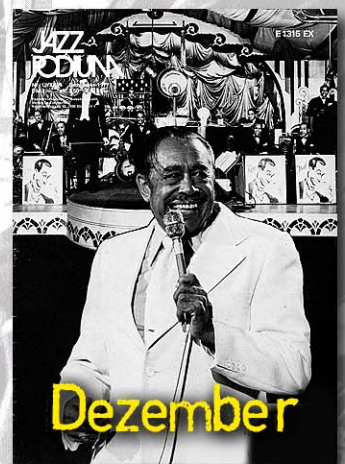
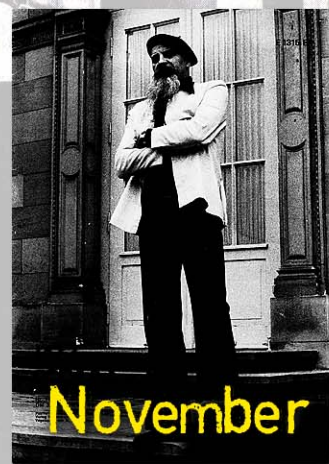
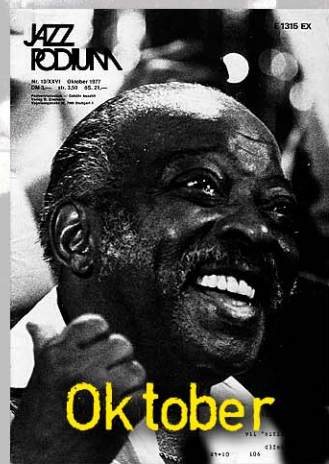
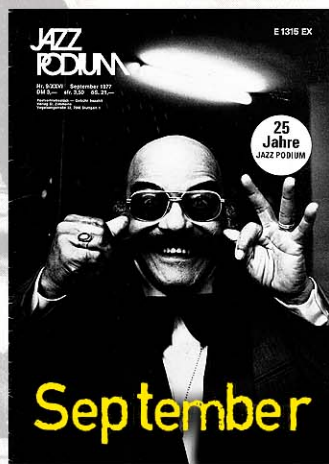
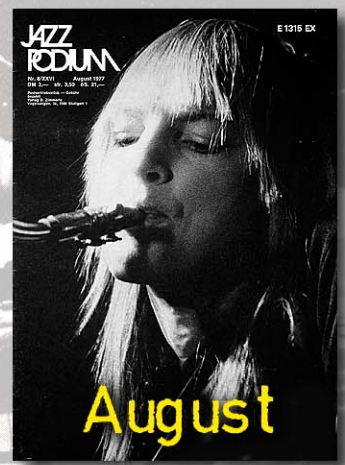
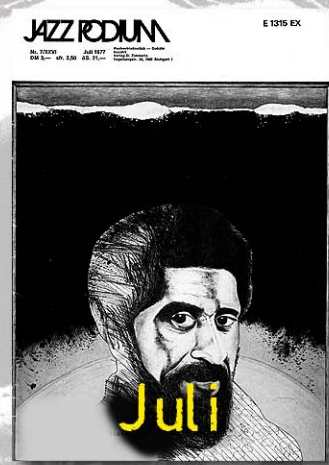
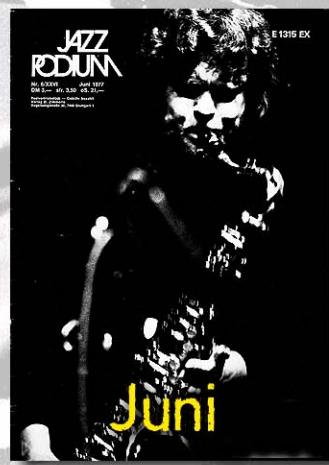
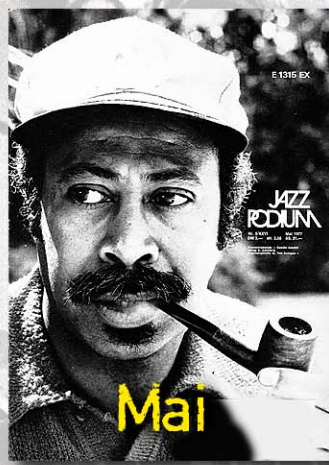
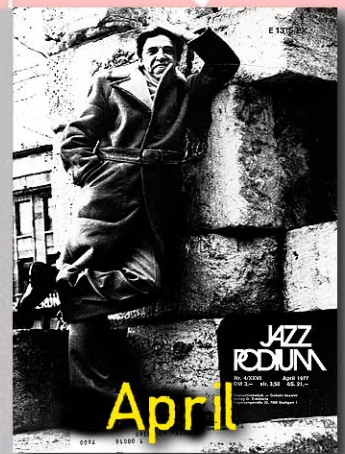
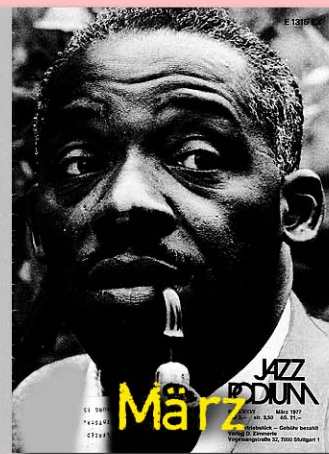
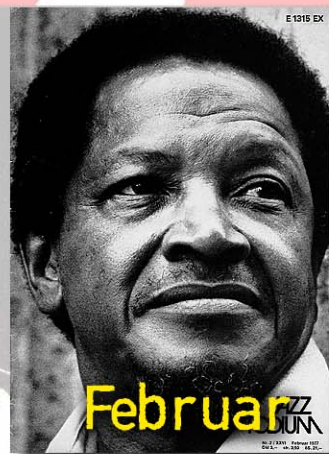
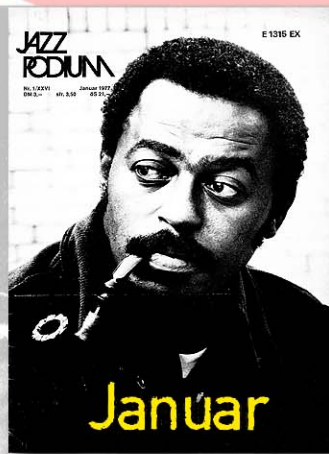


Jan. 1971
DM 2,00
öS. 14,-

B 2032 E

PODIUM

Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



1977

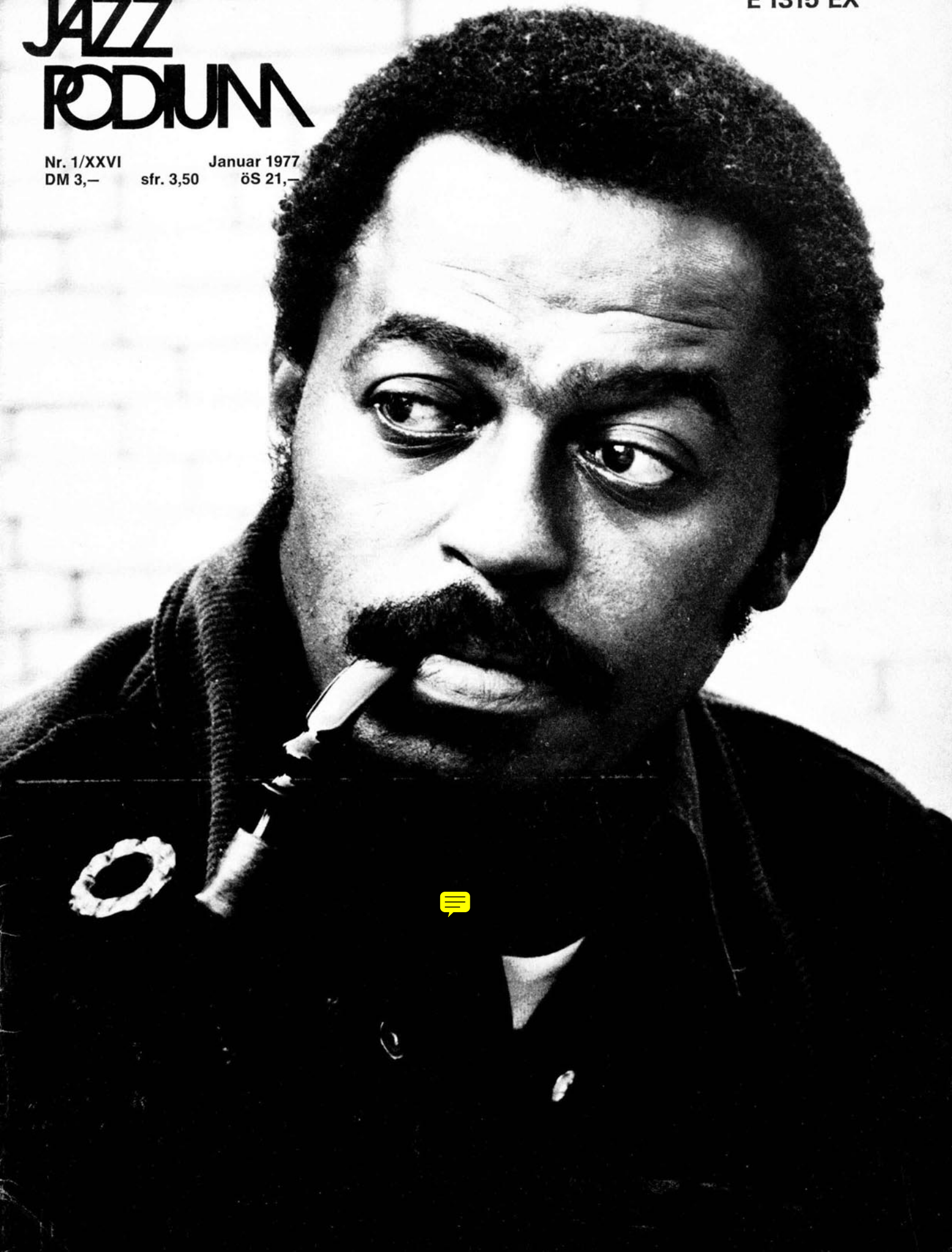
alle
Jahre
Jazz
Podium

JAZZ RODINN

E 1315 EX

Nr. 1/XXVI
DM 3,—

Januar 1977
sfr. 3,50 öS 21,—



Wege vorwärts zu sich selbst, zu McCoy Tyner

McCoy Tyner—der derzeit beste Jazzpianist. Das meinen nicht nur Jazzkritiker, sondern auch ein Großteil der Jazzgemeinde ist dieser Ansicht. Das Ansehen, das er genießt, gründet sich darauf, daß er zu den wenigen Jazzmusikern gehört, die konzessionslos ihren Weg gehen. Ein McCoy Tyner hat es nicht nötig, mit der Mode zu kokettieren — könnte man sagen. Er weiß sich auf jede Weise auszudrücken: hier temperamentvoll, hart zupackend, wuchtig, dort zart, delikat, melodisch. Die weichere, melodischere Seite hat man freilich erst neuerdings so recht kennengelernt, zuvor hatte der jetzt 38jährige Pianist mehr das Image eines aggressiven, dramatischen Improvisators, der sich total ausgibt. Seine linke Hand erreichte vor allem bei Veranstaltern zweifelhafte Berühmtheit, hatte er doch damit schon allzu oft die Klaviersaiten zum Zerreißen gebracht. Der Antrieb, Musik zu machen, kommt bei McCoy Tyner spürbar von innen heraus. Wenn man ihn spielen hört, glaubt man, seine Energien würden förmlich explodieren. Daß er bereits 1975 in der amerikanischen Jazz-Zeitschrift „Down Beat“ zum Musiker des Jahres und zugleich zum besten Pianisten gewählt wurde, weist auch darauf hin, daß man in ihm tatsächlich einen musikalischen Neuerer sieht, der die Musik sowohl nach der instrumentalen Technik, als auch in ihrer Substanz weitergeführt hat, wobei er freilich nie den Bezug zur Jazz-Piano-Tradition vernachlässigte. Seine modale Spielweise, seine donnernden Wellenbewegungen auf dem Klavier, seine fast hypnotisch wirkenden Phra-

sen hatten eine enorme Ausstrahlung und werden in aller Welt nachgeahmt. Bei einer persönlichen Begegnung mit dem großen, etwas massig wirkenden Tyner spürt man nichts von Aggressivität. Sein Auftreten ist natürlich, er gibt sich sehr freundlich, spricht mit weicher, angenehmer Stimme, hat Charme und ist insgesamt eine sehr sympathische Erscheinung. In seinem kontaktfreudigen Wesen kommt eher jene Seite zum Tragen, die man jetzt mit der Platte „Fly with the Wind“ — die neue Visitenkarte McCoy Tyners — kennenlernte. Der erste Versuch, für Jazzgruppe und Streicher zu schreiben, ist damit auf Anhieb prächtig gelungen. Tyner kann mit diesem Resultat zufrieden sein — und er ist es auch, zumal das Album die bisher bestverkaufte Tyner-Platte ist, unter den Bestselling Jazz LPs in den USA ebenfalls mit an der Spitze steht.

Es war Tyners langgehegter Wunsch, einmal für Jazzgruppe und Streicher zu schreiben, und obwohl er seit Jahren nur mit kleinen Gruppen arbeitet, hat er sich nebenher immer damit beschäftigt, für umfangreichere Formationen zu komponieren und zu arrangieren. Musik mit Brass, mit einem Blechbläsersatz, hat er schon auf der Platte „Song of the new world“ vorgelegt, und so verfolgte er mit „Fly with the wind“ praktisch die damit eingeschlagene Linie weiter. Man könnte sagen, daß man in „Fly with the wind“ den unterhaltendsten McCoy Tyner kennenlernt, den es je gab. Es versteht sich, daß damit beste musikalische Unterhaltung gemeint ist: McCoy Tyners Musik ist vielsagend,

ausdrucksvoll, ambitioniert und doch locker, beschwingt, problemlos. Die Komposition „Fly with the wind“ wirkt spielerisch und mitreißend zugleich, man fühlt sich von der Musik fortgetragen, als ob man tatsächlich mit dem Wind fliegen würde.

McCoy Tyner sagt über diese Musik: „Sie hat die Schwerelosigkeit des Windes, in ihr ist sehr viel Schönheit. Ich kann sie immer und immer wieder anhören, denn ich vermag darin etwas ganz Besonderes zu erkennen. Die Musik läßt ein Bild der Natur in mir erscheinen.“ Nun war „Fly with the wind“ nicht etwa wie „Sahara“ symbolisch gemeint, doch gibt McCoy Tyner zu, daß sie für ihn langsam an symbolischer Bedeutung gewinnt. Er präzisiert: „Sie vermittelt mir das Bild eines Lebewesens, das vom All aus nach einem idealen Platz Ausschau hält, an dem es sich niederlassen kann.“

Anerkennend bestätigt Tyner, daß die Streicher genauso gespielt haben, wie er es sich gewünscht und vorgestellt hatte. Doch räumt er ein: „Ich wußte zuvor nicht, wie alles genau bis in die kleinsten Einzelheiten hinein klingen würde; wenn man Musik schreibt, so heißt das, Noten aufs Papier malen. Die Musiker erst sind es dann, die die Musik zum Klingen bringen. Freilich war für die Streicher alles ausgeschrieben, ihre Parts waren genau festgelegt, nur die Stellen für die Jazzsoli waren frei. Das gute Resultat hängt damit zusammen, daß wir die Musiker einzeln aussuchten, nur die heranzogen, von denen wir sicher sein konnten, daß sie diese Art Musik schätzen, und damit die wesentliche

Voraussetzung mitbringen, das Beste daraus zu machen. Wichtig war auch der Konzertmeister, der dem Sinfonieorchester in San Francisco angehört, aber mit den verschiedensten Musikarten vertraut ist, so daß es ihm nicht schwerfiel, diese Aufgabe hier zu bewältigen. Für mich ist das Musik, die in erster Linie Schönheit spüren läßt. Sie weist damit einen anderen Aspekt meines musikalischen Profils auf, denn es ist keine sehr kraftvolle Musik."

