleans Tradition. Aber auch klassische Nummern wie Jelly Roll Mortons „The Chant“, „Mad Dog“ von den New Orleans Bootblacks oder den ODJB-Titel „Ostrich Walk“ wußte er mit den Rhythm Aces hervorragend zu interpretieren. Daß die Band sich auch auf anderes verstand, wurde in vielen Kombinationen deutlich. In „Summertime“, einem Feature für Phil Mason und Trevor „Fast Fingers“ Williams, überraschten beide Solisten das Publikum mit einfallsreichen Improvisationen über das Gershwin-Thema. Lobenswert das Pizzikatospiel, aber auch die Bogenarbeit des Bassisten. Beide Musiker erhielten viel Beifall, so auch Jim McIntosh für seine Version vom „Tiger Rag“. Ex-Bilk-Drummer Ron McKay verstand es dann meisterhaft, mit seinem Seat-Gesang in „Shine“ die Stimmung beim Publikum anzuheizen. Höhepunkt des Abends war jedoch das Altsaxophonsolo Jack Gilberts in „Honeysuckle Rose“. Die Ovationen am Schluß dieses Titels galten außer Reedman Gilbert auch seinem tüchtigen Mitspieler Trevor „Fast Fingers“ Williams am Baß. Williams, ein wahrhaft großes Talent, beherrschte sein Instrument in Pick-, Slap- oder Arcotechnik und wußte es mit erstaunlicher Sicherheit zum Klingen zu bringen. Friedrich Hachenberg

2x4tett: Alexander von Schlippenbach und Albert Mangelsdorff

Ein Jazzclub, der seine Aufgabe nur in der Befriedigung jazzgefilterter Unterhaltungsbedürfnisse sähe (was für sich genommen natürlich auch nichts Verwerfliches wäre), der Auseinandersetzung mit der Jazz-Avantgarde — auch wenn damit nur ein relativ kleiner Kreis von Interessierten angesprochen sein mag — aus dem Weg ginge, er hätte sein Lernziel nicht erreicht. Daß derlei Vorwürfe für das Jazzstudio in Nürnberg nicht gelten können, zeigt bereits ein Blick aufs Programm, beweisen Gastspiele wie diese.

Alexander von Schlippenbach gehört zu jenen, die von Anfang an die bundesdeutsche Free-Jazz-Szene entscheidend mitgeformt haben. Um der Knechtschaft des Chaos zu entgehen, wurden der neu gewonnenen Freiheit Bindungen gegeben. In die Räume der freien Atonalität wurden Tonzentren gestellt, die als Anhaltspunkte dienen und von den Spielern mit wechselnder Intensität umspielt werden. Spontaneität und Intellektualität, Experiment und Tradition, Selbstverwirklichung und kollektives Zusammenspiel, das waren die Eckpfeiler, um die es auch heute noch geht.

Alexander von Schlippenbach ist ein vielseitiger Pianist. Souverän beherrscht er die reichhaltige Palette des modernen Jazzpianos: Monk'sche Akkorde, lineare Brillanz, percussives, kraftvolles Clusterspiel, eruptive Stakkatotechniken. Stilsicher hat er seine Harmonien im Griff und den Blues in der Reserve, wenn er ihm braucht. Seine große Stärke ist es, aus dem Nichts heraus zu figurieren, Tonkombinationen zu verdichten.

Peter Kowalds allseitig genutzter, tiefgründiger, sonorer Baß sorgt für interessante und gewagte Begleitfiguren. Große Intervallsprünge, unorthodoxe Doppelgriffe sind seine Spezialität. Da er die Töne lange nachklingen läßt, entsteht ein sehr dichter Gesamteindruck, der noch durch die vehemente Pulsationsarbeit des Schlagzeugers verstärkt wird. Paul Lovens versteht sich in erster Linie als Energie- und

Spannungserzeuger. Die Becken kommen nur sparsam zum Einsatz, die tiefen Lagen des Schlagwerks werden bevorzugt.

Und dann ist da das widerborstige, barsche, unwirtliche, nervös flatternde, obertonreiche Tenor Evan Parkers. Und hier wird es problematisch. Wenn das Saxophon so einseitig als Mittel der emotionalen Steigerung eingesetzt wird, wenn Binnenstrukturen einfach nicht mehr zu erkennen sind, dann bleibt das Ganze unbefriedigend. Impulsivität um der Impulsivität willen, das erscheint als bloße Flucht vor der Vergangenheit. Tonale Berührungsangst?

Nichts gegen Lautstärke, aber sie muß funktional bleiben. Lautstärke, um für die Stille empfindlich zu machen, durchaus, aber wenn sie zur Gehörverschmutzung ausartet, wenn die Gruppendynamik darunter »leidet«, weil alle nur noch nebeneinanderher spielen und eine fruchtbare Verzahnung nicht mehr stattfinden kann, dann bleibt das Chaos unproduktiv. Durch ständiges Überblasen und Raufen und Runter kann man heute keine Lorbeeren mehr verdienen, geschweige die Entwicklung des Jazz vorantreiben.

Man fragt sich, warum im Free Jazz ein Tenorsaxophon nicht genauso differenziert zum Einsatz gebracht werden kann wie ein Piano. Geräuschvolle Asymmetrie, das kann nicht die einzige Alternative sein. Atonale Höhenflüge, die sich nirgends mehr fest machen, das ist auf die Dauer nicht einmal mehr schwindelerregend. Hier fehlt es an Bekennermut.

Allzusehr scheint hier das Saxophon in eine Ecke gedrängt, die den Spielraum unnötig einengt und Gestaltungsmöglichkeiten, die das Instrument anbietet, kurzerhand ignoriert. Am Sopran, wen wundert's, gelingen Evan Parker denn auch durchaus originellere Details. Das Spiel mit der Klangfarbe läßt nuanciertere Passagen zu.

Am interessantesten waren denn auch die Schichtungen zu zweit: Schlagzeug plus Baß, Baß plus Piano, Piano plus Schlagzeug und Schlagzeug plus Sopran. Man sollte es einmal mit Schlippenbach und Kowald allein versuchen.

Und dann eine Woche später Albert Mangelsdorff mit Heinz Sauer, Buschi Niebergall und Peter Giger. Beide Male Free Jazz, dennoch ein ganz anderes Konzept. Nicht die Negation des überkommenen Jazzkanons steht

bei Mangelsdorff im Vordergrund. Die Freiheit wovon ist bei ihm längst zur Freiheit wofür gereift.

Zunächst fällt auf, wie bedächtig die Vier ans Werk gehen. Die leisen Register werden zuerst gezogen. Pausen machen; sich Zeit lassen, das können nur die Großen. Der Stille ihren Raum geben, das Publikum dazu bringen, zu lauschen, ganz Ohr zu sein, das will gekonnt sein. Statt chaotischer Eruptionen höchste Konzentration, Nuancen, Abstufungen, Liebe zum Detail.

Mangelsdorff ist ein Meister der Miniaturen. Es ist die Dichte der Binnenstruktur, die seine Soloparts vor vielen seiner Kollegen auszeichnet, die Originalität seiner Figuren und Melodiefragmente. Sein Einfallsreichtum scheint keine Grenzen zu kennen. Da passiert etwas. Phantasie wird zur plausiblen Gestalt.

Immer auffallender in den letzten Jahren das Spiel mit dem Rhythmus, gerade auch dann, wenn der Drummer pausiert. Freier Jazz, der swingt, das bekommt man so nicht jeden Tag zu hören. Da kommt selbst Heinz Sauer ins Tänzeln, wird geschmeidig in der Melodieführung, vergißt sein Pflichtsoll an Aggressivität, legt Themen vor, die in ihrer coltranesken Linienführung, in ihrer Kompaktheit und Logik schlichtweg begeistern. Es zeigte sich erneut, Heinz Sauer hat viele Gesichter, und mit Mangelsdorff zusammen bringt er noch immer seine besten Leistungen.

Was also hier geboten wurde, war nicht nur auf eine selbstquälerische Art interessant, es war auch schön. Mangelsdorff ist zur Zeit in Bestform. Das zeigt auch seine letzte Plattenveröffentlichung „The Wide Point“ mit Elvin Jones und Palle Danielsson, gemacht für jene, die Musik für wichtig genug halten, daß man ihr ungeteilte Aufmerksamkeit zollt. Man fragt sich nur, warum gibt es noch keine Einspielung dieses Mangelsdorff-Quartetts. Man möchte sie sich wünschen.

Bernd Ogan

3. Int. New Jazz Workshop Langenhagen

„Current“, eine junge Amateur-Avantgarde-Gruppe mit Klavier, Altsaxophon und Schlagzeug, setzte zu Beginn für dieses Treffen die Zeichen, daß Anton Webern hier genauso eine

Rolle spielte, wie die fortentwickelte Lennie-Tristano-Schule des Jazz. Peter Brötzmann, den Saxophonisten der deutschen Jazz-Avantgarde, bringt man eher mit Lester Young, John Coltrane oder Archie Shepp in Verbindung als mit den Klangerrungenschaften des akademischen Kaküls. Für Fred van Moves Jazz-Piano sucht man die historische Wurzel eher bei den Jazz-Pianisten an der Wende zum Free Jazz, bei McCoy Tyner, besser noch bei Cecil Taylor, als bei der Klavierliteratur der entdogmatisierten Schönberg-Nachfolge oder der europäischen musique concrete. Paul Lovens stellt man sich eher als Erben von Elvin Jones oder Billy Cobham vor, als daß man ihn beim Rhythmus- und Metrum-Zerschlagen an der Retorte in avantgardistischen Musiklabors sucht. Dieses explosive Trio setzte bei allem Jazz-Sound Klangqualitäten aus seinen Instrumenten frei (Baß-Saxophon oder Cluster-Technik und harfenistische Flügelbehandlung), deren einzelne Töne und Geräuschgruppen man immer als Hommage an das jeweilige Instrument verstehen konnte.