Der Erfolg durchbruch bedeutete für McCoy Tyner die erstrebte Freiheit, all seine musikalischen Pläne verwirklichen zu können. Und an Ideen mangelt es ihm gewiß nicht. Sein nächstes großes Projekt ist eine Platte mit Jazzgruppe und Gesangsstimmen, und man zweifelt keinen Augenblick daran, daß er diese Mischung ebenso meistert wie zuvor die für Jazzgruppe und Streicher. Tyner macht seine Vorstellungen mit folgenden Worten klar: „Die Musik wird vielleicht einiges an Gospelfeeling vermitteln, obwohl es genau genommen keine Gospelmusik ist. Die Gesangsstimmen werden sich um mein Klavierspiel herumranken, meinen eigenen Stil tragen. Auch in diesem Fall also eine Weiterführung all dessen, was ich selbst mache, ob allein oder mit kleiner Gruppe. Gewiß ist es ein Experiment für mich, für Gesangsstimmen zu schreiben, denn ich habe es zuvor noch nie versucht. Aber es ist doch ein weiterer Schritt nach vorne."

McCoy Tyner kann froh sein, daß die Plattenfirma Milestone seinen Plänen gegenüber so aufgeschlossen ist. Es hat sich aber auch erwiesen, daß Tyner den richtigen Weg einschlug. Er konnte sich durchsetzen, ohne Konzessionen an modische Rockmusik zu machen, ohne funky oder gar kommerziell spielen zu müssen. „Dies ist in erster Linie meine persönliche Entscheidung gewesen", argumentiert Tyner, „denn was jemand machen will, das kann er auch tun. Für mich ist es am wichtigsten, spielen zu können, was ich liebe. Natürlich muß man mit der Musik auch seinen Lebensunterhalt bestreiten können, obwohl es bei ihr letzten Endes vor allem darum geht, daß man sich an ihr freut und daß man diese Freude den Zuhörern vermittelt. Deshalb meine ich, daß jeder individuell zu entscheiden hat, ob er zu Konzessionen bereit ist oder nicht."

Nun hatte McCoy Tyner das Glück, daß er eigentlich nie vor die Wahl gestellt wurde, entweder in der Musik Konzessionen zu machen oder gezwungen zu sein, aus Existenzgründen einer anderen Betätigung nachzugehen. „Es stimmt", gibt er zu, „daß ich nie in diese Situation gekommen

bin; andererseits aber haben so manche Musiker doch nur deshalb Konzessionen gemacht, um damit noch mehr Geld zu verdienen. Es übt natürlich einen starken Reiz aus, mit ein wenig kommerziellerer Musik sehr viel mehr Geld zu machen. Und aus diesem Grund fiel so manchem Musiker dieser Sprung in den Kompromiß nicht schwer."

Der Erfolg ist McCoy Tyner nicht zu Kopf gestiegen und bescheiden lächelnd sagt er: „Natürlich bin ich froh darüber, daß es jetzt einige Leute bemerkt haben, daß ich an diesem Punkt meiner Karriere etwas Anerkennung verdiene." Dem Pollgewinn im „Down Beat" mißt er nicht allzu viel Bedeutung bei, räumt jedoch ein, daß er schon einen gewissen Nutzen hat. Sein Kommentar: „Ich gehöre zu jener Sorte Menschen, die sich niemals dahingehend beeinflussen läßt, tatsächlich zu glauben, wirklich der Allerbeste zu sein oder als Künstler sonst eine Spitzenposition einzunehmen. Doch schlägt sich ein Pollgewinn zweifellos positiv auf den Plattenverkauf nieder, es wirkt sich auch günstig auf die Arbeitsmöglichkeiten aus und bringt zusätzliche Publicity. Wollte man sich jedoch Gedanken darüber machen, als weitbesten Jazzpianist zu gelten, dann stellt sich eigentlich nur Unbehagen ein. Mich freut allein die Wertschätzung, die man meiner Musik entgegenbringt, und was wirklich zählt, ist jene Reaktion des Publikums, aus der man erkennt, daß die Musik wirklich gefällt, daß man sie versteht und daß sie Freude macht. Meine Musik ist für die Menschen gedacht und deshalb ist es für mich schön zu erfahren, daß sie tatsächlich für das Leben einiger Menschen von Bedeutung ist. Meine Musik ist meine Gabe an die Menschen, die ich nur weitergebe, denn auch ich empfangen sie ja als Gabe."

Tyner hält es also für unsinnig, von einem „besten" Pianisten zu sprechen und sagt: „So etwas gibt es nicht. Dagegen gibt es sehr viele großartige Pianisten. Ich halte es jedoch für unfair, in diesem Zusammenhang Namen zu nennen, den einen oder anderen besonders herauszustellen. Ich höre alle Pianisten gern, die sich selbst gegenüber ehrlich sind, und wenn ich nun doch etwa Cecil Taylor und Keith Jarrett nenne, so~vor allem deshalb, weil sie akustisches Klavier spielen. Wir haben nämlich schon oft über unseren Wunschtraum, einen „Club akustisch spielender Pianisten" zu gründen, miteinander geredet."

Nun hat Tyner nicht etwa grundsätzlich Aversionen gegen das Elektro-Piano, er stellt lediglich fest, daß er persönlich nicht das darauf ausdrük-

ken kann, was er gerne möchte. Natürlich hat er auch schon Elektro-Piano gespielt, aber nur dann, wenn es aus einer Notlage heraus nicht anders möglich war, also kein Klavier zur Verfügung stand oder es sich in einem katastrophalen Zustand befand. „Es ist für mich kein Problem, Elektro-Piano zu spielen", sagt er, „aber ich mag einfach seinen Klang nicht. Es ist im Vergleich zum Flügel ein völlig anderes Tasteninstrument. Man denke nur an die Machart: man braucht oft bis zu einem Jahr, um einen wirklich guten Flügel zu bauen. Schon von seiner Entstehung her ist der Flügel also etwas Handwerkliches und damit völlig verschieden vom Elektro-Piano. Der Klang des Klaviers ist viel persönlicher, auch weit flexibler als der des E-Pianos, wenn es darum geht, sich als Individuum ehrlich und offen auszudrücken."

Viele erinnert der Klavierstil von McCoy Tyner an Thelonious Monk oder Bud Powell. Auf Einflüsse von Monk oder Powell befragt, antwortet Tyner: „Als ich Bud Powell zum ersten Mal hörte, wurde mir klar, was es mit der echten Musik, dem Jazz, eigentlich auf sich hat. Powell wohnte in Philadelphia in unserer Nachbarschaft und ich verfolgte ihn förmlich, nahm jede Gelegenheit wahr, ihn beim Spielen zu beobachten, und hörte genau zu, was er machte. Vor allem war ich von seiner Kreativität fasziniert, die sich ganz spontan äußerte. Auch die Gedankentiefe, die seiner Musik zugrundelag, beeindruckte mich. Zudem war Bud ein außergewöhnlich dynamischer Pianist mit einer enormen Technik. Als ich dann nur noch wenig Gelegenheit hatte, ihn persönlich spielen zu hören, kaufte ich mir seine Platten, legte sie wieder und wieder auf und versuchte so zu spielen wie er. Ehrlich: ich gab mir redlich Mühe, ihn zu kopieren, bis ich merkte, daß man das gar nicht kann. Und dieselbe Erfahrung machte ich dann, als ich versuchte, den Spuren von Thelonious Monk zu folgen. Ich möchte sagen, wenn man jung ist, hat man einfach die Neigung, alles zu kopieren, hat ein Idol, dem man nachzueifert. Das ist ganz in Ordnung so. Aber dann erreicht man einen Punkt, an dem man erkennt, daß man in Wahrheit eigentlich sich selbst verwirklichen möchte. Und damit beginnt dann ein neues Stadium künstlerischer Entwicklung. Wenn man schließlich zur Identität zwischen sich selbst und seiner Musik gelangt ist, dann erst ist man glücklich."

Ende der 60er Jahre stand McCoy Tyner noch ganz im Schatten John Coltranes. „Er drohte mich fast zu erdrücken", gibt Tyner zu. Damals wäre er fast in der Anonymität untergegan-



McCOY TYNER

Foto: Ulrich Borciert

gen. Erst zu Beginn der 70er Jahre konnte er sich aus dem Bannkreis Coltranes — er spielte bis Ende 1965 mit ihm — lösen. Von diesem Zeitpunkt an kristallisierte sich dann Tyner als wichtige musikalische Persönlichkeit des Jazz heraus und er fand die Anerkennung, die ihm als eigenständigem Musiker gebührt.

Daß Coltranes Einfluß so nachhaltig war, verwundert nicht. Seit seinem 17. Lebensjahr war Tyner auf das engste mit ihm verbunden. Er hatte ihn erstmals durch den inzwischen verstorbenen Trompeter Cal Massey kennengelernt. Über seinen Eindruck bei diesem Zusammentreffen mit Coltrane sagt Tyner: „Er erschien als bescheidener, friedliebender Mensch, war eine wunderbare Persönlichkeit.“ Seinerzeit war Coltrane noch Mitglied der Miles Davis-Gruppe, konnte also nur auf Tyner zurückgreifen, wenn er in Philadelphia Jobs unter eigenem Namen hatte. Damals machte Tyner auch noch nicht hauptberuflich Musik, sondern arbeitete in einer Versandgesellschaft. Berufsmusiker wurde er erst, als sich ihm die Chance bot, mit dem Jazztett von Benny Golson und Art Farmer zu spielen. Doch war ihm bewußt, daß John Coltrane eigentlich der einzige Musiker sei, mit dem er gerne zusammenarbeiten wolle. 1959 war es dann soweit: Coltrane gründete sein Quartett mit dem Bassisten Jimmy Garrison, dem Schlagzeuger Elvin Jones und am Klavier — McCoy Tyner. Über die Gründe, die McCoy Tyner dann bewogen, die Gruppe Ende 1965 zu verlassen, kursieren die verschiedensten Gerüchte. McCoy Tyner selbst sagt: „Ich fühlte, daß ich nun reif war, eine eigene Gruppe zu leiten, spürte, daß ich mich selbständig machen mußte, um weiterzukommen.“

Aus heutiger Sicht sieht McCoy Tyner das klassische Coltrane-Quartett so: „Die Gruppe funktionierte in erster Linie als geschlossene Einheit. Wenn ich meine Funktion darin einmal herauslösen und analysieren sollte, kann ich eigentlich nur sagen, es war die eines Orchesters. Mit anderen Worten: Ich hatte dem Quartett die Klangfülle zu geben. Oder wie John zu sagen pflegte: die Dichte und Volltönigkeit. Nun kann ja ein Klavier tatsächlich wie ein Orchester behandelt werden, und genau das versuchte ich auch und gab dem Quartett einen Sound, der immer voller, dichter, umfassender wurde. Meine Spielweise entwickelte sich zwangsläufig bei John Coltrane in eine Richtung, die diesem Spielideal entspricht. Doch offenbarte sich Coltranes Größe auch darin, daß er seinen Partnern erlaubte, sich selbst zu verwirklichen. So hatte ich bei ihm die Möglichkeit, das,

was ich zuvor schon im Kopf und im Herzen hatte, den besonderen Sound, voll zu entfalten. Coltranes Werk ist nicht unbeantwortet geblieben. Es gibt lebende Manifestationen. Er hinterließ eine gute Saat, und bei wem das der Fall ist, dessen Werk wird weiterleben.“

Nun darf aber nicht der Eindruck entstehen, daß McCoy Tyner diesen Zeiten nachtrauert. Er ist der Mensch, der voll und ganz auf die Gegenwart ausgerichtet ist, und sagt: „Ich denke zwar manchmal an die Zeiten mit John zurück und höre auch ab und zu unsere Platten. Das geschieht aber nur der Erinnerung wegen. Ich will damit Klarheit über das, was sich damals vollzog, vergegenwärtige mir, daß diese Musik einmal lebte, und spüre, daß sie tatsächlich noch heute lebt und auch weiter fortleben wird. Ich selbst aber werde nicht mehr darauf zurückkommen, denn solange man kreativ ist, gibt es nur das Vorwärts. So wie sich ja auch das John Coltrane-Quartett immer wieder veränderte, immer weiter und weiter drängte. Die Musik wird dabei immer besser, immer tiefer empfunden. Grob verallgemeinernd könnte man sagen, daß sich etwa jedes halbe Jahr eine solche Veränderung bemerkbar machte. - John war außerordentlich schöpferisch und brachte ständig Neues in die Gruppe ein, was wir dann gemeinsam weiterentwickelten, zu einer gütigen, musikalischen Aussage machten. Jetzt erscheint es mir für meine Person wichtig, immer weitere Aspekte auszuloten. So möchte ich beispielsweise in den verschiedensten Kombinationen Platten aufnehmen. Wenn jemand eine meiner Platten kauft, soll er wissen und spüren, wie ich zu jenem Zeitpunkt, in dem sie entstand, fühlte und dachte. Die Musik ist in gleichem Maße dem Wandel unterworfen wie der Mensch, von dem sie ausgeht. Ich möchte möglichst alle Nuancen meines Wesens zum Ausdruck bringen. Ich kann mich nicht in ein Loch verkriechen und dort sitzenbleiben, ich muß mich immer weiter vorwärtsbewegen.“

Tyner ist so vom Musikmachen erfüllt, daß er jüngst sogar einen gutbezahlten Lehrauftrag an der Universität von Santa Barbara ausschlug. Obwohl Familienvater mit drei Söhnen im Alter von 6, 10 und 12 Jahren, hat er sich doch für das unsichere, aber beglückendere Leben eines freien Musikers entschieden. Er ist sich bewußt, noch einen langen Weg vor sich zu haben, und fühlt, daß er die ihm gestellte Aufgabe noch nicht ganz erfüllte. „Sie ist von einem Schöpfer an mich gerichtet, an den ich glaube“, sagt er. „Er hat in seiner Schöpfung, von der die Musik ein Teil ist, alles bestens

geplant und auf wunderbare Weise zusammengefügt. Man kann Musik nicht vom Ganzen trennen. Es gibt sie wie Bäume oder Tiere.“

Tyner wuchs als gläubiger Christ auf, besuchte mit seiner Mutter regelmäßig die Baptistenkirche. Mit etwa 18 Jahren fand er bewußt zum Glauben. „Es spielt keine Rolle, welche Wege die Menschen einschlagen, sie führen alle zum selben Ziel“, sagt er mit Nachdruck. „Es ist auch egal, was die Menschen tun, wichtig ist nur, daß es gut ist. Man muß sich darüber im klaren sein, daß alles, was man macht, letzten Endes nur ein Versuch ist. Die Musik hat mir dazu verholfen, eine außerirdische Kraft anzuerkennen, die zwar unsichtbar, aber deutlich spürbar ist. Ist nicht auch die Musik unsichtbar — und es gibt sie doch. Die Allgegenwart Gottes aber erscheint uns in all den Dingen, die uns umgeben.“

Bei John Coltrane war vieles seiner Musik Glaubensbekenntnis. Am eindrucksvollsten ist davon sein vierteiliges Werk „A love supreme“. Aber auch in Tyners späterer eigener Musik ist das Spirituelle oft sehr deutlich spürbar. Er sagt: „Ich hoffe und wünsche, daß dies jedes Mal der Fall ist, denn das ist der Sinn des Musikmachens. Musik soll die Menschen erheben, man soll in ihr den göttlichen Funken erkennen. Musik ist die Reflexion des Menschen, der sie spielt. Und seine Überzeugung kommt dabei zum Tragen.“ Gudrun Endress

Plattenhinweise

McCoy Tyner „Cosmos“ Blue Note BN-LA 460-H2

McCoy Tyner „Sahara“ Milestone MSP 9039

McCoy Tyner „Song For My Lady“ Milestone MSP 9044

McCoy Tyner „Song Of The New World“ Milestone MSP 9049

McCoy Tyner „Atlantis“ Milestone M-55002

McCoy Tyner „Sama Layuca“ Bellaphon/Milestone BLPS 19196

McCoy Tyner „Fly With The Wind“ Bellaphon/Milestone BLPS 19239

Jazzmusiker gehen neue Wege des Musiktheaters

Ort der Handlung ist De Brakke Grond, ein kleines Theater im Zentrum Amsterdams. Aufmerksam folgt das Publikum der Musik des „Willem Breuker Kollektiefs“, dessen Mitglieder vorwiegend über Jazz-Erfahrung verfügen und in der Improvisation bewandert sind. Plötzlich zerspringt eine alte Uhr mit einem furchtbaren Knall und stößt einen tobenden, kleinen Mann in einem alten abgetragenen Staubmantel aus. Er stürzt zu seiner Werkbank und beginnt verschiedene Wecker, die dort herumliegen, leidenschaftlich zu mißhandeln. Zahnrädchen und Spiralen fliegen durch die Luft. Mit einem Schrei springt er an ein langes Seil, das von der Theaterdecke herabhängt. Eine Glocke beginnt zu läuten, elektronisch angetrieben. Der kleine Mann, der da über den Köpfen der Zuschauer hinweg durchs Theater schwingt, ist der Tensaxophonist Herman de Wit. Er spielt die Hauptrolle in Breukers „De Achterlijke Klokkenmaker“ (der verrückte Uhrmacher), ein Stück des zeitgenössischen holländischen Musiktheaters. Für dieses Werk war Breuker der „1974 Matthijs Vermeulen“-Preis der Stadt Amsterdam verliehen worden. Es war dies seit Jahren das erste Zeichen öffentlichen Interesses am Musiktheater, wie es sich in den Niederlanden entwickelt hat.

Nicht Oper, Operette oder Musical

Das in den letzten Jahren in den Niederlanden entstandene Musiktheater ist einzigartig. Es gibt keine Parallelen zu den verschiedenen Arten des Musiktheaters, wie es in anderen Teilen der Welt bekannt ist. Es ist weder Oper, Operette oder Musical noch entspringt es einer Verbindung von traditionellen Formen des Theaters und der Musik. Es ist kein Schauspiel, das vertont wurde, und es gleicht auch nicht dem Musikdrama, wie es von einer Gruppe von 5 jungen holländischen Komponisten, Schülern des Komponisten und Lehrers Kees van Baaren in Den Haag, entwickelt wurde, obgleich es Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Kunstformen gibt. Misja Mengelberg, der andere Begründer des modernen Musiktheaters, ist einer der Komponisten, die bei van Baaren studierten. Zusammen mit weiteren Mitgliedern dieser Komponistengruppe, Peter Schal,

Louis Andriessen, Reibert de Leeuw und Jan van Vlijmen, schrieb er das politisch gefärbte Musikdrama „Reconstructie“ zum Holland Festival 1969. Ein weiteres Verbindungsglied zwischen dem zeitgenössischen holländischen Musiktheater und der Komponistengruppe aus Den Haag ist Louis Andriessen. Wie Misja Mengelberg entstammt auch er einer Musikerfamilie und ist Begründer der „De Volharding“-Gruppe, die außerhalb des Musik-Establishments steht und sich um eine Verbindung mit linksradikalen politischen Bewegungen bemüht. In De Volharding arbeiten Absolventen der Musikhochschule mit improvisationsfreudigen Jazzmusikern zusammen. Ihr Repertoire enthält Werke von Willem Breuker und Hanns Eisler, der, abgesehen von amerikanischen Jazzmusikern, die meisten Anregungen gab. Unter den Gründungsmitgliedern war Willem Breuker.

Politisierung der Künste

Das zeitgenössische holländische Musiktheater entwickelte sich vor allem aus improvisierter Musik, in erster Linie der von Willem Breuker und Misja Mengelberg. Es erscheint daher notwendig, auf die Entwicklung der improvisierten Musik in den Niederlanden einzugehen, bevor wir uns auf das Musiktheater konzentrieren. Bis in die 60er Jahre hinein war die Improvisation vor allem in der amerikanischen Jazzmusik verwurzelt. In Holland waren Misja Mengelberg und Willem Breuker die wichtigsten Vertreter dieses von Europäern übernommenen amerikanischen Jazz. Sie hatten das meiste Talent und verfolgten eine unabhängigere Konzeption als die anderen.

Mengelberg fühlte sich dem New Yorker Jazzpianisten Herbie Nichols eng verbunden. Er leitete in den frühen 60er Jahren das bekannteste holländische Jazz Ensemble, mit dem er auch zum Newport Jazz Festival eingeladen wurde. Damals war er Schüler in der Kompositionistenklasse von Kees van Baaren in Den Haag. In Darmstadt hörte er dann erstmals Musik von John Cage und stellte kurze Zeit später fest, daß Thelonious Monk und John Cage die beiden Musiker sind, die ihn am meisten interessieren. Als Sohn des Dirigenten Karel Mengelberg wurde Misja 1935 in Kiew

geboren, wo sein Vater damals tätig war. Und wie dieser steht Misja radikal links. Seine bekannteste Jazz-Komposition heißt „Vietcong“. Er ist ein umsichtiger, ziemlich intellektuell schaffender Musiker. Empört über die maßlose Unterordnung der Musik unter politische Interessen, erklärte Mengelberg später, „Vietcong“ hätte ebenso gut „John Johnson“ heißen können. Das bedeutet nicht, daß Mengelberg nun eine konservativere Haltung eingenommen hätte, vielmehr lehnte er sich gegen die Benachteiligung der Musikpolitik gegenüber der allgemeinen Politik und gegen die Vernachlässigung der Kulturpolitik gegenüber der Sozial- und Wirtschaftspolitik auf. In den 60er Jahren spielte Mengelberg eine aktive Rolle in den Veranstaltungen und Happenings der Fluxus-Gruppe. Fluxus konstruierte „Situationen“, die Elemente der Musik, des Theaters und andere innerhalb eines künstlerischen Rahmens vereinten. Etwa gegen Mitte der 60er Jahre ereignete sich in Amsterdam etwas Außergewöhnliches. Junge Leute, die den politischen Gehalt des Wortes Anarchie verstanden, begannen die Techniken des künstlerischen Happenings für politische Ziele auszuweiten. Auf diese Weise drang die „Provo“-Bewegung in die Politik ein, der damit ein spielerisches Element beigegeben wurde, wogegen andererseits die künstlerische Welt stark politisiert wurde. Die Provo-Tumulte im Jahr 1966 in Amsterdam und die darauffolgenden Unruhen waren für Willem Breuker der Anlaß, „Litanie“ zu schreiben, das auf einem Jazz Festival uraufgeführt wurde. Als Avantgarde-Saxophonist war Breuker bereits bekannt, doch Litanie zeigte ihn in einem völlig anderen Licht, es war etwas ganz anderes als alles, was bisher in der Jazzwelt zu hören war. Breuker brach aus der konventionellen Folge: Orchester — Solo — Orchester völlig aus. Litanie war ein Protest gegen die herrschende politische Ordnung, ein Oratorium mit dramatischen Elementen. Das Jazz-Publikum wußte damit nichts anzufangen.

Instant Composers Pool

Breuker, der in einem Arbeiterviertel von Amsterdam geboren wurde, ist Autodidakt. Im Jazz liebt er die Freiheit, die ihm die Improvisation bietet, doch lehnt er die aufgeblähte, kom-

merzielle Aura ab, die die amerikanischen Jazzstars bei ihren Konzertauftritten umgibt. Da steht ihm die Musik des Stadtteils, in dem er aufwuchs, näher: die Blaskapellen, die Drehorgeln und die Mandolinenorchester. Wie Mengelberg hat auch Breuker die Abhängigkeit des Musiklebens von der vorherrschenden politischen Ordnung erkannt und deutet dies — wiederum wie Mengelberg — in einem linksradikalen Sinn. Aber auch er ist vorsichtig, wenn es darum geht, Parallelen zwischen Musik und Politik zu ziehen. Als Breuker Ende der 60er Jahre dem Mengelberg Quartett beitrug, war dieser Schritt freilich primär noch nicht durch den gemeinsamen sozialen Standpunkt begründet. Dazu sind ihre Charaktere doch zu unterschiedlich: Mengelberg ist der verschlossene, in sich gekehrte, Breuker dagegen offen und geradeheraus. Was sie verband, war vielmehr die gemeinsame Auffassung von Improvisation und den dazu notwendigen Grundlagen. Beide haben viel von Jazzmusikern gelernt, und für beide bedeutet die Improvisation die Wiedererlangung der verlorengegangenen Einheit zwischen Komponist und Musiker. In der Erkenntnis, daß die Improvisation nicht nur auf die Spielweisen und das Material der Jazzmusiker beschränkt ist, machen

sie nun zum iimend von Spielweisen und Materialien ihrer eigenen musikalischen Umgebung Gebrauch. Dies führte zu den Ursprüngen des Instant Composers Pool, zu der Gruppe, die gegen Ende der 60er Jahre die Basis des Musiktheaters bildete.

Ein geborener Komödiant

Jazz war schon immer eine stark physische Art der Musik. Die Improvisation ist abhängig von den Bedingungen, unter denen der Musiker spielt, von den Instrumenten, seiner Vitalität und seiner physischen Kondition. Aus diesem Grunde sind Auftritte von Jazzmusikern auch häufig von schauspielerischen Effekten begleitet. Es ist kein Zufall, daß Fotografen Jazzmusiker am liebsten in Aktion aufnehmen, denn irgend etwas passiert immer. Hat man ein Auge dafür, so haben die Äußerlichkeiten auch einen tragikomischen Aspekt. Samuel Beckett gibt ein Beispiel für die Tragikomik der begrenzten menschlichen Leistungsfähigkeit und auch dafür, daß Geschehnisse und Erlebnisse unsere Aufmerksamkeit für alle Aspekte der künstlerischen Situation erhöhen, einschließlich ihrer Grenzen, Ansprüche und tragikomischen Gesichtspunkte. Breuker, der nicht nur der geborene Musiker, sondern auch der geborene Komödiant ist, begann die mit der Im-

provisation verbundene Theatralik zu verwerten. Der Tenorsaxophonist, der so kraftvoll und so lange bläst, wie es seine physische Kondition erlaubt, ist mit seinem verzerrten Gesicht und seinen sonderbaren Bewegungen eine vertraute Erscheinung in der Jazzwelt. Mitten in einem wilden Solo könnte man meinen, er verwickle sich in den Gurt, an dem sein Instrument vom Nacken herabhängt, oder seine Finger würden zwischen den Klappen eingeklemmt werden. Mit derartigen Methoden gelang es Breuker, die Aversion des Publikums gegen den Avantgarde Jazz abzubauen und plötzlich sichtbar werden zu lassen, daß dieser wild blasende Saxophonist eine Rolle darstellt. Die Methoden, die Breuker gegen Ende der 60er Jahre anwandte, dienten alle dazu, den Zuhörer bzw. Zuschauer von dem bisher Gewohnten wegzuführen und ihn mit der Bühne zu konfrontieren, so daß er sich sein eigenes Urteil bilden kann. Breukers enges Verhältnis zu Brechts Stücken und Eislers Musik war zweifellos auch hier wichtig. Breuker schrieb die Musik zu verschiedenen Brecht-Werken. Zur selben Zeit ging Mengelberg dazu über, mehr und mehr nicht-musikalische Elemente in seine Auftritte miteinzubeziehen, wobei die Erfahrungen, die er bei Fluxus gemacht hatte, an Einfluß gewannen. Bei ihrem

Musiktheater mit WILLEM BREUKER (Mitte)

Foto: Wim Riemens



Zusammentreffen hatten diese beiden Musiker damit zwei gemeinsame Interessenbereiche, die sie in ihr Spiel einbringen konnten. Breuker und Mengelberg verwendeten immer mehr Requisiten wie Kinder-Saxophone und anderes Spielzeug, Kurzfilme und Lichteffekte. Die Musik selbst wurde dabei immer vielgestaltiger. Sentimentale Schnulzen, Tangos, populäre Volksmusik — das alles erwies sich als ausbaufähiges Material. So schrieb Breuker ein Avantgardestück für drei Drehorgeln, und als dieses Stück auf Amsterdams belebtester Straße aufgeführt wurde, waren die Passanten überrascht, welche ungewohnten Klänge sie aus den ihnen vertrauten Instrumenten hörten. Und überhaupt: drei Drehorgeln auf einmal! 1969 spielte Mengelberg zusammen mit seinem Perkussionisten Han Bennink vor. Bennink übernahm die Rolle von Mozarts Vater, und Mengelberg selbst spielte den Mozart. Der Text wurde aus Comic Strips übernommen, und dazu wurde ein gutbekanntes Kaffeemarkenzeichen an die Wand projiziert. Bei diesen kleinen Happenings war die radikale, durch den ironischen Ton schmackhaft gemachte Kritik an der herrschenden politischen Ordnung, vor allem der Lokalpolitik und des Musikestablishments, besonders wichtig. Es gibt in den Niederlanden zahlreiche Berührungspunkte zwischen staatlicher, kommunaler Politik und dem Musikleben. Subventionen werden sowohl von der Zentralregierung als auch von kommunalen Behörden gewährt.