Bei Peter Kowald fällt einem eher ein, daß es vor ihm die Jazz-Bassisten Scott La Faro oder Charles Mingus gegeben hat, als daß man auf die Idee käme, der Kowald hätte seinen Kontrabaß aus dem Klangkörper eines Symphonieorchesters herausgehoben, um es zu einem omnipotenten Solo-Instrument zu machen. Detlef Schönenberg am Schlagzeug mit knapp 50 Einzelteilen in der Anordnung seiner Schlagbatterien kann man schon als eigenständiges Percussions-Orchester beschreiben. Günter Christmanns Posaunenspiel steht als äußerst differenzierte, spontane Jazz-Improvisation eher in der Nähe der Albert Mangelsdorff und Paul Rutherford, als daß man dahinter Generalstabsarbeit am Notenblatt vermutet.

Und doch war bei diesem 3. New Jazz Workshop in Langenhagen am 25. und 26. Oktober all das auch vorhanden an Klangabläufen und Tonerlebnissen, was in der Jazz-Geschichte musik-logisch nicht vorkommt, stellt man sie sich als ein für allemal determinierte Geschichte vor.

Das merkte man nicht erst, als in der Matinee am zweiten Tag das Ensemble Neue Musik der Musikhochschule Hannover unter Leitung von Prof. Bernhard Ebert zum Workshop hinzukam — und nicht „sich selbst“ spielte, wie die Jazz-Avantgardisten, sondern Kompositionen von Luigi Nono,

Earle Brown, Anton Plate und John Cage. Vielmehr: was bei den Jazzmusikern fast beiläufig als musikalische Innovation erscheint, klingt bei einem solchen Ensemble wiederholbar programmiert. Beide „Parteien“ spielten avantgardistische Musik, beide produzierten Klang- und Geräuschkomplexe jenseits fester Tonalität, Harmonik und Rhythmik. Doch was bei beiden oft fast gleich klingt, entspringt ganz verschiedenen Welten.

Als Katalysator dieser paradoxerweise gleichen Ungleichheit kann man Harald Boje verstehen, der mit seinem Elektronium je nach dessen Definition als schizophren gelten muß, wenn man voraussetzt, daß Kunst- und also auch Musikgeschichte ausschließlich der polaren Begriffsbildung zuliebe stattfindet. Boje ist nicht schizophren, er behandelt nur sein Instrument einerseits als Pianist und legt damit alle Möglichkeiten seines Elektroniums als Synthesizer frei, als welcher es im experimentellen elektrischen Jazz bekannt ist; er behandelt andererseits sein Instrument quasi als Elektro-Ingenieur seiner Klangphantasie, zu deren Realisierung ihm die elektronische Klangmaschine dient: damit schlägt er die Brücke zur besseren Stockhausen-Tradition. Im Trio mit Detlef Schönenberg und Günter Christmann kam es zu einmaligen Klangkonstellationen.

Die Gruppendynamik in New Jazz Ensembles ist für deren Musik ganz anders wesensbestimmend als bei avantgardistischer Uni-Musik. Auch dieser Aspekt, der jeder Denunziation dieser Musik als eines esoterischen Fragmentenfriedhofs die Argumente aus der Hand schlägt, zeigte sich bei einer den Workshop abschließenden Kollektivimprovisation mit dem Trio Christmann-Schönenberg-Boje und dem Ensemble der Musikhochschule: eine kurze Absprache, Dynamisches betreffend, ging voraus. Während im „Jazz“-Trio nun jeder auf jeden und für sich allein reagierte, sah man beim Ensemble sich ganze Hierarchien spiegeln: die Musikhochschüler waren „auf den Mann“ dressiert.

Prof. Ebert fungierte stehlich als Autorität, die selbst bei Improvisationen noch entscheidet, wer wann wie und was spielt, d. h. in toto, wie frei einer sein kann. Das wäre umgekehrt der Zusammenbruch von Free-Jazz-Formationen. Und gäbe es ernsthaft ein Argument dagegen, daß ein Stockhausen und ein Brötzmann zusammen spielen können, dann ist das in der musikalischen Gruppendynamik zu suchen. Und hier liegt auch

der emanzipatorische Kern des New Jazz. In diesem hochbrisanten Spannungsfeld fand in Langenhagen an zwei Tagen das statt, was man in den Überschneidungsfeldern von Jazz und E-Musik unbestechliche Avantgarde-Bemühungen nennen kann, initiiert vom Posaunisten Günter Christmann, veranstaltet von der Stadt Langenhagen. Hier geschieht in bescheidenem Rahmen, was sich im Gedächtnis mit Donaueschingen verbindet, was in Berlin jährlich mit knapper Not sich ereignen kann, wenn die Avantgarde-Jazz-Musiker in Selbstorganisation der Free Music Production ihr „Total Music Meeting“ veranstalten und angesichts der etablierten Berliner Jazztage klar machen, wo's lang geht. Daß die Avantgarde — wie hier in Langenhagen — überwiegend in der Provinz rummurksen muß, ist wohl der totalen Verplanung des oft mutlos mediokren Musikgeschehens in den Kulturmetropolen zu verdanken.

Traumcoda

Der Vorsaal war so groß wie eine halbe Turnhalle. Eine Längswand war nur aus Glas. Peter rannte von einer Ecke in die nächste und blies nacheinander je vier und einen halben Ton auf dem Altsax, auf der Klarinette, auf dem Baß-Saxophon, wobei er sich durch die gut 50 Trommeln und Becken und allerlei Geräte schlängelte, die Detlef über den ganzen Saal verteilt hatte und mit vier Armen — auch hin und her laufend — bediente, während Günter mit den Frequenzabständen seiner Flageolett- und Flattertöne mitsamt der Posaune vom Boden an die Decke schwebte und wieder herunterkam. Der andere Peter stand mit seinem Baß, auf den 20 lange und 45 kurze Saiten aufgezogen waren, in einem Wasserbottich und sägte mit einer Laubsäge den Steg an, indes Paul rittlings auf der großen Trommel saß und mit den Beinen einen Grundrhythmus baumelte, nach dem sich die große Seitenscheibe des Vorsaals nach außen und nach innen wölbte. Harald hockte hinter einer Ansammlung von Verstärkern und Boxen, wie hinter einem Palisadenzaun, in einem Overall und drehte mit der linken Hand an Regulatoren, während er mit einem Lötkolben in der rechten Hand die Violinschlüssellocher einer Geige zulötete. In der Mitte des Saales, im Auge des Klangtaifuns, saß seelenruhig Tennis-Fred und montierte eine Saite nach der anderen vom Flügelrahmen ab, nachdem er den Klavierdeckel zugenagelt hatte, nachdem schon Peter den siebenmal siebten Ton gespielt hatte.

Plötzlich ging irgendwo eine Tür auf, und der Professor schwebte mit einem Windstoß über die Szene hin, verheddert sich in seinem Frack, verlor seinen Zylinder und fuchtelte — total off-beat — mit seinem Dirigentenstab vergeblich über diese so unbotmäßige Welt hin. Einige augenscheinlich jüngere Musikanten in seinem Schwebefolge zuckten mit ihren Gliedern exakt nach den Schlägen des Professors. Hin und hergerissen schließlich, nicht wissend, was er mit dieser Musikepiphany unter sich anfangen sollte, formierte er schließlich sein Starfight-Stockhausen-Geschwader und sprach zu ihm, während sie alle zur Tür wieder hinausgesogen wurden, also: „So wie die dürft ihr nicht spielen. Das ist verboten.“ Und im Echohall ging das noch lange ersterbend durch den Saal: „Das ist verboten. . . das ist verboten. . . verboten. . . tennnn.“ — während Harald einen Verstärker voll aufdrehte, bis er mit lautem Knall durchbrannte. Von diesem Schlußakkord erwachte ich.

Wilhelm E. Liefland

Brillant, aber gegängelt: Keith Jarrett und Jan Garbarek mit Streichern

Ein Trend wird massiv. Er hat als Kopplung von Jazzmusikern mit Sinfonikern bei den Streichern des Südfunk-Sinfonieorchesters bereits die Dimension eines Verbundsystems im Dauerauftrag angenommen. Villingens „Theater am Ring“ war Ort der Auftragsbefriedigung. Noch ein Trend wird massiv. Denn wie seine südamerikanischen Klavierkollegen von der E-Musik hält es nun auch Jazzpianist und hochgelobter Tastenstreichler Keith Jarrett mit der Musik des vorigen Jahrhunderts. Sintemalen die Jünglinge und Gevattern der Romantik sowie die Schule der sogenannten „Jung-russen“ um Borodin sind es, in deren Sprache er kompulatorisch fiebert, wobei der „Virus Chopiniensis“ vielleicht am heftigsten rotiert.

Auf dem Programm: Kompositionen von Jarrett. Impressionistische Anklänge, die Tempi der Streicher auf Mäßigung bedacht, eine Schwebel zwischen leicht angefeuertem Adagio und gedämpftem Allegro. Spärlich aufgetupfte Dissonanzen, noch seltener rhythmische Akzente. Im Mittel-

punkt immer wieder straff gezügelte Flächen. Die Ausnahme war ein Thema, das ein Calypsomotiv umspielte, vollblütige karibische Reminiszenzen hervorrief. Das Übliche aber war eher Nachhut wie beim Zusammenwirken des Saxophons von Jan Garbarek mit den Streichern, eine Sache, bei der Jarrett kompositorisch hinter Debussy herhinkt, der dieses Terrain besser erkundet hat.

Doch Brillantes zu Häuf. Die 20 Streicher des Südfunk-Sinfonieorchesters, dirigiert von Mladen Gutesha, zeigten sich als ungewöhnlich plastischer und prägnant spielender Klangkörper, pflegten geradezu die hohe Schule eines wie gemeißelten Melos. (Zwei, drei zu dünne, zerbröckelte Glissando-Passagen im Diskant der Violinen waren zu verschmerzen.)