Kain en Abel

1972 erfolgte dann ein entscheidender Schritt. Willem Breuker schrieb in Zusammenarbeit mit Lodewijk de Boer — er ist Autor des seriellen Stückes „The Family“ — das erste Stück des Musiktheaters: „Kain en Abel“. Es handelt sich dabei um ein Auftragswerk für das Holland Festival, und es wurde von einer Gruppe improvisierender Musiker und einem Berufsschauspieler aufgeführt. Zum ersten Mal traten die Musiker in Kostümen auf. Die Komposition Breukers basierte auf seinen Erfahrungen früherer Jahre. Alle Rollen bezogen sich auf die individuellen Eigenarten oder das jeweilige Image der mitwirkenden Musiker. Han Bennink hatte sich beispielsweise mehr und mehr das Image des Musikers von außerordentlicher Vitalität erworben, der fähig ist, grandiose Klänge zu erzeugen. Das Image des Jazz-Schlagzeugers in der westlichen Kultur verbindet sich immer noch mit dem eines mythisch primitiven Menschen. Breuker ging nun auf dieses Image ein und arbeitete es in einer stark schauspielerischen Rolle

aus, in der Bennink den Part des Primitiven spielte. Bennink, in Tierfelle gekleidet und in einen großen Eisenkäfig eingesperrt, trommelte mit Ästen. Der Tenorsaxophonist Herman de Wit, ein Schüler Breukers, spielte Breukers Sohn. Auf diese Weise war es den Musikern möglich, ihren Text innerhalb eines vorher festgelegten Rahmens aus dem Stegreif zu sprechen. „Kain en Abel“ beschreibt die Schwierigkeiten der improvisierenden Musiker, sich in der organisierten holländischen Musikwelt durchzusetzen. So beruhen Rollen und Situationen auf alltäglichen Begebenheiten. Breukers und Mengelbergs Rollen sind im allgemeinen Karikaturen, die ironische Kommentare zum sozialen Leben enthalten. Die Art, in der Breuker die Rollen für seine schauspielernden Musiker schreibt, ist ähnlich der, wie Duke Ellington für seine Bandmitglieder schrieb. Auch er berücksichtigte die individuellen, persönlichen Eigenschaften, weshalb es fast unmöglich ist, Ellington-Kompositionen mit anderen Bands wirklich zufriedenstellend aufzuführen. Genauso undenkbar ist es, „Kain und Abel“ von anderen schauspielernden Musikern als denen, für die es geschrieben wurde, aufzuführen zu lassen. Das System als solches kann natürlich auch von anderen angewandt werden.

Ein mittelalterlicher Musikwettstreit

Die Art, wie Musik und Theater miteinander verbunden werden, läßt sich am besten anhand eines anderen Werkes von Breuker aufzeigen. Es heißt „Oltre Tomba“ und ist ein Stück, das im Mittelalter spielt. Eine Schloßherrin organisiert einen Musikwettbewerb. Die improvisierenden Musiker spielen den Part umherziehender Minnesänger, die versuchen, ihre Gunst zu erringen, um den Wettstreit zu gewinnen. Es gibt eine Jury, es gibt Anschläge und Verschwörungen, Intrigen und Hinterlist jeder Art. Das Stück gleicht einer klassischen Schelmen-Novelle. Da die Minnesänger ihre Talente herausstellen müssen, haben die Musiker also Gelegenheit, ihr Können zu beweisen. Aber tatsächlich handeln sie wie Schauspieler in einem pseudo-mittelalterlichen Rahmen und formen diesen in ein amüsantes Beispiel der Entfremdung um. Das Publikum kann sich von der Musik nicht ergreifen lassen, denn jede Improvisation entspricht offensichtlich einer bestimmten Rolle. Der eigentliche Jazzmusiker bläst seine Trompete in einem lächerlichen mittelalterlichen Kostüm. Der Rivalität, die im täglichen Leben zwischen den Musikern zu finden ist, wird in den Intrigen der Gegner im Wettstreit Rechnung getragen. Und

die Spannungen zwischen den unterschiedlichen Musikstilen werden zu mittelalterlichen Ränkespielen, gewürzt mit einem guten Schuß Amsterdamer Humor. Vor allem aber findet der Zuschauer in diesem Werk einige Anspielungen auf die politische Struktur des organisierten Musiklebens.

Stücke wie „Oltre Tomba“, „De Achterlijke Klokkenmaker“ oder „Kain en Abel“ sind vorwiegend in Amsterdam sehr populär. Sie stimmen überein mit dem für die Amsterdamer so typischen Sinn für Humor und mit der in den Niederlanden weitverbreiteten sachlichen, sozialkritischen Haltung. In Deutschland ist eine ähnliche Einstellung undenkbar, denn die schärferen Gegensätze und fanatischeren Ansichten lassen derartigen Unbeschwertheiten nur wenig Freiraum. Eine dieser Form des Musiktheaters entsprechende Atmosphäre ist dagegen in London, San Francisco oder in Bronx in New York durchaus möglich. Durch ihre besondere Stellung ist die schwarze Musik für eine derartige Behandlung wesentlich weniger geeignet, obgleich Jean Genet mit „Les Negres“ einen glänzenden Präzedenzfall lieferte. Das Stück handelt von der Rolle, die dem unvoreingenommenen Menschen von der weißen Welt aufgezungen wird. Ein Teil des Verhaltens des unvoreingenommenen Amerikaners wird durch das ambivalente Spiel bestimmt, das aus der aufgezwungenen Rolle und den daraus resultierenden Reaktionen besteht. Aber mit der Bürgerrechts- und anderen emanzipatorischen Bewegungen der letzten 15 Jahre sind die meisten dieser ambivalenten Einstellungen verschwunden und haben mehr militanten Aktionen und Reaktionen Platz gemacht.

Artaud versus Brecht

Das theatralische Element in der gängigen Musik Amerikas ist gänzlich anderer Natur als das des holländischen Musiktheaters, denn auch in den USA sind die gegensätzlichen Einstellungen viel schärfer voneinander getrennt. Die Gruppen von Sun Ra oder das Art Ensemble of Chicago verwenden in ihren Aufführungen unbestritten Elemente des Theaters. Sie sind auch ironisch, doch handelt es sich hier um eine härtere, bitterere Ironie. Das Hauptgewicht liegt bei dieser Form des Theaters mehr auf dem Ritual, einer Ausweitung religiöser Erlebnisse. Das Anliegen des französischen Schriftstellers Antonin Artaud war es, das Drama im Sinne eines „rituellen Dramas“ zu entwickeln. Das „Living Theatre“ hat seine Ursprünge in dieser Bewegung. Die Sun Ra Gruppe ist eine religiöse Sekte, die bei ihren Auftritten eine Fülle reli-

gößer Symbole verwendet. Strömungen dieser Art haben eine negative Einstellung zu herrschenden sozialen und kulturellen Tendenzen, doch vollziehen sie nicht den weiteren Schritt, der für eine kritische Einstellung notwendig wäre; sie halten sich aus dem, was sie ablehnen, heraus. Diese Gruppen sind, im philosophischen Sinn des Wortes, idealistisch und zugleich alternativ. Das Musiktheater, wie es sich gegenwärtig in den Niederlanden entwickelt, ist fast das genaue Gegenteil davon. Es beteiligt sich am sozialen Kampf, ist materialistisch (im philosophischen Sinn des Wortes) und oppositionell. Das von Sun Ra und dem Living Theatre gebotene Musiktheater fügt sich in die von Antonin Artaud weiterentwickelte Tradition ein. Das niederländische Musiktheater korrespondiert mit den Absichten von Brecht und Eisler. Und Artaud und Brecht sind in der Theaterwelt zwei völlig gegensätzliche Pole.

Gartengeräte

Breukers bisher größter Erfolg ist das Stück „Het paard van Troje gaat met vakantie, ofwel de huisvestingsperikelen van de Nederlandse Jazzmusicus“ (Das Trojanische Pferd macht Urlaub, oder die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der niederländischen Jazzmusiker). Es beginnt mit einer ganz phantastischen Reise, die Breuker dazu dient, sich über verschiedene musikalische Gegebenheiten lustig zu machen, so zum Beispiel über die gegenwärtige Mode, Musik der Renaissance auf authentischen Instrumenten in alten Kirchen aufzuführen. Vier Musiker wurden für diese Parodie mit ungewöhnlichen, übertrieben authentisch wirkenden Instrumenten ausgestattet, die gleichzeitig Assoziationen zu Gartengeräten hervorriefen. Die Pointe war dabei die, daß die Musiker praktisch nicht einen einzigen Ton damit hervorbrachten, obwohl die Musik lächerlich einfach war. Sie waren mit einer seltsamen Kopfbedeckung herausgeputzt, die an altmodische Damenhüte erinnerte. Vier weitere Musiker führten einen Tanz auf, der den musikalischen Stil der 30er Jahre — wie er gegenwärtig wieder beliebt ist — sowie Volksmusik, Soul und Popmusik parodierte. Diese seltsame Zusammenstellung wurde von Herman de Wit, dem talentiertesten Akteur der Gruppe, noch in schwindelnde Höhen getrieben, indem er die wildesten Tricks und Gymnastikkunststücke überhaupt vorführte. De Wits Rolle hinterließ zunächst den Eindruck, als habe sie keinerlei Bedeutung für das sonstige Geschehen — sie erinnerte ein wenig an die

Marx Brothers. In der Rückschau schien es dann jedoch, daß einige mögliche Reaktionen zu dem unsinnigen Gespött bereits in seiner Rolle ihren Niederschlag gefunden hätten. „In der Tat, meine Damen und Herren, die Welt ist verrückt. Sicherlich ist etwas Logik in ihr — doch ist dies die Logik der herrschenden Klasse, und diese Logik ist in sich selbst schon unsinnig.“

Das Musiktheater ist ohne die politischen Gegensätze, die es widerspiegelt und von denen es selbst Teil ist, undenkbar. Sie waren auch der Anlaß dafür, daß Radio und Fernsehen dem Musiktheater die kalte Schulter zeigten, nachdem es zu Meinungsverschiedenheiten über die Arbeits- und Honorarbedingungen gekommen war. Obwohl dies ein inoffizieller Boykott ist, sind seine Auswirkungen doch deutlich spürbar. Freilich fand bisher kein so großer politischer Konflikt statt, wie ihn kürzlich das politische Theater der Proloog Gruppe auslöste, doch operiert das Musiktheater zweifellos tief genug in der künstlerischen Sphäre der sozialen Kritik, als daß man diese Strömung als harmlos betrachten könnte.

Vincent van G.

Mengelbergs Satire, eine Weiterentwicklung der Fluxus Periode, stimmt weniger mit dem sozialen Klima und der Sprache Amsterdams überein und ist infolgedessen für die allgemeine Öffentlichkeit weniger ansprechend. Bei „Met welbeleeftde groet van het kameel“ (Mit freundlichen Grüßen vom Kamel) und „He he he waar is de marechaussee?“ (Hei, hei, hei, wo ist die Polizei?) wirkte ein Berufsschauspieler mit. Gemeinsam mit seinem Fluxus-Freund Wim Schippers stellte Mengelberg eine sechsteilige Theaterfolge zusammen. Schippers ist für einige umstrittene Fernsehsendungen verantwortlich, von denen ein oder zwei sogar Anlaß zu Diskussionen im Parlament gaben. Ihr Stück „Bugpeh Expe“ wurde von einigen Berufsschauspielern gemeinsam mit einer Gruppe improvisierender Musiker aufgeführt. Da die Musiker sich selbst spielten, trugen sie keine Kostüme — eine Technik, die den interessanten Bereich zwischen Fiktion und Realität anschneidet.

Auch Leo Cuypers und Michel Waisvisz, die wie Mengelberg und Breuker dem Instant Composers Pool angehören, lieferten Beiträge für das Musiktheater. Cuypers schrieb für sich selbst die Rolle des Stein Bechway, eines umherreisenden Pianisten, der seinen Flügel an einem Seil hinter sich herzieht, bis er eine Bleibe bei einem kunstliebenden Bauern findet,

der Vieh züchtet. Das Gackern der Hühner steuerte bei der Aufführung einige reizvolle zufällige Elemente zu den Improvisationen des Musikers bei. Breuker spielte in diesem Stück den Maler Vincent van Gogh und war von dem echten van Gogh kaum zu unterscheiden.

Einheit von Komposition und Aufführung

Das moderne niederländische Musiktheater ist also ziemlich neuen Ursprungs und befindet sich noch immer in einem Entwicklungsprozeß. Doch kristallisieren sich schon jetzt einige gemeinsame Merkmale heraus: Die Ausgangspunkte bilden die persönliche und soziale Stellung der Musiker und deren soziale Situation, Brechtsche Entfremdungstechniken, soziale Kritik, die in Hanswurst-Satire verpackt wird. Für den Aufbau der Stücke werden verschiedene Möglichkeiten angewendet:

1. Der Musiker spielt sich selbst, er tritt ohne Kostüm unter eigenem Namen auf;
2. der Musiker spielt eine bestimmte Rolle und trägt ein Kostüm, die Handlung findet in einer erfundenen Szenerie statt. Der Musiker kann dabei einen Musiker oder auch eine andere Person spielen. So kann er beispielsweise einen arbeitslosen Musiker darstellen, der sich um einen Job in einer Gruppe bewirbt. Er kann auch einen verrückten Uhrmacher oder einen Vincent van Gogh spielen. Im Fall des Uhrmachers lassen sich sogar gewisse Parallelen ziehen, denn auch dieser manipuliert die Zeit und erweckt Assoziationen zum Glöckner von Notre Dame;
3. Berufsschauspieler und Musiker treten gemeinsam auf. Berufsschauspieler sind erforderlich für lange Sprechpassagen und für Rollen, in denen keine Musik gespielt wird. Zwischen dem Musiktheater und der klassischen Oper oder dem modernen Musikdrama besteht also ein beträchtlicher Unterschied. Die letztgenannten Formen bilden eine Kombination von Elementen der Musik und des Theaters, die Handlung basiert hier nicht auf der Situation des ausführenden Musikers: Komposition und Aufführung sind getrennt. Im zeitgenössischen Musiktheater dagegen entwickelt sich der theaterhafte Aspekt aus der Musik heraus, und die Handlung beruht auf der Situation der Musiker: es besteht also eine Einheit von Komposition und Aufführung. Das Musiktheater ist im Kunstleben der Niederlande eine einzigartige Erscheinung, es wird sicherlich auch in naher Zukunft noch für einige Überraschungen sorgen.

Rudy Koopmans

BEBOP UND DIE FOLGEN

Avantgardisten von heute vor dem Hintergrund der modernen Jazztradition

Eine Folge: Die Universalität des Bop

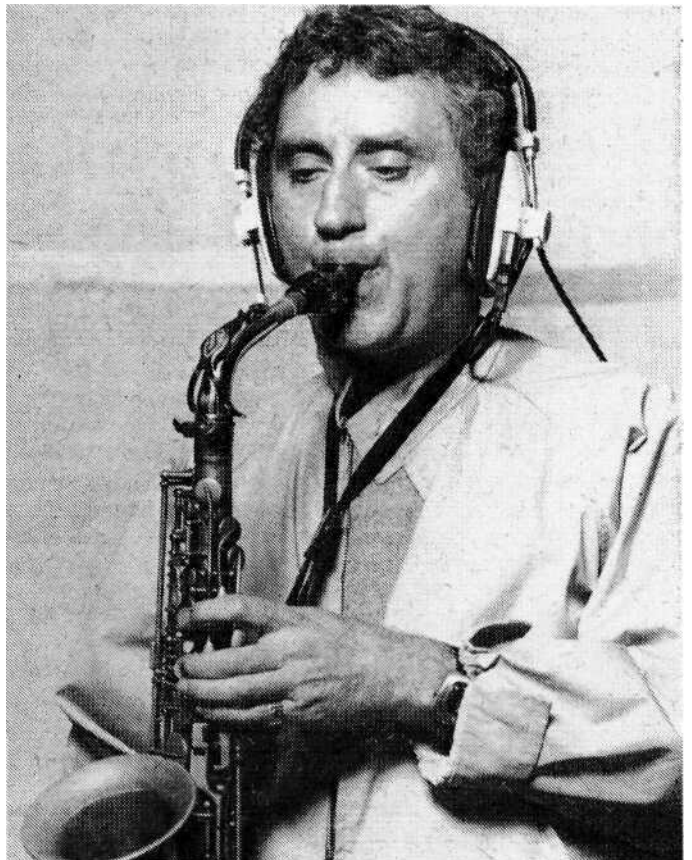
Die Improvisation über Standards erreichte im Jazz der Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Höhepunkt; daß jene Zeit eigentlich auch das nahe Ende dieser Praxis einleitete, soll nachher besprochen werden. Selten und ungewöhnlich an Bebop und Cool als künstlerischer und letztlich esoterischer Musik war das enge Verhältnis zur populären Musik in der Umgebung, zu den Schlagermelodien des Broadways. Sie erfuhren beim frühen modernen Jazz, der im Schwergewicht von schwarzen Musikern gespielt wurde, nicht selten eine ironisch-parodistisch angesetzte Auslegung. Schwarze Musiker machten sich ihren eigenen Reim auf die weiße Trivialmusik. Wie sonst, denn als Ironie, als ein spontan inszeniertes absurdes Spektakulum, ist jener Vorfall aus dem New Yorker Jazz-Club „Birdland“, wo Parker zu Beginn der fünfziger Jahre mit sacharinsüßen Streicher-Sounds aufgetreten war, zu verstehen: Bird, der für exzentrisches Verhalten bekannt war und es herausfordernd auch immer neu demonstrierte, blies zum Streicherarrangement von „East Of The Sun“ ein ganz anderes Thema — „Dancing In The Dark“, ein beziehungsreicher Titel. Vorm Publikum sagte er dann zu den weißen Geigern: „You guys can't play; you're fired.“ — Außerhalb des Jazz hat es aber wohl in diesem Jahrhundert — auch in den Rückgriffen der Zeitgenössischen Musik auf die Folklore — keine ähnliche Verzahnung von künstlerischer und trivialer Musik mehr gegeben. (Eine seltene Ausnahme mag vielleicht die Musik von Kurt Weill sein.) Selbst Stücke wie „La Paloma“, „La Cucuracha“ und „Begin The Beguine“ waren sogar Parker nicht zu albern, natürlich wahrte er auf seine Art gleichzeitig Distanz zu dieser Musik.

Andererseits lag in dieser Verzahnung tatsächlich eine musikalisch-soziale Universalität begründet: Die Grundlagen des Bebop — und auch des Cool — waren, wenn nicht allgemein bekannt, so doch allgemein erreichbar. Der Bebop war in Jam Sessions entstanden, er ist bei aller Esoterik — die vor allem soziale Aspekte zeigte — immer ein« Musik der Jam Sessions geblieben. (Die Bop-Musiker — hauptsächlich Schwarze und einige wenige Weiße, zu denen auch Tristano zählte — waren eine Clique¹ mit einem eigenen Gestus: „cool“-distanziert, eigenem Jargon, eigenen Moden und der Neigung zu harten Drogen und Alkohol. Man war „hip“, man hatte „Durchblick“). Damals kannte natürlich jeder Jazz-Improvisator die Kadenzen von „I Got Rhythm“, „Cherokee“ oder „All The Things You Are“. Wenn man vielleicht die komplizierten neuen Unisono-Linien nicht beherrschte, so konnte ein Einsteiger doch Chorusse improvisieren. Musikerwechsel und die Zusam-

menstellung von Gruppen waren kein Problem. Es herrschte ein ständiger, reger und später auch internationaler Austausch¹). Parker spielte in Schweden, Clifford Brown in Frankreich, Lee Konitz in Deutschland — nur drei Beispiele — mit einheimischen Musikern. Eine derartige stilistische Universalität wie im Bop und Cool hat es im Jazz bei aller Mobilität seither nicht mehr gegeben. Und schließlich waren auch die wichtigsten Stücke der Bebop- und Cool-Innovatoren bei allen Jazz-Musikern der Welt hinreichend bekannt, diese Beliebtheit erreichten jedoch tatsächlich nur die originellsten, schlüssigsten und zwingendsten Kompositionen. Hier nur einige wenige Notenbeispiele aus meisterlichen Bop-Kompositionen, die ebenso wie die Improvisationen alle Charakteristika des frühen modernen Jazz tragen.

LEE KONITZ

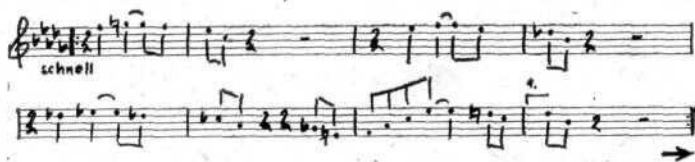
Foto- Jörgen Bö



Themen, Kompositionen ...

Die Verwandtschaft zum Standard zeigt dieses Thema des Trompeters Dizzy Gillespie in Symmetrie und Wiederholungen von Motiven.

"Houldn't You" (Dizzy Gillespie)



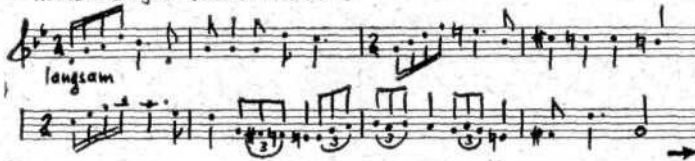
Typisch improvisationshafte Linien kennzeichnen viele der Kompositionen Charlie Parkers. Solche Themen wurden von Saxophon und Trompete in präzisiertem Unisono geblasen und vor dem Puls von Baß und Schlagzeug durch Klavierakkorde formal gegliedert, akzentuiert und begleitet.

"Little Willie Leaps" (Charlie Parker)



Eine der schönsten Balladen des Bebop stammt vom großen Individualisten des Jazz-Pianos, Thelonious Monk, gleichzeitig einer der bedeutendsten schwarzen amerikanischen Komponisten.

"Round Midnight" (Thelonious Monk)



George Shearing, ein blinder Pianist, der aus London nach New York kam, schrieb den Bebop-Hit der frühen fünfziger Jahre, eine Komposition, die mit ihrer Eleganz auch an romantische Klaviermusik erinnert.

"Lullaby of Birdland" (George Shearing)



Mit dem Bop schon und danach kamen im Jazz die Komponisten. Das hatte verschiedene Ursachen. Einmal hatten vor allem auch die schwarzen Musiker erkannt, daß man mit urheberrechtlich geschützten Stücken zusätzlich Geld verdienen konnte, zum anderen nannte sich nun mancher statt „jazz musician“ einfach „composer“, um sich ein besseres Ansehen zu sichern und der sozialen Ächtung (oft dem Verdacht der Rauschgiftsucht) zu entgehen. Der Pianist Jaki Byard behauptet, daß er in Hotels besser bedient werde, wenn er sich als Komponist ins Gästebuch eintrage. Schließlich waren die fünfziger Jahre auch die Zeit, als die Jazz-Musiker in Smokinganzügen um künstlerischen Ruf in Konzertsälen rund um die Welt kämpften. Eine Idee, die vor allem im „Modern Jazz Quartet“ lebendig geworden war. Wir können annehmen, daß beispielsweise Anthony Braxton heute weitgehend frei von solchen Komplexen oder Eitelkeiten ist, wenn er sich in erster Linie als Komponist betrachtet. Viele der neueren Musiker, die noch deutliche Verbindung zum Bebop haben, wie etwa Ornette Coleman, Eric Dolphy, David Holland oder Gunter Hampel, setzten sich mit den Theorien der Komposition — auch im Rahmen der sogenannten Zeitgenössischen Musik — auseinander. — Durch die kompositorische Tätigkeit der Jazz-Spieler seit den ersten Bebop-Tagen wurde einerseits die Musik der einzelnen Gruppen oder Orchester zwar allmählich eigenständiger, die gemeinsamen Grundlagen wurden andererseits aufgeweicht und verloren.

... oder „Ohrwürmer“?!

Als eine Art zweiter Aufguß des Bebop war der Hardbop mit seiner Neuorientierung an der schwarzen Gospel-Musik gegen Ende der fünfziger Jahre — vor allem von Art Blakey, Horace Silver und Cannonball Adderley vertreten — zu sehr „Stil“ (bereits der schwarze Kritiker LeRoi Jones hat diese Feststellung getroffen), Schlagworte waren „funky“, „soul“, „preaching“. Heute empfindet man viele Aufnahmen aus dieser Zeit und der folgenden — z. B. eine ganze Schwemme von Platten der Firma „Blue Note“ — eigentlich als uniform, obwohl die Musiker meist ihre eigenen Themen spielen — durchweg recht einfache Melodien. Die bekannten Stücke des Hardbops sind im Vergleich mit den alten Bop-Kompositionen simpel, eindimensional, ein musikalischer Rückschritt. Melodische Einfälle sind eben nicht gleich Kompositionen, obwohl sie für den Moment wohl ihre Reize haben. Hier nun als Beispiele Ausschnitte zweier Hardbop-Themen.

Horace Silvers Gospel-Anlehnung „The Preacher“ hat in Harmonik und Rhythmik einem improvisierenden Solisten nicht viel zu bieten; allerdings hat dieser Pianist mit seinen Quintetts immer eine sehr kraftvolle Musik gemacht, die recht populär wurde.

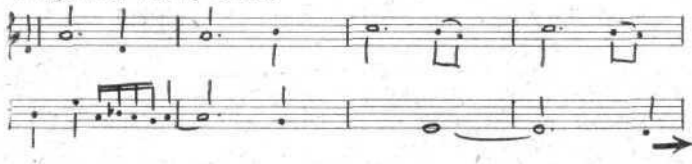
"The Preacher" (Horace Silver)



Der heute hauptsächlich als Arrangeur von Sänger-Backgrounds tätige Tenorsaxophonist Benny Golson schrieb viele typische Hardbop-Themen, darunter auch „Whisper

Not", eine eingängige Melodie, aber nicht vergleichbar mit raffinierten Bebop-Themen.

"Whisper Not" (Benny Golson)



Andererseits muß man bei aller Kritik des Hardbop und seiner konzeptionellen sowie substantiellen Schwächen jedoch einräumen, daß sich das technisch-spielerische Niveau der Musiker im Vergleich zu vorausgegangenen Stilen jetzt in der ganzen Breite der Szene steigerte. Einzelne Supertechniker hatte es immer gegeben, nun wurde Schulung und Virtuosität zu einer Voraussetzung (die allerdings schon im Free-Jazz bald wieder aufgegeben wurde, wo man Spontaneität und Emotionalität höher bewertete). Mit diesem Umstand hängt es dann wohl auch zusammen, daß einzelne Instrumente, die bis dahin ein Schattendasein geführt hatten, im Hardbop den Beginn einer Emanzipation erlebten, die sich im Free Jazz fortsetzte und bis in die letzten Jahre andauerte. Und zwar waren es der Baß und das Schlagzeug, die neue Anteile an der musikalischen Interaktion in den Gruppen gewannen. Nicht alle diese Musiker waren Hardbopper, aber zu jener Zeit war nicht zu überhören, daß Bassisten wie Paul Chambers, Ron Carter, Scott LaFaro, Richard Davis, Cecil McBee, Charlie Haden oder Jimmy Garrison ihr Instrument mit einem neuen Bewußtsein spielten, und die Schlagzeuger hatten in der musikalischen Entwicklung nun gar eine führende Rolle: Art Blakey, Philly Joe Jones, Max Roach, Elvin Jones (ohne dessen Beitrag die später so einflußreiche Musik John Coltranes gar nicht denkbar wäre), Ed Blackwell, Paul Motian oder Roy Haynes. Man muß zugestehen, daß auch die bekanntesten Themenkompositionen, die überall nachgespielt wurden, dem Hardbop noch ein gewisses Maß an Universalität gaben; beispielsweise wären hier „Moanin“ oder „This Here“ (ein Walzerthema) von dem Pianisten Bobby Timmons, „Work Song“ vom Trompeter Nat Adderley und etwas später „Mercy, Mercy“ vom gebürtigen Wiener Joe Zawinul zu nennen. Die wenigen Solisten, die — nach meiner Ansicht — als Individualisten unter den Hardbop-Spielern hervorragten, spielten eigentlich nervös und komplex Bebop im alten Sinn — hier würde ich den Altsaxophonisten Jackie McLean, den Trompeter Lee Morgan und den Tenorsaxophonisten Johnny Griffin nennen.

Die Wege trennen sich

Natürlich waren in der Phase des Hardbops und sind auch heute noch viele Veteranen des Bebops der vierziger Jahre auf der Jazz-Szene aktiv. Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Sonny Stitt — bekanntester Parker-Nachfolger auf dem Altsaxophon — und Art Blakey also haben sich in den letzten Jahren zu ihrem „Giants Of Jazz“-Unternehmen zusammengefunden und treten damit sporadisch auf, sie spielen in dieser Gruppe — lebendig wie vor dreißig Jahren — reinsten Bebop. Auch Charlie Mingus, der immer noch provokative Bassist, Leader, Komponist, Pianist und übrigens auch beachtliche Schriftsteller, ist bei aller Experimentierfreudigkeit dem Bop nahe geblieben. Ebenso die Tenorsaxophonisten Sonny Rollins und Dexter Gordon. Lediglich Parkers Weggefährte Miles Davis hat sich eine musikalische Umgebung geschaffen, die nichts

mehr mit dem Bebop zu tun hat, aber mit unverminderter Kreativität bleibt er im elektrischen Jazzrock heute noch der progressivste, risikofreudigste und interessanteste Musiker. Davis: „Wer will denn etwas über diese Zeit (des Bebop) wissen?! Das ist doch alles tot und vorbei.“ In den sechziger Jahren spielte der Trompeter mit einem Quintett aus einmaligen Musikerpersönlichkeiten eine ziemlich freie Musik, die aber doch vom Bebop abgeleitet war. Die Gruppenimprovisationen dieses Ensembles sind nicht nur zeitlos schön wie alles was Davis je machte, sie bewegen sich auf einem so hohen Niveau wie kein anderes Beispiel des Jazz in den letzten fünfzehn Jahren. Davis ist ein Künstler von einmaliger Statur, eine Ausnahme, ein „Superstar“. — In der Nähe des Bop und noch mehr des Cool-Jazz geblieben, auch indem sie weiterhin Standards spielten und die Chorusimprovisation weiterentwickelten, sind der Pianist Bill Evans sowie die Saxophonisten Gerry Mulligan, Stan Getz und Paul Desmond. Jeder von ihnen ein Perfektionist, auch in all den Jahren, in denen so ganz andere Dinge passierten.