Brillant, wie nicht anders zu erwarten, auch Keith Jarrett am Flügel. Ein oft bis zur Esoterik kultivierter Anschlag, kaskadenhafte Läufe und ganz nach der Virtuosität des 19. Jahrhunderts die gefürchteten, synchronen Spannen von rechter und linker Hand, die kecke und wohl auch etwas eitle Verwickeltheit gleichzeitiger Überlagerung von äußerstem Diskant und tiefstem Baß. Tastenkulinarik, Jazzoides aufgeschönt in lieblichem a-Moll, in schwelgerischen Septimen und Nonen. Keine Frage, am Werk war ein 10-Finger-Pianist, der an diesem Abend zwar ständig spielte, aber wenig improvisierte, der nicht auf dem Scheitelpunkt seiner Einfälle war.

Jarrett machte das Improvisatorische fast strikt von der Komposition abhängig, er und die Streicher reklamierten den Gang des Geschehens eindeutig. Jan Garbarek und Bassist Charlie Haden erschienen da mehr als Zutaten. Haden fand sich mit sicherer Hand zurecht, konnte aber die Dringlichkeit seiner Jazzimprovisationen nicht entfalten. Garbarek, Tenor-, Alt- und Sopransaxophon, hatte zu oft eine nur heraldische Funktion, sein farbig flackernder Sound blieb immer wieder nur Klangkennzeichen und Meldung, die einiges versprach. Zum Schwur war wenig Möglichkeit, statt seiner magischen Improvisationslinien zog sich Garbarek auf den Tonfall sachlicher Romanzen zurück; und wenn er allzusehr ans Blatt gefesselt war, dann schimmerte da im Verein mit Klavier und Orchester ein mild idyllischer Altherrensommer durch. — Der auf solche Art abgebröckelte, gegängelte Jazz freilich windet sich im Spielvorgang gequält, er wehrt sich und gibt zu erkennen, daß hier seine sonst so unerschöpfliche Adaptionsbereitschaft ein Ende hat.

Klaus Robert Bachmann

Erneut in der BRD: The World's Greatest Jazzband

Schleswig-Holstein, zwischen den Meeren am Rande des Jazz-Geschehens gelegen, kam „so nebenbei“ zu einem Jazz-Ereignis von herausragender Bedeutung. Anlässlich eines kurzen Abstechers in die schleswig-holsteinische Landeshauptstadt präsentierten Yank Lawson und Bob Haggart ihre World's Greatest Jazzband im Konzertsaal des Kieler Schlosses.

Bud Freeman, Bob Wilber und GUS Johnson waren nicht mehr dabei. Sie haben würdige Nachfolger in den Glenn Miller-Alumni Al Klink und Peanuts Hucko und dem versierten Bobby Rosengarden gefunden. Allenfalls vermißte man Bob Wilbers Sopransaxophon, das die WGJB in den vergangenen Jahren entscheidend mitgeprägt hat. Auch Vic Dickenson fehlte. Der personelle Wechsel ist nicht ohne Einfluß auf die Musik der WGJB geblieben. Nicht mehr der Mainstream dominiert. Bevorzugt werden wieder Themen aus der Chicago- und Bob Crosby-Ära. Titel wie „At The Jazzband Ball“, „South Rampart Street Parade“, „St. Louis Blues“ und Bob Haggarts unverwundliches „Big Noise From Winnetka“ stehen für diese Rückentwicklung, der sich ganz besonders auch Ralph Sutton mit seinem Stride-Piano anzupassen mußte. Zum Star des Abends und zum Publikumsliebbling wurde Peanuts Hucko, ein unbändig swingender Improvisator hohen Grades. Al Klink gefiel mit wunderschön geblasenen Balladen („Stardust“), und Billy Butterfield zeigte, daß er seinem Bandleader Yank Lawson, was Kraft, Phrasierung und Ideenreichtum angeht, immer noch weit überlegen ist. Als einer der Höhepunkte verdient ein Butterfield/Lawson-Duett über „Black and Blue“ festgehalten zu werden.

Dabei war auch Maxine Sullivan. Sehr cool und mit hervorragendem Feeling, leider aber auch sehr „straight“ singend. „Wrap your troubles in dreams“, „The lady is a tramp“ und andere Titel dieses Genres bescherten ihr höflichen, aber zurückhaltenden Beifall.

Die Tatsache, daß sich nur 350 — allerdings begeisterte — Zuhörer eingefunden hatten, scheint zu bestätigen, daß der Jazz im rauhen Klima zwischen Nord- und Ostsee immer noch nicht so recht zu gedeihen vermag.

Hans-Helmut Jöhnk

Das Freiburger Jubiläumskonzert zur 5000. Jazz-Sendung des SWF

Ein Kolumnist könnte sich spaltenlang über den großen Bahnhof dieses Jubiläumskonzerts verbreiten — es gab eine schicke Fernsehansagerin am Anfang, es gab einen Blumenstrauß für den „Jubilar“ J. E. Berendt am Schluß, und mitten unterm Publikum gab's eine gute halbe Big-Band-Stärke prominenter Jazzmusiker als Zuhörer. Repräsentativer SWF-Jazz also wieder einmal in Freiburg, wo solches ja zur Seltenheit geworden ist, und zwar wegen hausgemachter Zwistigkeiten innerhalb des Senders — Gerangel, das letztlich am falschen Ort, auf dem Rücken der Jazzfreunde, ausgetragen wird.

Jubiläums-Jazz als exemplarischer Dreizack eines vielfach geriffelten Eisberges, Jazzrock mit allen Möglichkeiten des „New Jazz“ zuerst. Gitarrist John Abercrombie und Bassist Palle Danielsson kamen nicht, doch die mit bestem „Ersatz“ aufwartende Gruppe um Joachim Kühn kurbelte das Geschehen gleich zu Beginn in blitzender Ouvertürenlaune an. Heftiger Jazzrock des „Bitches-Brew“-Erbes von Miles Davis, rasante Klanggeschosse auf Hexenspuren, das kosmopolitische New Yorker Rhythmusgeflecht von Schlagzeuger Alphonse Mouzon und der brasilianische Perkussionist Nana, sie beide mit einem gleichsam pulverisierten, polyrhythmischen Drive, daß man den hellen Wahnwitz lachen hört. John Lee untermauert solide am Baß, darüber Polarisierungen: die emotionalen Gitarrenkantilenen von Philip Catherine, während Joachim Kühn am E-Piano und der japanische Spitzentrompeter Terumasa Hino das Schwungrad der Gegen- und Zwischenströmungen in Gang setzen, beide in Stakkato- und Attackenstimmung, beide mit schwefeligen Dissonanzen und luzidem Diskant — kein robuster Rekord, aber spielerische Bravour.

Europäisches Genre, Free-Jazz-Reminiszenzen, die musikalische Robinsonade des Solos, das intime Duo, das Trio. Zweite Eisbergspitze dieser Jazzszene. Albert Mangelsdorff mit einem seiner interruptiven, verschleiert rockhaften Solostücke für Posaune, Mehrstimmigkeit, deren Stimme immer wärmer, vertrauter klingt. In den Duos mit einem alten Kumpan, dem Gitarristen Attila Zoller, laufen gar zwei Herzen heiß, zuerst vorsichtiges Beschnupern, Pingpong mit einem grundmotivisch verkürzten Thema, aus dem traumwandlerische Dialoge herauskullern. Und Scherzhafte, ein immer gleichbleibendes Tango-Ostinato unkt aus der Posaune, Zollers Gitarre legt leichthändige Linien darüber. Dann Attilas Rache, jetzt traktiert er die Posaune mit der Grundfigur, und der augenzwinkernde Mangelsdorff brummt und schluchzt durch die große Röhre. Beim Trio Mangelsdorff-Zoller-Mouzon wird es knifflig. Mouzon hat ein herrliches Gewussei stürmischer Rhythmen in den Trommeln, der elegante Zoller zieht mit scharf umrissener Melodik mit. Aber Mangelsdorff gibt sich mit gleichsam verminderter Pulsfrequenz, bläst scheinbar gegen den Schwung, unterläuft die Krümmung des metrischen Raumes und reizt damit Mouzon zu äußerster Anspannung, fast zur Verdoppelung des Tempos. Da ist mit List das Archetypische der Fabel von Hase und Igel beschworen, Alphonse auf der prächtigen Hasen-Rennstrecke, Albert mit der schlaun Ausparungstaktik des Igels: „Ik bin allhie.“

„Jazz meets the world — Jazz meets India“, Vollendung und Abschluß dieses Dreizack-Gebildes. Der farbige Altsaxophonist John Handy aus San Francisco und ein indisches Trio mit Ali Akbar Khan, dem Meister der Sarrud, einem Instrument mit 10 Spiel- und 15 glissandierenden Schwingungssaiten. Grundlage der Improvisation: eine zyklische Folge von Ragas, Originalmusik, die nichts mit dem populär-mythologischen Dunstkreis westlicher Hare-Krishna-Shows gemein haben dürfte. Ein liedähnliches Leitmotiv gibt immer wieder Anregungen zu Fluktuationen, parabolischen Formen und hochdramatisch wirbelnder Kreuzrhythmik. Eine Musik, in die Jazzimprovisator Handy mit seinem Saxophon sich erst suchend und flaumweich hineintastet, bis das Ganze zu einem so expressiv „er-improviT sierten“ Zusammenwirken gedeiht, daß sonst übliche, historisch bedingte Grenzziehungen zerschmelzen.