Modalität: Der Melodie zuliebe

Die Universalität des Bebop und Cool-Jazz endete spätestens mit der babylonischen Sprachverwirrung im Jazz nach dem Hardbop. Das Zusammenwirken sich fremder Musiker wurde danach immer schwerer, war nur in begrenztem Umfang möglich. Entweder konnten sich die Improvisatoren noch im modalen oder im freien Spiel verständigen³). Nun ist zu bemerken, daß Miles Davis und John Coltrane (das „Lydian Concept“ des Arrangeurs George Russell erwies sich als schwer verwertbar), die eigentlichen Wegbereiter des modalen Jazz mit ihrer Platte „Kind Of Blue“, zu dieser Vereinfachung und Ableitung des Kadenzspiels übergegangen waren, um Gelegenheit zu finden, ihre melodische Einfallsgabe ohne starke Beschränkung durch das harmonische und formale Material der Standards und Bop-Originals voll auszuschöpfen. Um die Modalität mit Leben zu füllen, bedarf es tatsächlich vieler Ideen und einer starken kreativen Kraft, während die Kadenzen des Bebop zuvor durch ihr reichhaltiges harmonisches, formales und rhythmisches Angebot auch minder inspirierten, jedoch technisch fähigen Musikern Ideen suggerierten und vorformten. Dementsprechend hat die modale Spielweise neben einigen ergreifenden improvisatorischen Dokumenten eine große Menge Mittelmäßigkeit und Gleichförmigkeit gezeitigt. Sie war letzten Endes oft mit einem Anstrich des Folkloristischen behaftet — Anklänge an spanische Flamencomusik, indische Ragaimprovisationen, Pseudo-Orientalisches und -Afrikanisches, oberflächliche Flirts mit der Dritten Welt —, der zwar momentane kommerzielle Erfolge ermöglichte, aus einiger Distanz sich jedoch als banal entlarven läßt. Die Gründe: Volksmusik kann man nicht in der Retorte herstellen und nicht nachäffen. Schließlich ist eine derartige „Rückbesinnung“ auf naive Ursprünglichkeit und naturverbundene Lebendigkeit — siehe auch die „soul“-Masche im Hardbop — symptomatisch für Blutleere und Ideenmangel von intellektuellen Künstlern, im Jazz ebenso wie sonstwo⁴). Neues Leben bleiben Idee und Theorie, warum dann nicht gleich Musik, die sich um musikalische Theorie bemüht? So waren dann auch die Denker unter den Jazz-Musikern der letzten zehn Jahre — soweit sie nicht in erster Linie ans Geld dachten — die eigentlich schöpferischen. Im Gefolge des modalen Jazz bewegt sich auch der Jazzrock, unsere letzte Errungenschaft, der zwar — verbunden mit der Emanzipation von Baß, Schlagzeug und anderen Perkussionsinstrumenten — die rhythmisch intensivste Musik seit der Anreicherung des Bebop mit kubanischen Trommeln (diese Anleihe

berührte nicht die Substanz des Jazz, wie es doch bei den Verbindungen mit modaler Folklore der Fall war) brachte, aber ebenso harmonisch und melodisch viel Dürftigkeit und Langeweile. Schnelle kommerzielle Erfolge wurden auch im Jazzrock möglich.

Free: Action!

Als Alternative der Kommunikation neben dem modalen Jazz kam man zum ganz oder weitgehend freien Spiel. Zum Gelingen und um ein dauerhaftes Interesse zu ermöglichen, braucht es auch im Free Jazz starke Musikerspersönlichkeiten, Spieler mit Ideen, improvisatorischem Feuer und musikalischer Spielfreude. Die wesentlichen Vertreter dieser so sehr auf Spontaneität abgestellten Musizierweise waren zunächst einmal weniger die großen Techniker, sondern eher die impulsiveren Musiker wie Ornette Coleman, Archie Shepp, Don Cherry und Albert Ayler. Erst später sprangen die traditionsgeschulten Musiker auf diesen abgefahrenen Zug, allen voran eben auch Miles Davis in den frühen sechziger Jahren, indem er die modale Spielweise über einen ausgeprägten Chromatismus — im Grunde genommen eine ebenso wichtige Neuerung wie die Modalität einige Jahre zuvor — zur größeren Freiheit erweiterte. Die Wortführer des konsequenten Free Jazz in der Mitte der sechziger Jahre betrachteten ihren Jazz indessen weniger als solistische Musik (auch diese Einstellung hat sich ja geändert), sondern vor allem als Improvisationen von Kollektiven. Insofern maßen sie ihrem Konzept — wie schließlich auch ihrem musikalischen Ausdruck — starke politische Grundlagen und Auswirkungen bei. Daß nur das Kollektiv — und damit gleichzeitig die Musik in und von Kollektiven — Sinn und Bedeutung habe, war das Bekenntnis der konsequentesten, aber auch ideologisch am meisten festgeschriebenen Musiker dieser weltweiten Bewegung im Free Jazz. Die Internationalität des Free Jazz bestand weniger im Musikalischen als im Weltanschaulichen. In Amerika, wo eine derartige Musik noch recht „unpolitisch“ mit Ornette Colemans Doppelquartett begonnen hatte (zu Beginn der sechziger Jahre), bekannten sich die schwarzen Künstler immer mehr zu den politischen Gruppierungen ihres Bevölkerungsteiles. John Coltrane — als ein Veteran vorhergegangener Entwicklungen, eine Vaterfigur — identifizierte seine religiös motivierte Philosophie wohl stark mit der des schwarzen Bürgerrechtlers Martin Luther King, Archie Shepp indessen — einige Jahre jünger als Coltrane — vertrat bald am konsequentesten von allen Jazzmusikern die Positionen des „Black Power“. In Europa bestanden enge Verbindungen der Musiker zu den Theorien der jungen Linken. Derartige Vorgänge waren sicher zur Identitätsfindung der Künstler in den vielschichtigen Industriegesellschaften sehr wichtig. Man muß jedoch sagen, daß all diese Kollektive, die letztlich auf die Einschränkung des Individualismus zielten, mit Ausnahme von Coltranes „Ascension“ und den erwähnten Doppelquartett-Aufnahmen Colemans wenig von bleibendem Interesse hinterlassen haben. Zu dieser Zeit boten sie im Live-Eindruck den Zuhörern wohl eine akustische Sensation und den Spielern ein — immer auch emotional besetztes⁵⁾ — Gruppenerlebnis. Viele der entschlossensten Kollektiv-Musiker dieser Zeit vertrauen bei ihrer Musik heute wieder auf die individuelle Gestaltungskraft. Neben den absolut freien Improvisatoren und den Vertretern der modalen Spielweise gab es vor etwa zehn Jahren — zum Teil mit Beziehungen zu einer dieser Auffassungen — noch eine Reihe von wichtigen Musikern, die sich jedoch in die Position einer musikalischen Ausschließlichkeit begaben, indem sie theoretische, individuell ausgeprägte Konzepte oder Kompositionen in den Mittelpunkt ihrer Bemühungen stellten.

Immer wieder Individualisten

Cecil Taylor, Paul Bley, Ornette Coleman und George Russell sind hier zu nennen; etwas später als sie — gegen Ende der sechziger Jahre — entwickelten auch europäische Musiker des Free Jazz eigene Konzeptionen, beispielsweise Alexander von Schlippenbach und Peter Brötzmann in Deutschland, Derek Bailey und Evan Parker in England, Michel Portal in Frankreich. — Der Amerikaner Cecil Taylor, ein virtuoser und äußerst kraftvoller Pianist, führte in einer freien Improvisationsgruppe neuartige Klaviertechniken ein, vor allem Clusters (deutsch „Tontrauben“ = dichte, nicht diatonische Akkorde). Paul Bley, der in den fünfziger Jahren selbst noch mit Charlie Parker gespielt hatte, interpretierte immer dieselben Kompositionen (vor allem seiner ehemaligen Frau Carla, aber auch Standards) ständig neu am Piano und dem gerade entwickelten Synthesizer. Er bleibt dabei unbedingt dem Bebop verbunden. Neuerdings kam eine Platte auf den Markt, die beweist, daß Bley schon 1963 im Trio und im Quartett mit dem Tenorsaxophonisten John Gilmore Zukunftsmusik machte, Gruppeninteraktionen mit frei atmendem Puls, wie sie erst heute allgemein üblich sind. Der Altsaxophonist Ornette Coleman — übrigens von Paul Bley als erstem etablierten Musiker anerkannt und entdeckt — hat in einem Quartett mit dem Trompeter Don Cherry fast ausschließlich seine schönen und originellen Kompositionen frei interpretiert. Vor allem bei diesen Themen, aber auch in seinen Improvisationen fällt die Verwandtschaft zum Bebop Charlie Parkers auf; Colemans Doppelquartett-Experiment war in seiner Musikwelt lediglich ein Intermezzo. Das bereits erwähnte „Lydian Concept“ für modale Improvisation von George Russell wurde allgemein respektiert, gelegentlich zitiert, aber selten konsequent angewandt. — In Europa machte von Schlippenbach wohlkonzipierte Klaviermusik in der Nähe von Cecil Taylor und realisierte auch freie Orchesterexperimente, die er bis heute zu einer kollagehaften, aber doch geschlossenen Big Band-Musik fortbildete. Eingangs wurde das Stück „Evidence“ von Monk mit von Schlippenbachs „Globe Unity“ erwähnt, in dem der Sopransaxophon-Individualist Steve Lacy, einer der wichtigsten Musiker der späten Cool-Ära, als Solist auftritt. Der Saxophonist Brötzmann, der auf der internationalen Szene positiv als sehr „deutscher“ Musiker betrachtet wird, macht seit Ende der sechziger Jahre impulsive, humorige Musik, die mit der Zeit raffinierter wurde. Neuartige, jazzferne Klangereignisse bestimmten die Improvisationen der Engländer Derek Bailey und Evan Parker schon lange, Michel Portal aus Frankreich bewegt sich ähnlich zwischen Jazz und Zeitgenössischem und nahm auch an Mauricio Kagels Experimenten („Exotica“) teil⁶⁾.

Günter Buhles

(Fortsetzung folgt im nächsten Heft)

⁵⁾ Ausschlaggebend war danach natürlich die kritiklose Übernahme alles Amerikanischen in fast der ganzen Welt.

²⁾ Möglicherweise hat Parker dieses Thema gemeinsam mit seinem Trompeter Miles Davis komponiert. Bei der Aufnahme blies Parker Tenorsaxophon, das er wegen seiner Unhandlichkeit nur ungern spielte.

³⁾ Grenzen zwischen Kunstrichtungen und auch die zwischen den einzelnen Jazzstilen verlaufen fließend, gerade die Vertreter des modalen und des freien Jazz in den sechziger Jahren lassen sich nicht willkürlich oder klar gegeneinander abgrenzen.

⁴⁾ Dieser Gesichtspunkt deckt sich auch mit dem Hauptvorwurf, den T. W. Adorno in seiner „Philosophie der Neuen Musik“ an die Adresse von Igor Strawinsky macht. Adorno sieht darin zudem Ansätze einer totalitär-reaktionären Grundeinstellung.

⁵⁾ D. h., daß die Musik weniger der Kommunikation mit dem Zuhörer als eigenen psychischen Bedürfnissen galt, die Musiker spielten „für sich“.

⁶⁾ Über die Zusammenhänge von „Postserieller Musik und Free Jazz“ hat Hans Kumpf eine sehr interessante Arbeit geschrieben, die kürzlich erschienen ist, auszugsweise auch im Jazz Podium abgedruckt wurde.

In memoriam

PETER TRUNK

Am 1. Januar 77 jährt sich zum dritten Mai der Todestag des Bassisten Peter Trunk. Aus diesem Anlaß bringen wir einen Beitrag, den Joachim Ernst Berendt unter dem Titel „In memoriam Peter Trunk“ geschrieben und in sein neues Buch „Ein Fenster aus Jazz“ aufgenommen hat, das demnächst im Michael Krüger Verlag, Frankfurt, erscheinen wird.

Die Red.

Peter Trunk wurde am 17. Mai 1936 in Frankfurt geboren. Er betrat die deutsche Jazz-Szene in der Mitte der fünfziger Jahre. Zunächst spielte er mit Musikern wie dem englischen Trompeter Stu Hamer, dem deutschen Pianisten Werner Giertz und mit Klaus Doldinger. Er brauchte keine Anlaufzeit. Er war auf der Szene — und schon galt er als der beste Bassist des deutschen Jazz. Das blieb er sein Leben lang.

Bereits 1957 begleitete er so berühmte amerikanische Jazz-Stars wie Kenny Clarke und Zoot Sims, 1956 Stan Getz und die holländische Sängerin Rita Reys. Ab 1958 spielte er mit Albert Mangelsdorff, zunächst in dessen Septett am Hessischen Rundfunk, dann — 1960 — wurde er Mitglied der eigentlichen Mangelsdorff-Gruppe. Eines seiner Solo-Stücke bei Albert war „La Vern Walk“ von Oscar Pettiford, ein besonders schwieriges Baßstück, schwierig auch deshalb, weil der Komponist, einer der großen Bassisten des Jazz, in Baden-Baden lebte und sein Stück selber oft spielte. Die Vergleichsmöglichkeit lag also für die deutschen Jazzfreunde gewissermaßen „vor der Tür“. Peter Trunk benutzte jede Gelegenheit, den berühmten amerikanischen Baß-Kollegen zu treffen, mit ihm zu reden, von ihm zu lernen, Kniffe zu erfahren.

In den sechziger Jahren gewann Peter das Gefühl, die deutsche Jazz-Szene genüge ihm nicht. Er reiste so

viel in der Welt herum wie meines Wissens damals kein anderer deutscher Jazzmusiker — nicht um große Tourneen zu machen, sondern um zu lernen und neue Musiker kennenzulernen. Aus eigener Initiative fuhr er mehrfach nach New York, bei den damals noch hohen Flugkosten und den noch höheren Lebenshaltungskosten in Amerika für einen deutschen Jazzmusiker durchaus ungewöhnlich. Bereits bei einer ersten US-Reise Ende der fünfziger Jahre hatte er seine Frau kennengelernt, die Sängerin Stella Banks, die die New Yorker Szene gut kannte und Peter darin einführte. Eine Weile lebten die beiden in Paris. Dort wurde Trunk der Lieblingsbassist aller der amerikanischen Solisten, die nach Europa kamen.

Ich erinnere mich an ein SWF-Konzert mit Lucky Thompson, dem großen amerikanischen Tenorsaxophonisten, das wir in Konstanz veranstalteten. Wie immer in solchen Fällen fragte ich Lucky, mit welchen Musikern er zusammen spielen wolle. Lucky darauf, wie aus der Pistole geschossen: Am wichtigsten sei ihm Peter Trunk; er sei der beste Bassist, den er in Europa kenne. Damals entstanden eine Reihe wunderbarer Duos mit Lucky Thompson auf dem Tenor- bzw. Sopransaxophon und Peter Trunk am Baß — Duos, die man um so höher einschätzen wird, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Luckys ursprünglicher amerikanischer Duo-Partner in den fünfziger Jahren eben Oscar Pettiford gewesen ist!