Klaus Robert Bachmann

Jazz als pädagogische Leidenschaft

SOOOmal Jazz im Südwestfunk

Schon Tatbestand und Zahl allein wären mehr als nur eine betriebsinterne Kognakstunde wert. Der Südwestfunk hat seine 5000. Jazzsendung erreicht. Eine lange, zerklüftete Wegstrecke, Jazz vom ersten Sendetag der Anstalt an, vom 31. März 1946 bis zum Oktober dieses Jahres. Doch was dabei zählt, ist nicht nur die prunkvoll mit Namen und Ereignissen ausgestaffierte Chronik, sondern die jazzpädagogische Arbeit, die diese Chronik zu dem werden ließ, was sie heute ist: ein Kapitel Jazzgeschichte. — Zahlen, Namen, Ereignisse, es sind deren so viele, daß man sich auf die allerwichtigsten Wegmarken beschränken muß. Schon 1949 fing der SWF damit an, mit dem Jazz direkt unter die Leute zu gehen und veranstaltete in Koblenz sein erstes öffentliches Jazzkonzert, das live übertragen wurde, und zwar als erste Jazz-Livesendung der Welt. Dann in den 50er Jahren die ständige Erweiterung von Aktions- und Rezeptionsradius: seit 1954 Jazz bei den Donaueschinger Musiktagen, danach die Erfolgsserie „Jazz und Alte Musik“, die erste Produktion der Reihe „Lyrik und Jazz“ folgte. Schließlich die Fernsehreihe „Jazz — gehört und gesehen“, die neben vielen anderen Preisen auch den Bundesfilmpreis einheimsen konnte und inzwischen zu einer so stattlichen Sammlung aller Erlauchtheiten der internationalen Jazzszene gediehen ist, daß der amerikanische Kritiker Ralph Gleason in der Zeitschrift „Rolling Stone“ darüber schrieb: „Der Südwestfunk besitzt damit höchstwahrscheinlich das größte Jazz-Videoarchiv der Welt.“

Früh schon, Ende der 40er-, Anfang der 50er Jahre gedieh am SWF die Zusammenarbeit zwischen deutschen und ausländischen Musikern. Mit Mary Lou Williams, Chet Baker, Lee Konitz fing es an; der amerikanische Arrangeur Bill Holman schrieb für das Orchester Kurt Edelhagen, das 1952 nach Baden-Baden gekommen war, 1957 übernahm der Amerikaner Eddie Sauter für kurze Zeit die Big-Band. Kurzquartiere, Begegnungen verliefen in der etwas steril konservativen Kurstadt immer fruchtbarer als der Daueraufenthalt von Jazzern. 1958 wohnte hier vorübergehend der Bassist Oscar Pettiford, regelmäßig trafen sich die deutschen All Stars, und mit

dem Sender und seinem Jazzredakteur Joachim Ernst Berendt ist nicht zuletzt die Entdeckung von Jazzgrößen wie Roland Kirk und Eric Dolphy verbunden.

Berendt hatte sich von Anfang an nicht mit der bloßen Übermittlung von Musik begnügt. Er hatte noch die kulturpolitischen Verfrachtungen des Tausendjährigen Reiches im Gedächtnis, war sich der allgemeinen kulturellen und politischen sowie rassischen Vorurteile bewußt, begriff den Jazz daher als spezifische Submusik mit eigenen interpretativen und kritischen Ansprüchen. Jazz wird kommentiert, Stile, Schulen, Strömungen werden historisch kritisch untersucht, Prognosen werden gewagt. Bald schon sind SWF-Jazzhörer allenthalben als fachkundige Freaks „verschrien“, und sicher ist es auch kein Zufall, daß sich im Hörbereich des SWF, in Freiburg und Karlsruhe, zwei Modern-Jazzgruppen von Amateuren zusammenfanden, die als die besten in der Bundesrepublik galten. Das ist durchaus als Beweis dafür zu werten, daß — so J. E. Berendt — „durch Radiosendungen genau das möglich ist, was heute so oft bestritten wird: nämlich junge Menschen von dem Gedudel der Schlagermusik, das so viele von ihnen heutzutage von Anfang an für jede Form anspruchsvollerer Musik verdirbt, sie von diesem Gedudel fortzuführen und ihnen eine höhere musikalische Sensibilität zu vermitteln“.

Zugegeben, in den 60er Jahren geriet auch Berendt in die Schußlinie der Autoritätskrise. Der Jazzredakteur, der ebenso respektvoll wie ironisch, ebenso polemisch wie nur rhetorisch „Jazzpapst“ genannt wird, dem gelegentlich autoritäre Verfügungsstärke nicht fremd ist — ein Dogmatiker war er freilich nie —, er zog sich nicht aufs Schmollen am Schreibtisch zurück. Wieder einmal galt es, den Jazz nicht zur Sache von kleinen, eingeschworenen Gettogemeinden werden zu lassen, sondern ihn kreativ abzufragen. So gingen vom SWF die ersten Anregungen zu den Experimenten von „Jazz meets the world“ aus, Kopplungen von japanischer, indischer, indonesischer und anderer Musik mit Jazz. Lust am Entdecken von Nachwuchs, Lust am Experiment bewies der Südwestfunk auch, als er 1965 das „Free-Jazz-Treffen Baden-Baden“, heute „New Jazz Meeting“, gründete, diese inzwischen allenthalben nachgeahmte demokratische Musikwerkstatt, deren Spontaneität nicht nur der Jazz, sondern auch die Gesellschaft als Verständigungsmittel braucht.

Klaus Robert Bachmann

Landesjugend-Jazzorchester in Nordrhein-Westfalen

Nur 15 Jahre alt war der jüngste Teilnehmer, der Posaunistenschüler Volkmar Oberklus aus Mülheim, das Durchschnittsalter lag etwa bei 19 Jahren. Aus ganz Nordrhein-Westfalen kamen die 31 Mitglieder des Landesjugendjazzorchesters.

Hinter dieser nach Bürokratie und uniformierter Ertüchtigung riechenden Bezeichnung verbirgt sich eine für andere Bundesländer selber durchaus nachahmenswerte Unternehmung. Die Initiative dazu erging vom Landesverband der Musikschulen. Finanzieller Träger ist das Kultusministerium. Jede Arbeitsphase, Dauer etwa eine Woche, kostet zwischen 6000 und 7000 Mark; die Teilnehmer selber zahlten je 45 Mark einschließlich Übernachtung und Verpflegung — ein Preis, der erschwinglich ist für junge Amateure.

Die erste Arbeitsphase hatte über Ostern stattgefunden. Zum zweiten Anlauf dienten die Herbstferien in Nordrhein-Westfalen. Während man über Ostern die fruchtbare Atmosphäre der Akademie Remscheid nutzen konnte, mußte man jetzt auf ein Familienerholungsheim in Gummersbach ausweichen. „An sich wäre auch das nicht übel gewesen“, so Glen Buschmann, „doch hielten sich dort noch richtig Erholung suchende Familien auf, die darum unsere Töne weniger mochten.“ Die Räume eines zur Zeit leer stehenden Kindergartens wurden schließlich zu Studios umfunktioniert. Was trotz dieser erschwerten Arbeitsbedingungen erreicht wurde, stellten Dozenten und Schüler in einem Abschlußkonzert Ende Oktober im Dortmunder Jazzklub „domicil“ vor. Man mußte mitnichten besondere Nachsicht üben — das Ergebnis konnte sich hören lassen. 15 Titel hatte die Band, wegen des großen Andrangs in doppelter Besetzung, an nur fünf Tagen auf die Pulte genommen! Da waren Arrangements und Originals von Count Basie, Thad Jones, Oliver Nelson und das meiste von Dick Grooph; Glen Buschmann, Meinhard Puhl, Wolf Escher und Wolfgang Breuer, die auch die Proben leiteten, hatten eigene Kompositionen beige-steuert.

Interessant war die Beobachtung, daß die einzelnen „leader“ den Bands ihre eigenen persönlichen Stile aufprägten. Am exaktesten schien die Arbeit mit Wolfgang Breuer (Leiter der Musikschule Düren und noch bekannt

vom Jazz Labor). Mit ihm kamen die Einsätze so präzise und knallig, daß selbst kritische Jazzfans anerkennend mit dem Kopf nickten. Solistische Alleingänge sind zwar überhaupt nicht Sinn und Zweck dieser Bigbandschulung, dennoch zeigten sich einige mutig genug dazu. Da mußte man denn allerdings über manche Ungelenkigkeiten hinweghören. Jedoch ragten zwei Musiker deutlich heraus: Markus Stockhausen ist als Trompeter selbstbewußt und einfallsreich, und Hugo Read bläst Altsaxophon intonationssicher und schon routiniert. Beide sind indes durch ihre Väter vorbelastet und haben gemeinsame Erfahrungen in der Gruppe „Key“.

Qualitative Unterschiede bestanden in den beiden Besetzungen des Orchesters, die zweite fiel in manchen Stücken stark ab. Doch hätte eine jeweils ausgewogene Zusammensetzung niemandem recht geholfen — den etwas fortgeschrittenen Könnern nicht, weil sie behindert worden wären, und den Anfängern ebensowenig, weil sie Mühe gehabt hätten, zu folgen.

Die Besetzung war die einer normalen Big Band: fünf Saxophone, vier bis fünf Trompeten, vier Posaunen, elektrisches Klavier, Gitarre, Baß und Schlagzeug. Die ersten Trompeten spielten, with a little help from friends, die Profis Klaus Heimann und Wolf Escher.

Die Ausschreibung zur Teilnahme erfolgte über die kommunalen Musik- und Jugendmusikschulen. Viel zu viele Gitarristen hatten sich gedrängt. Aber insgesamt mußten nur zehn Anmeldungen zurückgewiesen werden. In Zweifelsfällen wurden die Jüngeren bevorzugt. Von der ersten Arbeitsphase waren auch jetzt wieder einige dabei.

Anstrengend, aber ertragreich beurteilte der Bassist Werner Weidensdorfer aus Dortmund, Pädagogik-Student, die fünf Probenstage in der Rückschau. Er kam — wie sichtlich viele — vom Rock her, deshalb war für ihn das aus der Orchesterliteratur (Berklee) breit ausgewählte Spektrum zwar ein „schwerer Brocken, aber immens lehrreich und mit nichts zu vergleichen“.

Natürlich ging auch mal das eine oder andere Stück beim Abschlußkonzert daneben — das soll ja auch den Profis passieren. Die Zuhörer indes waren aufrichtig begeistert und forderten frenetisch eine Zugabe. Dazu Buschmann gewitzt: „Mehr können wir nicht. Wenn das Kultusministerium uns im nächsten Jahr mehr Geld gibt, können wir auch länger proben und mehr spielen.“

Werner Panke

Free Sound & Super Brass: Großer Erfolg für Koller und Dauner

Absoluter Höhepunkt im Wiener Jazz-geschehen der letzten Zeit war Hans Kollers dreistündiges Monsterkonzert „Free Sound & Super Brass“, das am 4. Oktober vom Jazzring Austria im Audimax der Technischen Universität veranstaltet wurde. Lange schon trug sich Koller mit der Idee, seine musikalischen Vorstellungen mit einer großen Besetzung zu realisieren. Die klassische Big-Band-Besetzung erschien ihm allerdings zu konventionell, um seinen Klangvorstellungen zu entsprechen. Möglicherweise entsann sich Hans Koller seines erfolgreichen Brass-Ensembles des Jahres 1961 und kam dabei auf den Gedanken, ein derartiges Unternehmen mit den musikalischen Möglichkeiten der siebziger Jahre zu kombinieren. Jedenfalls schrieb er monatelang Kompositionen für eine imaginäre, zwölfköpfige Blechgruppe, ohne zunächst sicher zu sein, ob sich ein derart aufwendiges und schwierig zu organisierendes Projekt überhaupt verwirklichen lasse. Eine vom österreichischen Ministerium für Unterricht und Kunst zugesagte Finanzhilfe (eine verspätete Auswirkung von Kollers Besuch bei Bundeskanzler Kreisky) und die Bereitschaft von MPS/BASF, ein Livekonzert mitzuschneiden, rückten aber die Durchführung von „Free Sound & Super Brass“ immer mehr in den Bereich der Möglichkeit, so daß — endlich — im Spätsommer die Vorbereitungsarbeiten für ein Großkonzert begonnen werden konnten. Bei der Zusammenstellung der Blechbesetzung mußte Hans Koller wohl oder übel auf den einen oder anderen Weggefährten aus früheren Tagen verzichten. Benny Bailey, Ack van Rooyen, Rolf Ericson und Lee Katzman mußten alle aus Termingründen absagen. Trotzdem kam für die relativ kurze Organisationszeit eine respektable Besetzung zustande, was nicht zuletzt auf das große Musikerreservoir der ORF-Big Band zurückzuführen war. Bei den sieben Trompetern scharte Koller um die international bekannten Solisten Kenny Wheeler, Herbert Joos und Conny Jackel vier vorzügliche Wiener: Robert Demmer, Ernst Lamprecht, Robert Politzer und den Nachwuchsmusiker Fritz Hujer. Vor allem Demmer, Highnote-Spezia-

list der Wiener Rundfunkband, nahm dabei als Satzführer eine besonders exponierte Position ein. Bei den Posaunisten hatte Koller neben dem als Solisten ausersehenen Albert Mangelsdorff noch Österreichs Posaunen-As Erich Kleinschuster sowie zwei hochtalentiert Mitglieder der ORF-Big Band, die beiden Amerikaner Garney Hicks und Roy Deuval, zur Verfügung. Als fünfter Mann im Posaunensatz war mit Rudolf Jose! ein Baßposaunist vorhanden, der seine Routine und Sicherheit als Mitglied der Wiener Philharmoniker und brillanter Solist seines eigenen Jose!-Trios erworben hat. Diesem Blechklangkörper, für den die Bezeichnung „Super Brass“ wahrlich nicht übertrieben ist, stellte Hans Koller sein bereits zum Markenartikel gewordenes „Free Sound“-Quartett kontrastreich gegenüber. Koller, Sopranino und Sopran-saxophon, Günter Lenz, hauptsächlich als E-Bassist, und der direkt aus den Staaten zurückgekehrte polnische Drummer Janusz Stefanski bildeten zusammen mit Wolfgang Dauner, der die Keyboardinstrumente bediente und zugleich als Co-Leader fungierte, eine ideale Kleinformation für den Versuch, die beinahe komplette Skala aller zeitgemäßen musikalischen Strömungen unter einen Hut zu bringen, ohne dabei auf wesentlich Eigenständiges verzichten zu wollen.

Das von Koller und Dauner komponierte Material war durchaus keine einfache Musik, klang aber niemals präntiös, erzwungen oder eingeengt. Mit äußerster Präzision und mit einer für die kurze Probezeit von zwei Tagen erstaunlichen Prägnanz erzeugten die Blechbläser massive Klänge, die zeitweilig mit lockeren, rhythmischen Einwüfen der Sections abwechselten und sich oftmals in erregendes Far-out-Musizieren auflösten, um den Solisten ein hohes Maß an improvisatorischer Freiheit zu lassen. Conny Jackel und Herbert Joos (in Dauners längerem Werk „Yin“) gestalteten ihre Solobeiträge äußerst lebendig, in kontrastreicher Vielfalt, während Kenny Wheeler eher sparsame, aber um so einfühlsamere Soli blies („Opening“). Albert Mangelsdorff faszinierte einmal mehr Publikum und Kollegen durch seine unendlich nuancenreichen, diffizilen Soloexkurse. Hans Koller blies energiegeladen intensive und spannungsreiche Solopassagen mit eindrucksvoller Technik und erwies sich den ganzen Abend über als souveräner Big-Band-Leader, für dessen Qualitäten Wien anscheinend nicht das richtige Gespür aufbringt. Immenser Spaß an

den vielfältigen Möglichkeiten seines Synthesizers und atemberaubend explosive Soloarbeit an Piano und Electro-Piano prägten Wolfgang Dauners Teil musikalischer Mitarbeit. Seine mitreißende Komposition „Yin“ bildete zusammen mit Kollers Stück „Scarlett“ die Höhepunkte dieses an Glanzleistungen reichen Konzertes. Angetrieben, förmlich vorwärtsgeschlagen vom überschäumenden Janusz Stefanski ließ sich auch der „unaufdringlich unüberhörbare“ Günter Lenz zu den für ihn selbstverständlichen, beachtlichen Leistungen hinreißen. Minutenlange Ovationen des begeisterten Publikums beendeten das Konzert, mit dem Hans Koller und der Veranstalter versuchen wollten, der vom offiziellen Kulturbetrieb stark vernachlässigten österreichischen Jazzszene längst fällige, neue Impulse zu geben. Ob dies gelungen ist, muß heute, etwa sechs Wochen nach dem Konzert, eher bezweifelt werden, da die versprochene Finanzhilfe aus Bundesmitteln noch immer nicht erfolgte und einige Vorstandsmitglieder dieser Nonprofit-Organisation in erhebliche finanzielle Bedrängnis geraten sind. Ebenso ist an künftige Subventionen für derartige Vorhaben nicht zu denken, da die angekündigten Sparmaßnahmen offizieller Stellen wohl nicht für pompöse Johann Strauß-„Memorials“ gelten, sehr wohl aber für kreative Zeitgenossen.

Trotzdem sollte es nicht bei dieser einzigen Zusammenkunft von „Free Sound & Super Brass“ bleiben. Hans Koller, Wolfgang Dauner und einige Freunde der Band wollen versuchen, diesen herrlichen Klangkörper zumindest sporadisch wieder auferstehen zu lassen. Das Frankfurter Jazzfestival 1976 wäre ein ebenso geeigneter Anlaß dafür, wie ein eventuelles Konzert im Zyklus „Jazztime ORF“ 1976/77. Interessierte Veranstalter erhalten Informationen über „Free Sound & Super Brass“ durch Dr. Karl Heinz Mayer, Rudolf-Hilferding-Straße 32, D-6 Frankfurt.

Klaus Schulz

RECORDS BY MAIL

Schallplatten zu günstigen Lieferbedingungen und Preisen ab DM 14,50 der Labels „A“-Records, Altsax, Arise, Birth, Blues, Beacon, Callig, Cameo, CjR, Dexterity, Duchesne, Emanem, Enja, Intercord, Kick, Kolibri, Labor, Ogun, Openian, Pipe, Sackville, Steeplechase, Sun, Survival, Vertigo, Tangent, Atlantic, Blue Note, Bead, Delmark, Cadillac, African Pub u. a. — Prospekte von **Robert Wenseler**, 51 Aachen, Oppenhoffallee 78, Telefon 02 41 / 50 66 52.

Cannonball Adderley. Mitschnitte und LPs bitte anbieten für Ankauf oder Überspielung.

Ulrich Bordini, 1 Berlin 44, Karl-Marx-Straße 254, Telefon 030/6844701

JAZZNEWS

Swiss Jazz Days Solothurn ist der Name eines Festivals, das vom 16.—18. Januar im Landhaus Solothurn stattfindet und in fünf Doppelkonzerten einige der wichtigsten Schweizer Jazzgruppen sowie Gäste aus Polen vorstellen wird. Es wurden verpflichtet: Friends & Neighbours, Tomasz Stanko-Adam Makowicz Unit, Tetragon, Zoe, OM, Mandala, Möslang-Guhl Duo, Erika Radermacher-Pierre Favre-Leon Francioli, Urs Peter Schneider, Bourquin-Guerin-Hellmann Trio und die Zbigniew Seifert Various-Pheres. Die Organisation liegt in Händen von Pro Jazz Solothurn, Karten sind zu beziehen über Musik Hug, Solothurn, Tel..22 26 37, Schweiz.

Das Concert Büro Rolf Schubert bietet für die nächsten Monate folgende Blues- und Jazz-Stars an: Willie Mabon (17.—31. Januar), Sammy Price and the Sunflower Boogie Band (9.—22. Februar), Errol Dixon (12.—25. Februar, 5.—14. März), Blind John Davis (19. März —14. April), Eddie „Cleanhead“ Vinson (24. April-y-15. Mai), Sami Swoi (22. April-8. Mai). Weiter sind Tourneen mit Hai Singer, Mighty Flea und Otis Rush geplant. Das Concert Büro Rolf Schubert hat die Anschrift: 5000 Köln 1, Bonner Straße 4, Tel. 02 21 / 32 27 29.

Bresche Publikationen führen in nächster Zeit mit folgenden Gruppen Tourneen durch: Bridge (25. Januar—15. Februar), Cyklus (21. Februar—4. März), Tomasz Stanko-Adam Makowicz Unit (6.—21. Januar und Mai 1976). Bresche Publikationen haben die Anschrift: 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 0551 759435.