Zu ähnlich inspiriertem Duo-Spiel kam es ein paar Jahre später mit einem anderen weltberühmten Tenorsaxophonisten: dem 1973 verstorbenen Ben Webster (auf der Platte „Ben Webster Meets Don Byas“, MPS/BASF 21 20658-0). Es war zunächst geplant,

daß Ben ein unbegleitetes Solo spielen sollte, aber ich erinnere mich lebhaft, wie er, kurz nachdem er Peter Trunk kennengelernt hatte, sagte: Er möchte unbedingt Peter dabei haben. Überhaupt — Peter Trunk war ein idealer Duo-Partner, nicht zuletzt auch immer wieder mit Albert Mangelsdorff, lange vor der heutigen Duo-Welle.

Von Paris fuhr Peter Trunk nach Spanien und lernte dort den blinden katalanischen Pianisten Tete Montoliu kennen — so gut kennen, daß er eine Weile in Spanien blieb und man ihn aus Barcelona kommen lassen mußte, wenn man ihn in Deutschland für ein Konzert oder eine Plattenaufnahme brauchte. Peter und Tete bildeten ein ideales Gespann. Beide von gleicher Expressivität und Solidität des Swing. Beide im Grunde von schwarzem Jazz-Feeling. „Wir Katalanen sind eigentlich doch farbige Leute“, hat Montoliu damals gesagt.

Das war der Grund, aus dem Peter von den großen amerikanischen Jazzmusikern als Baß-egleiter bevorzugt wurde: Weil er, wie damals kein anderer europäischer Bassist, die Kraft und Expressivität schwarzer Musik besaß.

Von Spanien ging Peter nach Köln. Er wurde Bassist des Orchesters Kurt Edelhagen. Gelegentlich sprach er davon, daß er sich nicht recht wohl fühle in dieser Band, daß aber ein solcher Job notwendig für ihn sei. Er erfüllte seine Pflicht mit großem persönlichem Eifer und mit der Solidität und Gründlichkeit, die ihm eigen waren. Und er blühte geradezu auf bei den wenigen Sessions, bei denen Kurt Edelhagen avantgardistische, ausgefallene Aufnahmen machte — zum Beispiel bei Carla Bley's eigenwilliger Komposition „Oni Puladi“, die Carla



PETER TRUNK

Foto: Jörg Becker

als Gedenkstück für einen verstorbenen Freund konzipiert hatte und die nun rückläufig — mit einem wunderbaren Baß-Solo — auch zu einem Gedenkstück für Peter geworden ist. Ende der sechziger Jahre gingen Peter und seine Frau Stella nach München. Als Volker Kriegel 1971 seine erste Spektrum-Gruppe gründete, wurde Peter 6er Bassist der Gruppe, bevor Eberhard Weber diese Stelle übernahm. Peter Trunk und Weber sind ja oft miteinander verglichen worden — und es war ein Glücksfall, daß wir so viele Jahre hindurch auf der deutschen Jazz-Szene die Wahl zwischen beiden hatten: dem brillanten, beweglichen, quicklebendigen, „europäischen“ Eberhard Weber und dem intensiven und expressiven, „schwarz“ klingenden Peter Trunk. In einer der schönsten Aufnahmen, die Peter mit der damaligen Spektrum-Gruppe machte — in „Strings Revisited“ —, griff er auch zum Cello, und auch hier zeigte sich, daß er seinen Oscar Pettiford gründlich studiert hatte („Spectrum“, MPS/BASF 21 20874-5). Seit dem Ende der sechziger Jahre hatte Peter sich in wachsendem Maße für Jazz-Rock interessiert. 1973 produzierte er aus eigener Initiative und aus eigenen Mitteln in einem Münchener Studio die, wie er gesagt hat, für ihn wichtigste Platte: „Sincerely P. T.“ (Spiegelei 28578-3 U). Peter hat sie großartig besetzt: mit Manfred Schoof und Shake Keane auf zwei Trompeten, Jiggs Whigham (Posaune), Jasper van't Hof (Keyboards) und Sigi Schwab (Gitarre). Das Wichtigste aber waren ihm zwei Schlagzeuger — ein Rock-Mann — Curt Cress, und ein Jazzmann — Joe Nay. „Sincerely P. T.“ war allen Integrationen von Jazz und Rock, die bis dahin auf der deutschen Szene geschaffen worden waren, weit voraus. Und Peter zeigte sich hier auch als hervorragender Komponist und Arrangeur, am eindrucksvollsten wohl in seinem Stück „Line“.

Die Gruppe, zu der Peter Trunk in den letzten Jahren seines Lebens als ständiges Mitglied gehörte, war das New Jazz Trio von Manfred Schoof, ein viel zu wenig gewürdigtes Ensemble, das in einer Ausgewogenheit und Ausgeglichenheit, für die es in diesen Jahren kaum einen Vergleich gab, die „Hauptströme“ des Jazz miteinander verband — Bebop und Swing, freies Spiel und Avantgarde. Das kennzeichnet Peter Trunk am meisten neben seiner Expressivität: daß er für alle diese Tendenzen in gleichem Maße offen war. Deshalb konnte er sich auch zu einem so hervorragenden E-Bassisten entwickeln. Viele Musiker, die mit dem akustischen Baß aufgewachsen sind, haben das nicht geschafft.

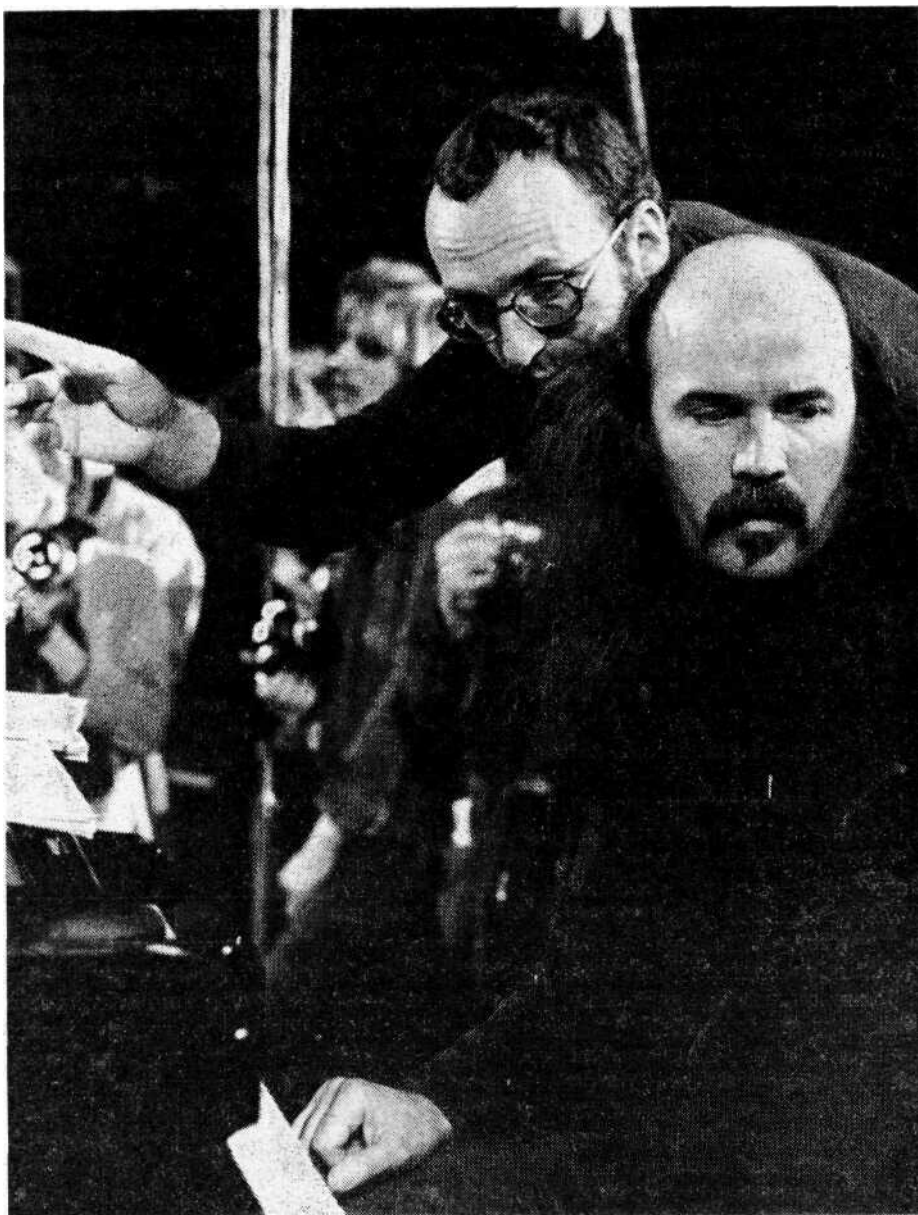
Vor Weihnachten 1973 kam Peter Trunk zum New Jazz Meeting Baden-Baden. Es sollte der letzte Job seines Lebens werden. Wir alle lernten bei dieser Begegnung einen neuen Peter Trunk kennen: Nicht mehr nur den stillen, immer ein wenig introvertierten, der Sache dienenden Bassisten, sondern auch einen Bandleader von großer Ausstrahlung und mitreißender Überlegenheit. Als beispielsweise der südafrikanische Pianist Chris McGregor, selbst gewiß ein hervorragender Bandleader, bei der Einstudierung eines Stücks in Schwierigkeiten geriet, war es Peter Trunk, der durch die Art der Fragen, die er an McGregor richtete, Klarheit zu schaffen wußte und schließlich auch die nicht ganz so klaren Antworten McGregors so verdeutlichte, daß die anderen Musiker wußten, woran sie waren.

Wie immer gab es beim Mainzer Schlußkonzert des Meetings begeisterten Beifall. Das Publikum testend auf Zugaben, man wollte die Musiker einfach nicht fortgehen lassen. Da wir kein weiteres Stück einstudiert hatten, das noch gespielt werden konnte, bat ich nach kurzer Verständigung mit den Musikern unter deren ausdrücklicher Zustimmung Peter Trunk, das große Ensemble des New Jazz Meetings zu übernehmen und spontan ein Stück zu improvisieren. Nun kann man gewiß mit einer solchen Gruppe avancierter Musiker nicht einfach eine Jam-Session machen. Aber Peter löste seine Aufgabe großartig — mit suggestiven und intensiven Dirigierbewegungen den ganzen Musikerapparat dahin lenkend, wohin er ihn haben wollte; wie gesagt, es war für uns alle ein neuer Peter Trunk[^].

Unmittelbar nach dem Mainzer Konzert fuhren Peter und Stella nach New York, um Familienangehörige zu besuchen. Während des Meetings hatte er davon gesprochen, wie sehr er sich auf diese Reise freue, nicht zuletzt, um wieder einmal mit Musikern der amerikanischen Szene zusammenkommen zu können. In der Silvesternacht wollte er mit seiner Frau und deren Verwandten Freunde besuchen, als vor dem Wohnhaus ein Auto mit hoher Geschwindigkeit die wartende Menschengruppe erfaßte. Peter Trunk, 37 Jahre alt, war auf der Stelle tot, seine Frau und deren Familie erlitten Verletzungen.

Ich glaube, es ist in Peters Sinn, wenn das, was er für die deutsche Jazz-Szene bedeutete, nicht nur in Worten gesagt wird, sondern musikalisch. Am schönsten hat es Albert Mangelsdorff gesagt: in seinem Gedenkstück „For Peter“ („The Wide Point“, MPS/BASF 20 22569-O).

Joachim E. Berendt



WOLFGANG DAUNER mit DIETER GLAWISCHNIG

Foto: Hans Kumpf

Daß der Jazz das Bewußtsein verändere, 'Denkprozesse anrege, sensibilisiere für ein kritisches Verhalten der gesellschaftlichen Realität gegenüber, daß der Jazz zur Mündigkeit, Kommunikationsbereitschaft, ja zur Solidarität mit sozialen Randgruppen und rassischen Minderheiten erziehe — das wird gesagt. (Vgl. u. a. Jazz Podium 12/1975, S. 6ff.) Sieht man sich nun, ganz bescheiden, die Mitgliederliste der UDJ an oder zählt die gewerkschaftlich organisierten Jazzer, so mag da schon ein anderer Eindruck entstehen. Von wegen gesellschaftskritischem Bewußtsein! Die Prostitution so mancher Jazzmusiker angesichts der Verlockungen und Versprechungen des „großen Geschäfts“ spricht eine eigene Sprache; die Naivität und Harmlosigkeit der anderen ist davon nur die Kehrseite. Die selbstverordnete Sprachlosigkeit vieler Jazzauftritte, ob im Konzert oder im Jazzclub, die Diskussionsmüdigkeit, die Teilnahmslosigkeit am politischen Leben, das alles dürfte — stimmte die Ausgangsthese — nicht sein. Musik als Vehikel, als Podium oder Podest, als Waffe für gezielte Ansprüche und Interessen — und sei's nur im Titel —, dafür gibt es nun wirklich genug Anlässe. Aber es bleibt in der Regel beim Plausch und beim kühlen Bier, man schluckt es runter, den Ärger mit. Dabei ist die Situation der meisten Jazzmusiker nun wirklich nicht rosig.

Dies zu thematisieren, nicht nur als Kollegeninterna, sondern auch künstlerisch, kam bis jetzt kaum einer auf die Idee. Wolfgang Dauner, schon seit vielen Jahren die Laus im Jazzpelz, hat nun auch hier wieder zugeschlagen. Es wurde Zeit. Nicht leise, verhalten, ein Schrei mußte es schon sein, ein „Urschrei“, ein erster Schritt zur Therapie des Unbehagens, uraufgeführt bei den letzten „Berliner Jazztagen“ im 6. Konzert.

Wolfgang Dauners

URSCHREI

Dauners „Urschrei“, eine Collage für Sprech- (Tonband) und Gesangsstimmen (Rimona Francis), Elektronik, Orchester und Jazzformation (Seifert, Roidinger, Humair plus Dauner), versteht sich als geistreich-sarkastisches Pamphlet gegen die Bosse der Schallplattenindustrie. Die Ausbeutung des Künstlers durch seinen Produzenten — so stand es auf der Tagesordnung. Wie reagierte darauf die Kritik?

Lob, Anerkennung, auf die Schulter klopfen. Von einem „Werk der Reife“ wurde gesprochen, Dauners „handwerkliche Sicherheit“ wurde hervorgehoben (Werner Burkhardt). Was

noch? Das Wort „spektakulär“ war zu lesen. Auch gut! Von einem „aufgeblähten Opus, das unter anderem zu berichten weiß, daß LP-Produzenten den warmen Geldregen mögen“, war die Rede, von „Dauners verquerem gesellschaftskritischen Anspruch“ (Wolfgang Bürde). „Und fröhlich“, so registrierte tiefsinnig ein anderer Zeitgenosse, „fröhlich ist er nicht, dieser Urschrei aus der vollgesprochenen Welt.“ Der kritischen Frankfurter Rundschau war das alles „leider zu breit ausgewalzt“. Daß das Ganze „zu sehr für Branchen-Insider bestimmt und von geringem Aufklärungswert für das Publikum“ sei, unterstellte eine „Allgemeine“ Zeitung aus Frankfurt. Selbst wer, wie der Chronist der ZEIT, mit den Zeilen nicht geizen mußte, beließ es bei der Nennung des Themas, um sogleich zur „biegsamen Stimme von Rimona Francis“ überzuleiten. Verschiedene Elemente hätten sich da zu „etwas brillantem Neuen“ vereinigt.