Cannonball Adderley war ein Konzert gewidmet, das Ende Oktober im Chicagoer International Amphitheatre stattfand. Veranstaltet wurde es von dem Non-Profit-Unternehmen PUSH (People United To Save Humanity), und es wirkten mit das von Quincy Jones geleitete Gene Barge Orchestra, The Watts Prophets, die Sängerin Minnie Riperton, ihre 21jährige Kollegin Randy Crawford, Joe Williams, Taj Mahal u. a. Randy Crawford sang dabei, begleitet von Cannonballs Bruder, dem Trompeter Nat Adderley, eine eindrucksvolle Version von „Big Man“, das auf der letzten Platte von Cannonball Adderley enthalten ist.

Toto Blanke trat mit seiner Gruppe Electric Circus am 2. November in Paderborn zum ersten Mal öffentlich auf. Der Electric Circus hatte dabei großen Erfolg und wird ab 16. Februar

bis Anfang März auf eine Tournee gehen. Gastsolist im Electric Circus ist Jasper van't Hof, Klavier, E-Piano und Orgel. Die Gruppe hat die Kontaktanschrift Bernd Mommertz, 53 Bonn 7, Postbox 7206, Tel. 0 22 21 / 63 63 37.

The Brass Orchestra nennt sich eine Formation mit den Trompetern Michael Seil, Manfred Schoof, Herbert Joos und Frederic Rabold, den Posaunisten Albert Mangelsdorff, Willem van Manen und Wolfgang Czelusta, dem Tubaspieler Peter Kowald, dem Bassisten Adelhard Roidinger und dem Schlagzeuger Thomas Cremer. In Kürze macht das Brass Orchestra eine Produktion für den Hessischen Rundfunk, im nächsten Jahr sind einige Konzerte geplant. Die Kontaktanschrift des Orchesters ist die Hot & Free Music Productions, 6 Frankfurt am Main, Berger Straße 357, Tel. 0611 / 45 04 46 oder 06 11 744 14 77.

Dave Brubeck stellte kürzlich sein Original-Quartett mit Paul Desmond, Gene Wright und Joe Morello wieder zusammen. Er wird mit dieser Besetzung, die seit 1967 nicht mehr besteht, im kommenden Februar eine Tournee anlässlich des 25jährigen Gruppen-Jubiläums unternehmen.

Ray Bryant hat für die französische Jazzplattenfirma Black and Blue zwei Alben in New York aufgenommen. Das eine als Solist, das andere zusammen mit dem Bassisten Major Holley und dem Schlagzeuger Panama Francis.

Bud Freeman, der als Tenorsaxophonsolist mit der Dutch Swing College Band auf Gastspielreise war, machte am 4. und 5. November in London Plattenaufnahmen für Phonogram. Die Arrangements stammten z. T. von Bud Freeman selbst und zum ändern von dem Saxophonisten und

An die JP-Abonnenten

Die allgemeinen Preissteigerungen in diesem Jahr sind leider auch am JAZZ PODIUM nicht spurlos vorübergegangen: Druck und Papier sind teurer geworden, die Post hat verschiedentlich ihre Gebühren erhöht, und auch für diverse vertriebstechnische Leistungen müssen wir immer tiefer in die Tasche greifen. Durch die erfreuliche Zunahme der Abonnement-Bestellungen im gleichen Zeitraum und die Tatsache, daß Redaktion und Mitarbeiter auch weiterhin unentgeltlich für das JP tätig sind, konnten diese Teuerungen zunächst noch aufgefangen werden, so daß wir finanziell über die Runden gekommen sind.

Trotz aller Schwierigkeiten, die uns wahrscheinlich auch in nächster Zukunft noch zu schaffen machen werden, haben wir uns entschlossen, die zur Zeit gültigen Abonnement- und Einzelheft-Preise nicht zu erhöhen! Wir werden nach wie vor bestrebt sein, Arbeitsabläufe so rationell zu gestalten, daß, wo irgend möglich, Kosten eingespart werden. In diesem Bemühen bitten wir auch alle Abonnenten um Unterstützung!

Unsere erste Bitte richtet sich an diejenigen Leser im Inland, deren Abonnement bereits auf das Kalenderjahr abgestimmt ist, also jeweils von Jan. bis Dez., oder von Jan. bis Juni und Juli bis Dez. läuft: Verwenden Sie, wenn möglich, die diesem Heft beigelegte Zahlkarte zur Überweisung oder bald fälligen Abonnementsgebühren fürs nächste Jahr! Sehr wichtig dabei ist, daß auf dem Empfängerabschnitt Name

und Anschrift deutlich lesbar sind! Sie helfen uns dadurch, Zeit und Geld zu sparen.

Weiterhin wären wir unseren Lesern dankbar, wenn sie sich immer um Einhaltung der gültigen Abonnementsbedingungen bemühen würden. Dazu gehören:

1. Ein laufendes Abonnement muß mindestens einen Monat vor Ablauf gekündigt werden, andernfalls ergibt sich die automatische Verlängerung um den bei der Bestellung gewählten Bezugsturnus (halbjährlich/jährlich)!
2. Adressenänderungen müssen spätestens bis zum 15. des Vormonats bei uns vorliegen. Später eingehende Mitteilungen können erst beim übernächsten Versand wieder berücksichtigt werden! Sollten Sie diesen Termin einmal versäumen, bleibt immer noch die Möglichkeit, bei der Post einen Nachsendeantrag zu stellen.

Ein letzter Punkt:

Auf Grund kommunaler Neugliederungen und betrieblicher Maßnahmen der Post hat es im Laufe dieses Jahres mehrfach Änderungen bei den Postleitzahlen und den Zustellämtern gegeben. (Die letzteren sind gekennzeichnet durch die Zahl hinter der Ortsangabe: z. B. 5 Köln 40). Wir bitten alle Leser um Benachrichtigung, falls die postalischen Angaben auf den Versandtaschen nicht mit der jetzt gültigen Anschrift übereinstimmen.

Nur wenn Sie sich an diese Richtlinien halten, ist eine pünktliche Zustellung des JP möglich. Wir hoffen auf Ihr Verständnis.

JAZZ PODIUM

Klarinettenisten Bob Wilber. Außer diesen beiden Musikern spielten in der Studio-Band, noch der Saxophonist Bruce Turner, der Pianist Keith Ingham, der Bassist Peter Ind und der Schlagzeuger Bobby Orr. Nach den Aufnahmesitzungen ging Freeman nach Holland, um dort eine Platte mit großem Orchester aufzunehmen, wogegen Bob Wilber seine zuvor schon begonnene Tournee durch England fortsetzte.

Stephane Grappelli startete zusammen mit dem Diz Disley Trio Anfang November eine Tournee durch England.

Coleman Hawkins wurde von einer New Yorker Radiostation auf besondere Weise gedacht. In einem 100-Stunden-Non-Stop-Marathon-Festival wurde Musik von Coleman Hawkins anlässlich des 36. Jahrestages seiner 1939 entstandenen, unvergesslichen „Body and Soul“-Aufnahme geboten. Mit dabei waren die Tenorsaxophonisten Buddy Tate, Paul Quinichette, Harold Ashby und Paul Jeffrey. Außerdem gab es viele Live-Interviews mit Musikern, die einst mit Coleman Hawkins gespielt hatten. Mit ähnlichen „Musikfestivals“ hatte diese Radiostation zuvor schon Charlie Parker, Clifford Brown, John Coltrane und Duke Ellington geehrt.

Neal Hefti dirigierte abwechselnd mit Quincy Jones beim ersten Konzert einer Veranstaltungsreihe der-World Jazz Association im November im Shrine Auditorium in Los Angeles ein All Star Orchester, in dem unter anderen der Tenorsaxophonist Stan Getz, der Gitarrist George Benson, die Pianisten Bob James und Les McCann, der Sänger Joe Williams und das Jimmy Smith Trio mitwirkten.

Jasper van't Hof und Toto Blanke werden vom 7.—23. Mai als Duo auf Tournee gehen. Zuvor sind aber auch schon einige Gastspiele vorgesehen. Die Kontaktanschrift des Duos ist Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 0551/5 94 35.

Illinois Jacquet, der einst (1942) als Mitglied des Lionel Hampton Orchesters sein historisches „Flying Home“-Tenorsaxophonsolo blies, spielte kürzlich in Buddy's Place, Buddy Richs New Yorker Jazzlokal, wieder einmal mit seinem einstigen Boss Lionel Hampton zusammen.

Thad Jones-Mel Lewis und ihre Band werden am 12. Januar bei der Eröff-

nung des neuen „domicile“ in München spielen. Das neue domicile ist eine Fortsetzung des traditionsreichen Münchner Jazzlokals von Ernst Knauff, das bis zum 10. Januar in der Siegesstraße besteht und zwei Tage später dann in die Leopoldstraße 19 in neue, größere Räume umziehen wird.

Stan Kenton gastierte mit seinem Orchester für eine Woche lang in „Buddy's Place“ in New York, wo zur gleichen Zeit auch Jackie Cain und Roy Kral verpflichtet waren.

Lee Konitz hat nach seiner vielbeachteten Duo-Platte, die der Saxophonist mit dem Bassisten Red Mitchell für Steeplechase machte, für diese dänische Plattenfirma noch ein Solo-Album aufgenommen, das jetzt unter dem Titel „Lone-Lee“ vorliegt.

Joe Pentzlin wird mit seinem Trio und der Sängerin Heien Sachs vom 6.—15. Dezember in 10 verschiedenen polnischen Städten gastieren. Die Tournee kam auf Vermittlung des Kulturamtes der Stadt Göttingen zustande. Das Trio, das aus Joe Pentzlin, Klavier, Gert Rüsing, Baß, und Roland Müller-Suur, Schlagzeug, besteht, arbeitet bereits seit längerer Zeit mit Heien Sachs zusammen, die u. a. an der Gesamthochschule Duisburg Jazzgesang unterrichtet. Die Kontaktanschrift des Trios ist Joe Pentzlin, 34 Göttingen, totzestr. 36, Tel. 05 51 / 57692, oder Heien Thelen-Sachs, 565 Solingen 11, Hermann-Löns-Weg 57, Tel. 021 22/79731.

Arrigo Polillo, 56, italienischer Jazzexperte, Autor, Kritiker, Veranstalter, Chefredakteur der im 31. Jahrgang in Mailand erscheinenden Zeitschrift „Jazz“ hat ein Buch herausgegeben, das unter dem Titel „Jazz“ im Arnoldo Mondadori Verlag erschienen ist. Nach einer 290 Seiten starken Entwicklungsgeschichte (von den Wurzeln bis zum Free Jazz, Rock und Europa, 13 Kapitel) enthält es auf weiteren 442 Seiten als Hauptteil 34 Musikerporträts (von Jelly Roll Morton bis Ornette Coleman). Außerdem finden sich 54 meist ganzseitige Fotos, eine Einführung und ein Index in diesem umfangreichen Jazzbuch, das in italienischer Sprache gehalten ist, 784 Seiten umfaßt und 12000 Lire (ca. 52 DM) kostet.

Russell Procope hat sich nach längerer Krankheit jetzt soweit erholt, daß er wieder mit dem Brocks Kerr Trio im „Gregory's“ in New York auftreten kann.

Frederic Rabold hat seine Crew neu besetzt. Zu der Stuttgarter Band gehören jetzt: Walter Hüber, Bariton-, Bass-Saxophon und Sopranino, Erich Stangl, Saxophone, Klarinette, Flöte, Wilfried Eichhorn, Saxophone, Bassklarinette, Flöte, Thomas Horstmann, Gitarre, Fritz Heieck, Bass, Wolfgang Löhnert, Frenchhorn, Manfred Kniel, Schlagzeug, und Lauren Newton, Gesang. Die Crew hat die Kontaktanschrift Frederic Rabold, 7 Stuttgart 50, Wildungerstr. 86, Tel. 07 11 / 56 36 06.

Perry Robinson, der sich derzeit als Mitglied der Gunter Hampel Galaxie Dream Band in Europa aufhält, hat vor kurzem in Stuttgart mit dem Klarinettenisten Hans Kumpf Plattenaufnahmen gemacht.

Claus Schreiner hat in seiner Eigenschaft als Geschäftsführer der Union Deutscher Jazz-Musiker ein Gruppen & Musiker Verzeichnis 1975/76 zusammengestellt, das die (74) der UDJ angeschlossenen Jazzgruppen mit Besetzung, Angaben über Stilform und Kontaktanschriften enthält. Zudem sind die einzelnen Musiker mit ihrer Adresse in einem 2. Teil aufgeführt. Das Verzeichnis umfaßt 100 Seiten, informiert auch über Organisation und Ziele der UDJ und soll die Arbeitsmöglichkeiten für Jazzmusiker erweitern helfen. Es soll jährlich vorgelegt werden und ist jetzt das zweite dieser Art (nach 1974).

Zbigniew Seifert hat jetzt sein Quartett, Various Spheres, endgültig formiert. Es spielt in folgender Besetzung: Zbigniew Seifert, Geige, Michel Herr, Klavier, Hans Hartmann, Baß, und Janusz Stefanski, Schlagzeug. Various Spheres kann ab 8. Januar 1976 über Bresche Publikationen, 34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Tel. 05 51 / 5 94 35, gebucht werden.

Die Stuttgarter Dixieland All Stars, die sich aus Wolfgang Trattner, Trompete, Jürgen Schmidt-Oehm, Posaune, Jochen Lamparter, Klarinette, Hans Jürgen Bock, Klavier, Peter Lamparter, Gitarre, Ludwig Stimmler, Baß, und Jürgen Bisterfeld, Schlagzeug, zusammensetzen, sind vom 24. Dezember bis zum 10. Januar auf einer vom Holiday Inn Hotelkonzern organisierten Südasiens-Tournee, die nach Hongkong, Singapur und Kuala Lumpur auf Malaysia führt. Auftritte in Hotel-Clubs, beim Fernsehen, Gala-Abende und Mafinees stehen auf dem Programm.



Foto: Jörg Becker

OLIVER NELSON t

Am Abend des 27. Oktober starb der weltbekannte Komponist, Arrangeur, Saxophonist und Bandleader Oliver Nelson im Alter von 43 Jahren in Los Angeles an einem Herzinfarkt. Er hinterläßt seine Frau Audrey und zwei Kinder.

Oliver Edward Nelson wurde am 14. Juni 1932 in St. Louis, Missouri, geboren. Er stammt aus einer sehr musikalischen Familie; sein Bruder ist ebenfalls Saxophonist, seine Schwester Pianistin. Oliver Nelson begann mit 6 Jahren Klavier und als Elfjähriger Saxophon zu spielen. Er ging noch zur Schule, als er seine ersten Jobs als Musiker in Tanzorchestern bekam. Seine ersten wichtigen Big-Band-Erfahrungen machte er zu Beginn der 50er Jahre im Louis-Jordan-Orchester. Während seiner Dienstzeit bei der US-Marine trat er mit einer Army-Band unter anderem auch in Japan auf. Später studierte er Musiktheorie und Komposition zunächst an

der Washington- und danach bis 1958 an der Lincoln-University. Anschließend ging er nach New York, wo er mit der Erskine-Hawkins-Band, mit dem Organisten Wild Bill Davis und dem Schlagzeuger Louis Bellson musizierte.

Als Komponist hat sich Oliver Nelson sowohl auf dem Gebiet der klassischen Musik als auch auf dem des Jazz betätigt. Er schrieb unter anderem 1960 ein Divertimento für Holzbläser und Baß, 1961 einen Liederzyklus für Kontra-Alt und Klavier, 1962 ein Lamento für Kammerorchester und ein Jahr später ein Tongemälde für Streichquartett und Mezzo-Sopran. Damals gab er auch Konzerte mit großem Orchester im New Yorker Lincoln Center. 1964 erhielt er vom Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart einen Kompositionsauftrag und schrieb daraufhin sein „Soundpiece for Jazzorchestra“, das er seiner Schwester Lucilla widmete und im Oktober 1964 bei der „Woche der leichten Musik“ in Stuttgart uraufführte. Er selbst studierte das Erwin-Lehn-Orchester ein und spielte auch das Altsaxophon-Solo. Es war dies sein erster Europa-Besuch, mit dem dann seine Erfolgskarriere begann.

„In Amerika ist es nicht leicht, sich zu entfalten, vielleicht gelingt es mir in Europa“, hatte er seinerzeit geschrieben, und es gelang ihm dann tatsächlich. Er wurde in den USA als Komponist für Filme und Fernseh-Serien (u. a. „Idaho“) herangezogen, erhielt viele Angebote als Arrangeur für Big Bands, konnte zudem selbst immer wieder Orchester bilden, mit denen er u. a. eigene Werke aufführte und Platten produzierte. Im vergangenen Juni hatte er noch eine 18 Musiker starke Big Band zusammengestellt und dirigiert, in der u. a. Bobby Bryant, Trompete, Pee Wee Ellis, Tenorsaxophon, Mike Wofford, Klavier, und Shelly Manne, Schlagzeug, mitwirkten. Oliver Nelson war als Komponist und Arrangeur überaus geschätzt, wurde von der Kritik gelobt und von den Musikern bewundert. Seine Arrangements waren ambitioniert, aber dabei unkompliziert und verhältnismäßig leicht vom Blatt zu spielen, so daß er mit wenig Probenarbeit auskam und doch zu großartigen Resultaten gelangte. Seine vielen Plattenalben werden auch weiterhin von seinem fruchtbaren musikalischen Wirken künden, das ein so völlig unerwartet frühes Ende fand.

Jazz und Pädagogik

Fortsetzung von Seite 9

Anmerkungen:

- (1) vgl. Joe Viera, Improvisation und Jazz, in: Musik und Bildung, Mainz, 1973/5, S. 249 ff.; Glen Buschmann, Über Improvisation im Jazz und seine Lehrbarkeit, in: Wolfgang Stumme (Hrsg.), über Improvisation, Mainz, 1973, S. 39
- (2) Helga de la Motte-Haber, Sozialisierungsprozesse im Musikunterricht?, in: Musik und Bildung, Mainz, 1974/2, S. 84 ff
- (3) zit. Manfred Miller, Free Jazz, in: Jazz Podium, Stuttgart, 1966/7, S. 184
- (4) zit. in: Die Welt, Hamburg, 30. 11. 1971
- (5) Hessische Rahmenrichtlinien, Musik, S. 5
- (6) Vorläufige Handreichungen für die Arbeit in der Orientierungsstufe an Schulen in Niedersachsen, S. 92
- (7) ebenda, S. X
- (8) vgl. Ilse Storb, Hat der Jazz den richtigen Stellenwert in der Musikerziehung?, in: Jazz Forschung, Bd. 3/4, Wien, 1973
- (9) vgl. das Vorwort zum Liedermagazin, Kassel, 1975
- (10) Brief vom Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen an den Autor, 23. 6. 1975, Aktenzeichen IV A 4 — 44 — 10 Nr. 2383/75
- (11) Wilhelm Twittenhoff, Jugend und Jazz, Reihe Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege, Mainz, 1953, S. 112
- (12) Dietrich Schulz-Koehn, Jazz in der Schule, Reihe Beiträge zur Schulmusik, Wolfenbüttel, 1959, S. 82
- (13) Hermann Rauhe, Musikerziehung durch Jazz, Reihe Beiträge zur Schulmusik, Wolfenbüttel, 1962, S. 97
- (14) ebenda, S. 5
- (15) Claus Schreiner, Jazz kontra Kunstmusik?, in: Jazz Aktuell, Mainz, 1968, S. 152
- (16) vgl. Winfried Pape, Musikkonsum und Musikunterricht, Düsseldorf, 1974, S. 18 ff
- (17) in einer Repräsentativumfrage des Emnid-Instituts, veröffentlicht in: Jugend — Bildung und Freizeit, 1966, S. 137 (nicht im Buchhandel erhältlich), nannten bei „Musikinteressen“ die „Konzertante Jazzmusik“ wie folgt, Mehrfachnennungen waren erlaubt: Volksschüler 2%, Schulentlassene der Volksschule/Realschule ohne Abschlußprüfung 11%, Realschüler 14%, Schulentlassene mit Mittlerer Reife 21%, Schüler der Oberschule 25%, Schulentlassene mit Abitur 26%, Studenten 39%. Auch hier wird die Relevanz zwischen Bevölkerungsschicht/Bildungsgrad und Jazz deutlich.
- (18) z. B. Dörte Hartwich-Wiechell, Pop-Musik, Köln, 1974; Georg Rebscher, Materialien zum Unterricht in Populärmusik, Wiesbaden, 1973
- (19) Otto Karl Mathe, Wege zu Jazz und Pop Music, UE 20009; Joe Viera, Neue Formen — freies Spiel, UE 20027
- (20) Joe Viera, Grundlagen der Jazzrhythmik, UE 24001; Viera, Grundlagen der Jazzharmonik, UE 24002; Viera, Arrangement und Improvisation, UE 24003; Viera, Der Free Jazz — Formen und Modelle, UE 24007
Empfehlenswert noch: Erich Ferstl, Die Schule des Jazz, München, 1963
- (21) sehr brauchbar: Gespräche ohne Worte, UE 15885; außerdem wird in diesem Zusammenhang auf die Arbeit von Lilli Friedemann verwiesen.
- (22) vgl. Diethard Wucher, Die Musikschule, Bd. II, Dokumentation — Materialien, Mainz, 1974
- (23) in einem Brief an den Autor, siehe Anm. 10
- (24) Karla Fohrbeck und Andreas Wiesand, Der Künstlerreport, München-Wien, 1975
- (25) Joachim E. Berendt, Was ist Jazz?, Philips B 08405 L; Dietrich Schulz-Koehn, Die Entwicklung des Jazz, I und II, in: Musikkunde in Beispielen, DG 19352/3
- (26) Charles Fox, Jazz in Perspective, London, 1969
- (27) Dokumentationsplatten: Free Music Production FMP AS 1/2
- (28) vgl. Geister, Wolfgang, und andere, Politische Bildung — politische Sozialisation, Weinheim, 1973

MUSIC-MIX Direktversand: JAZZ, BLUES, FOLK, ROCK, Noten und Songbooks; unseren kostenlosen Katalog senden wir Ihnen gern!
H. Reimer, 2 Hamburg 1, Postfach 105302

Suche dringend Kontakte zu Jazzfreunden in Westeuropa und besonders in der BRD zum Zwecke von Informations- bzw. Meinungsaustausch. Korrespondenz wenn möglich in englischer Sprache. Jerzy Miernicki, Matgorzata 12, PL-41-902 Bytom/Polen

KENNEN SIE DIE?

Blue Note Seven nennt sich eine Dixielandformation, die in Wien beheimatet ist und im Jahr 1966 von ihrem Trompeter John Evers gegründet wurde. Da es der Band wesentlich mehr auf die Musizierfreude als auf Stilreinheit ankommt, hat sie auch Swing und Mainstream im Repertoire. In den letzten beiden Jahren trat die Blue Note Seven vorwiegend im Jazzland Club in Wien auf. Sie besteht heute neben John Evers, Trompete, aus Gereon Wolter, Posaune, Emmerich Kütrovatz, Klarinette und Tenorsaxophon, Jürgen Pingitzer, Klavier, Klaus Rädinger, Gitarre, Heinz Feix, Baß, und Erich Metzger, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist John Evers, Gießaufgasse 27/24, A-1050 Wien, Tel. 5 55 49 93.

Calvarian Orchestra ist eine neue Gruppe aus Karlsruhe mit Thomas Hennrich, Klavier und Synthesizer, Günter Buhles, Alt-, Sopransaxophon und Flöte, Harald Kleiber, Baß, Thomas Dietz, Schlagzeug und Percussion, Hermann Rapp, Percussion und Gitarre. Die Formation spielt nur eigene Stücke und bezieht Anregungen vom Rock, vom Jazz und von der zeitgenössischen Musik. Die Musik der Gruppe ist ausgeprägt rhythmisch, dabei teils komponiert, teils improvisiert. Die Kontaktanschrift des Calvarian Orchestra ist Günter Buhles, 75 Karlsruhe 1, Kriegstraße 92.

Co + Maks existiert bereits seit mehr als sechs Jahren. In Hamburg genießt die Gruppe einen guten Ruf und ist so etwas wie ein Geheimtip in Onkel Pö's Carnegie Hall. Neben einer Anzahl eigener Kompositionen und Themen von Chick Corea und John Coltrane gehören auch stark bluesbetonte und folkloristische Stücke und Werke klassischer Komponisten ins Repertoire von Co + Maks. Die Gruppe spielt derzeit in der Besetzung Klaus Arp, Klavier, Sten-Holger Linneberg, Baß, Hinrich Matthias Geck, Schlagzeug, Jochen Arp, Holzblasinstrumente, und Leif Østergaard, Schlagzeug. Die Kontaktanschriften von Co + Maks sind: Jochen Arp, 2 Hamburg 50, Alte Königstr. 11, und Sten-Holger Linneberg, 2 Hamburg 63, Rübenhofstr. 22.

Departure, eine in München beheimatete Formation, entstand im Mai 1975 und besteht aus Wolfgang Grude, Saxophone, Flöte, Percussion, Thomas Bettermann, Klavier, Elektro-Piano, Keyboards, Franz Herdlicka, Baß, und Holger Brandt, Schlagzeug, Percussion. Departure möchte das Konzept des neuen Jazz-Rock weiterführen und beschränkt sich auf Kompositionen, die ausnahmslos von den Gruppenmitgliedern stammen. Über ihre Konzeption sagen sie: „Wir entwickelten arrangierten Jazz-Rock mit gleichwertigen Aufgaben für alle Musiker der Gruppe, genug Raum für kommunikative Improvisationen und natürlich auch unter Einbeziehung zeitgemäßer elektronischer Möglichkeiten. Departure gastierte in zahlreichen bekannten deutschen Jazz-Clubs, darunter auch im domicile in München und am Onkel Po in Hamburg. Die Kontaktanschrift der Gruppe ist Wolfgang Grude, 8051 Hohenkammerberg, Tel. 081 37/414.

Jazz Call ist der Name einer neuen Formation auf der Göttinger Jazz-Szene. Die Gruppe, die in der Besetzung Trompete, Altsaxophon, Klarinette, Klavier, Baß und Schlagzeug spielt, setzt sich aus vier ehemaligen Mitgliedern des Dieter Ebert Jazztett zusammen, zu denen noch der Göt-

tinger Pianist Joe Pentzlin und der amerikanische Altsaxophonist Allan Praskin gestoßen sind. Nach intensiver Probenarbeit und Auftritten im Göttinger Raum möchte sich Jazz Call nun einem größeren Publikum vorstellen. Die Musik von Jazz Call bewegt sich im Rahmen zwischen Bebop und Free Jazz und enthält neben Themen von Parker, Monk, Rollins oder Miles Davis auch zahlreiche Kompositionen von Allan Praskin. Jazz Call hat die Kontaktanschrift Uwe Mahnken, 34 Göttingen, Karolinenweg 31, Tel. 05 51 / 3 54 64.

Mandala ist ein internationales, professionelles Jazz-Quintett, das improvisierte Musik spielt. Sein Stil ergibt sich durch die verschiedenen Erfahrungen der einzelnen Musiker, es ist ein Spektrum, das von südafrikanischer, traditioneller Musik über Modern bis zum Free Jazz reicht. Das Quintett besteht aus Joe Malinga, Flöte, Altsaxophon, Gesang, Percussion, Friedemann Graef, Saxophone, Mathias Rüegg, Klavier, Heinrich Kaenzig, Baß, und Brüning v. Alten, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift von Mandala ist Mathias Rüegg, CH-7220 Schiers/Schweiz, Telefon 531225.

Neodym heißt eine seit drei Jahren bestehende Jazz-Rock-Gruppe aus Göttingen, deren musikalisches Spektrum von exakt durcharrangierte Stücken bis zu freien Improvisationen reicht. Nach einigen Wechseln in der Besetzung spielen jetzt in der Gruppe: Schnecke Krause, Klavier, Kalle Keffer, Baß, Ronald Schramm, Schlagzeug, Dieter Hermes, Conga, Percussion. Neodym würde gerne noch einen Saxophonisten und einen Trompeter hinzuziehen. Die Kontaktanschrift ist Ronald Schramm, 3401 Lengeln, Stettiner Str. 21, Tel. 05593/436.

New Savoy Jazzmen sind eine Dixieland- und Skiffle-Group, die aus Musikern des Ruhrgebiets besteht. Die Band hat bereits Ende des letzten Jahres eine Schallplatte gemacht. Ende des Jahres gehen die New Savoy Jazzmen auf Nordengland-Tournee. Sie spielen in Jazzclubs und Ballrooms. Ihre Kontaktanschrift ist: Peter Di Val, 469 Herne, Lange Straße 227, Telefon 02323/60069.

Puls, Heidelberger Hard Bop-Gruppe, hat als neuen Pianisten Peter Kosch gewonnen, der zusammen mit Joop Christoffer und Hartwig Bartz einst die langjährige Hausrhythmusgruppe des Cave 54 in Heidelberg bildete. Puls besteht jetzt also aus Klaus-Werner Pusch, Trompete, Flügelhorn, Rainer Pusch, Alt- und Tenorsaxophon, Peter Kosch, Klavier, Joop Christoffer, Baß, und Thomas Zahn, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist Klaus-Werner Pusch, 69 Heidelberg, Panoramastraße 169, Tel. 06221/33274.

Sundance — diesen Namen wählten Axel Petry, Saxophone, Christoph Spendel, Klavier, Rainer Linke, Baß, und Frank Köllges, Schlagzeug, für ihr Quartett, das eine sehr breitgefächerte Musik mit verschiedenen Elementen, wie z. B. aus Folklore, Samba, Rock, Klassik, macht und das einen Schwerpunkt auf die Zusammenarbeit mit Tänzern legt. Neuerdings arbeitet Sundance mit Carlos Orta und Elisabeth Clarke vom Kölner Tanzform. Die Kontaktanschrift von Sundance ist Klaus Röder, 4010 Hilden, Düsseldorf Str. 9 a, Tel. 0 21 03/5 37 23.