Worin bestand nun dieses „Neue“? Daß eine Kunstform, genannt Musik, darauf verzichtet, sich eigenhändig der menschlichen Sprache, des eindeutig festlegbaren, kommunikativen Wortes zu entledigen, um als „reine“, „hehre“ Kunst von beflissenen Kritikern als solche überhaupt anerkannt zu werden. Musik ohne Knebel im Mund, Musik, die ihre soziale Funktion, ihre Absicht, ihr gesellschaftliches Interesse beim Namen nennt, die nicht über den Wolken schwebt. Musik mit Gebrauchswert.

Das geht doch wider alle Regeln der Kunst! Selbst eine so „moderne“ Kunstform wie die Fotografie mußte ihren Sitz im Pantheon der Künste mit dem Verzicht aufs geschriebene Wort bezahlen. Beschneidung als Aufnahme-ritual, wie bekannt. Damit war dem Ganzen die kritische, sprich politische Spitze genommen, die Greuel des Krieges ließen sich nun genauso faszinierend darstellen wie das verhaltene Lächeln eines verliebten Paares. Ästhetizismus als Psychotranquilizer. Für bürgerliches Kunstverständnis hat alles seine Schublade: Malerei, Plastik, Sprache, Musik. Nur nichts durcheinanderbringen, keine Wechselbälge. Es könnte der Effektivität, der geistigen Auseinandersetzung zu förderlich sein.

Es geht also um mehr als nur um ein vordergründiges Phänomen. Der Begriff von Kunst steht zur Diskussion: Sich selbst genügsame Kunst, oder Kunst als Mittel zum Zweck? Kontemplatives, einfühlsames, sich versenkendes Rezeptionsverhalten, oder

Kunst als Mobilmachung, im Zweifelsfall als öffentliches Ärgernis, das Publikum in der Rolle des Examinators? Dauner (zusammen mit Barbara Field) arbeitet in seiner „Urschrei“-Collage mit unterschiedlichen Sprach- und Stilelementen: aufgefangene Gesprächsfetzen, räsonierende Gedankenblasen, knochiges Geschäfts- und Vertragsdeutsch, Ulkiges, Ironisches, Ernstes, Bitterernstes. Da ist zunächst einmal die Allmacht der marktbeherrschenden Produzenten, demonstriert anhand von Originalzitaten aus einem „aus rein privatwirtschaftlichen Gesichtspunkten“ abgeschlossenen Kontrakt: Die Vervielfältigung der Komposition für Rundfunk und Fernsehen, Film und Schallplattenzwecke, die beliebig wiederholbare Übertragung des Werkes auf Bild- oder Tonträger, das alles fällt in den Rechtsbereich des Produzenten. Weitgehendes Unverständnis für die künstlerischen Fragen kann dabei nicht immer ausgeschlossen werden: „Ist das eigentlich alles lyrisch, was Sie da so spielen, oder ist das alles aufgeschrieben?“

Oberstes Gesetz, das über allem waltet: „They are only interested in products and they are only interested in big profits.“ Kunst als Ware. Und der Künstler? „Der Komponist verpflichtet sich, die Komposition entsprechend den Wünschen des Produzenten umzuarbeiten, zu ändern bzw. zu ergänzen“, seine Arbeiten „in den haus-eigenen Verlag zu geben“ und „auf die Drucklegung seiner Werke keinen Wert“ zu legen. Dem Musiker bleibt oft gar kein anderer Weg. „Ich übernehme alles, was an mich herangetragen wird, ich spiele auch Unterrock!“ Der Zwang zu spielen, „was verkauft wird, was verkauft wird, was verkauft wird“, erfordert im Ernstfall die Preisgabe der künstlerischen Identität. Namhafte Platteneinspielungen der letzten Zeit können dafür ein Beispiel sein.

Dequalifizierung der eigenen Arbeit, bewußt in Kauf genommene Degradierung des künstlerischen Niveaus zugunsten privater Profitinteressen — das soll für den Jazzkonsumenten von „geringem Aufklärungswert“ sein? Die Torpedierung der künstlerischen Entwicklung durch die Produktionsverhältnisse ist gerade im Jazz auf Grund des hier waltenden „Individualitäts“- und „Originalitäts“-Mythos noch gar nicht ausreichend ins Bewußtsein der Jazzfreunde gedrungen. Der verspätete Seufzer des namenlosen Musikers: „Ich glaube, daß die gar nicht so an der Musikentwicklung interessiert sind!“ ist so abwegig

nicht. „Sie können bestimmte Arten von Musik einfach unterdrücken, sie können sie einfach unter den Tisch fallen lassen, und kein Mensch wird danach krähen!“

Aber da ist doch die kritische Öffentlichkeit? „Wenn wir eine freie Gesellschaft haben wollen, ist es die Aufgabe aller Parteien, den freien Künstler in der freien Gesellschaft zu sichern“, denn „die Kreativität der Menschen ist das Herzstück dessen, was wir als Freiheit verstehen“. Der Schwall der Worte signalisiert nur die Machtlosigkeit angesichts der unumstößlich erscheinenden Produktionsbedingungen einer auf Kapitalverwertung basierenden Musik- und Kulturindustrie. Dennoch kann dies alles nur deshalb so reibungslos funktionieren, weil die Betroffenen, die Musiker und Autoren — selbst geblendet von ihrem Künstlerimage — ihre eigene Macht nicht sehen oder wahrhaben wollen. Der Jazzer „he doesn't speak he just plays, he doesn't think about business“, der Rat seines Impresarios: „Halten Sie sich doch da raus“, wird ihm zur verbindlichen Leitlinie. „Tun Sie alles, was die LP-Produzenten von Ihnen verlangen“, — vor Experimenten wird gewarnt! Weil sich nun die Produzenten „psychologisch ganz normal verhalten“, normal im Sinne der Rahmenbedingungen, kann auch das musikalische Ergebnis nicht anders als „normal“ ausfallen.

Daß Dauner es nicht bei diesen düsteren Ausblicken beläßt, spricht für sein politisches und künstlerisches Engagement. Sein „Urschrei“ endet in Agitpropweise mit einem Solidarisierungssong. Der „Chor der Musiker“:

„Draußen ist es bitter kalt
der Produzent wird langsam alt
er hat's die längste zeit gemacht
und dabeh uns noch ausgelacht
ene mene shit, wir sind jetzt quitt
ene mene shit, da zieh'n wir nicht mehr mit
wir haben den längeren hebel
wir machen die musik
sich informieren, selbst produzieren
wir haben den längeren hebel, wir machen die musik
sich informieren, selbst produzieren
wir haben den längeren hebel, wir machen die musik
wir haben den längeren hebel, wir machen die musik
wir haben den längeren hebel, wir machen die musik
wir haben den längeren hebel, wir machen die musik.“

Ob Dauner recht behalten wird, das bleibt die Aufgabe aller, die am Jazz und der Musikentwicklung überhaupt ein echtes Interesse haben.

Bernd Ogan

Eindrücke vom New Jazz Meeting 1976 in Baden-Baden

Solides, höchst Erquickendes, auch diffizil Elegisches und nicht zuletzt so eine Art Rekord in zermürbender Probenarbeit, zum Stoßgebet gefaltete Hände, gerauftes Haar — es tat sich so mancherlei bei diesem Workshop im großen Studio des Südwestfunks Baden-Baden. — Solides, da wären Bö Stief aus Dänemark und Hugh Hopper aus England zu nennen, die auch dann, wenn's robust rockig zugging, mit ihren Elektrobässen nie in den dummdreisten Trott falsch verstandener Nachbesserungsbemühungen verfielen. Äußerst wacker schlugen sich in diesem mit einigen erlauchten Namen bestückten Workshop auch zwei junge Musiker der Schweizer Gruppe OM, Christy Doran mit einer flüssigen Gitarre, Urs Leimgruber, der auf dem Sopransax hin und wieder zeigte, daß man nicht Ton für Ton überdimensionale Ahnherren und Leitfiguren wie Coltrane und Shorter im Gehör habc.i muß, sondern auch mal abweichen kann.

Erquickend, eine deliziose Synthesizer-Ballade von Wolfgang Dauner wäre zu nennen, ein Duo von Albert Mangelsdorff mit dem finnischen Schlagzeuger Edvard Vesala, rollende, vibrierende Beats und eine growlende Posaune, wie sie Mangelsdorff so behend übermütig nicht alle Tage hören läßt.

Kein Workshop ohne ein Kapitel Tradition. An die „Black Tradition“ erinnerte der schwarze Tubist Bob Stewart mit einem Moll-Blues und einem alten Spiritual, auch auf der Tuba war da ein mehrstimmiges Blasen, Singen, Summen zu hören. — Oder die Tradition der Klangmuster, Tuba, zwei Posaunen, wobei der Amerikaner Roswell Rudd noch zu deftig klingt, was aber vom Sound der Instrumente und Kombination her assoziativ an das Capitol-Orchester von Miles Davis (1948) oder an die Big Bands von Gil Evans erinnerte.

Das Hymnische mit einem Stich ins Orgiastische brachte der englische Tenorsaxophonist Gary Windo mit, der einen großen emotionalen Ton auf seinem Hörn und ein noch größeres Mundwerk hat. Er paukte mit der Big Band ein recht properes Hot-Opus ein, in dem zwar einiges vom

draufgängerischen Elan Chris McGregors steckt, wobei aber die Akkordstufen längst nicht zu jenen prächtigen Veitstänzen gepeitscht werden wie bei McGregor... Bestes Gepäckstück von Windo kommt direkt aus dem McGregor-Clan, eine Komposition des jüngst verstorbenen Brotherhood-Trompeters Mongezi Feza, der oft in Baden-Baden mitgemacht hat. Fezas Hinterlassenschaft ist eine Hymne, vollgesogen von Afrikanismen, gleichsam von Sonnenschwemme, ein insistierender Wiederholungsablauf in allmählicher Steigerungsbeziehung, eine Technik, wie man sie bei den Überredungskünsten afrikanischer Rhetoriker findet.

Aufhänger des Workshops: die Pianistin Carla Bley und der Trompeter Mike Mantler, beide vom New York Jazz Composers Orchestra. Als Mantler eine seiner Kompositionen mit der Big Band einübte, wurden zwar noch nicht die Haare gerauft, man kratzte sich erst mal hinterm Ohr, denn der erste, introduktive Teil seiner Komposition ähnelte verteuft und nur leicht umgeschminkt dem Evergreen „Lover come back to me“, womit sich Mantler, um es einmal milde zu sagen, ziemlich unbefangen in den Schluchten der Traditionspflege verklettert hat. Doch während der Komponist Mantler mit einer aufgefächerten, sensiblen Elegie entschädigen konnte, war der Trompeter Mantler schlechtweg „shocking“ — beim letzten Rettichfest mit der Blaskapelle von Hintertupfingen mochte man ähnlich klägliche Trompetentöne und Patzer genossen haben.

Carla Bley dagegen gab, wo immer sie auf dem Klavier mitwirkte, den musikalischen Ereignissen ein eigenes rhythmisches Gepräge, sie bestach durch Ökonomie, durch die kluge Sparsamkeit ihrer Mittel.

Als Komponistin aber enttäuschte sie. Zwei Kompositionen, zwei vielversprechende, originelle Auftakte und beidemal blieb die Einlösung des Versprechens aus. In einem Fall schlurfte man alsbald mechanisch rockend auf Herbie Hancocks zertrampelten „Head Hunter“-Pfaden. Im anderen Fall, „Wrongy Donkey“, angeregt vom tonal nicht exakt einzuordnenden „la“ des Esels, wurde aus den Musikern der letzte Rest von Eselsgeduld herausgequetscht. Der Kopf dieser Komposition spielt sich als mäßig polyphone Zirkulation ab, daran und an zwei kniffligen 7/4-Taktstellen scheiterte es immer wieder. Carla Bley faltete die Hände, raufte sich das lange Haar. Sie sagte: „Das ist das Beste, das ich bisher geschrieben habe“, und SWF-

Jazzredakteur J. E. Berendt sagte: „Die langwierigste Probe, die in elf Workshopjahren je stattgefunden hat.“ Ohne den enormen Zeitdruck des Workshops hätte man Carlos „falschen Esel“ gewiß noch erfolgreich an die Tränke bugsieren können. Ob aber auch unter anderen Voraussetzungen das relativ Ungewöhnliche des Themas zu einer adäquaten Improvisationsstruktur gereizt hätte und nicht so konform wie im Studio ausgefallen wäre, das ist eine Frage für sich

Klaus Robert Bachmann

Total Music Meeting 1976 in Berlin

Allen Unkenrufen zum Trotz: sie fanden doch wieder statt im Quartier Latin, die langen heißen Nächte der Jazz-Avantgarde um Brötzmann, Breuker, Bennink usw. Dabei hörte sich die Antwort auf eine diesbezügliche sommerliche Anfrage bei der FMP gar nicht danach an, die sich dann aber doch trotz nicht gegebener ausreichender Finanzierung zur Durchführung des Total Music Meetings entschloß. Es mag ihr leichter gefallen sein, nachdem die Teilnahme des Globe Unity Orchestras und des Willem Breuker Kollektiefs bei den Berliner Jazztagen feststand und so wenigstens für die dort beteiligten Musiker eine adäquate Bezahlung sicher war. Für die finanziell nun wirklich nicht auf Rosen gebettete FMP war es aber immer noch ein Vabanquespiel, denn — obwohl ihre Arbeit inzwischen von (fast) allen Seiten Anerkennung findet — Subventionen konnten wieder nicht genügend locker gemacht werden. Ein erster Überschlag ergab zwar, daß sich diesmal der monetäre Verlust in Grenzen hielt, aber: wie lange kann und soll das so überhaupt noch weitergehen?

Die rührigen Macher von der Free Music Production hatten wieder ein rundes Programm vom unbegleiteten Solo bis zur Big Band zusammengestellt, das durch einige ad hoc-Überraschungen gewürzt wurde.

Der Schweizer Pianist Urs Voerke nahm u. a. das Lied vom Baum unter den Ästen von Hanns Eisler auseinander und setzte es wieder liebevoll zusammen. Maarten van Regteren-Alte-

na entlockte dem Baß außergewöhnliche Sounds. Gunter Hampel erzählte kleine Geschichten auf seinen diversen Instrumenten. Was Tristan Honsinger mit Stimme und Cello fabrizierte, war zumindest in zwei Stücken plattenreif, und Michel Waisfisz orgelte auf seinem Synthesizer streckenweise wie Sun Ra und swingte (!) enorm — nicht nur auf der verstärkten Mundharmonika. Irene Schweizer bekräftigte ihre Position als First Lady der Free Music und hinterließ mit ihrem Trio (plus Rüdiger Carl und Louis Moholo) den wohl nachhaltigsten Eindruck des diesjährigen Total Music Meetings.

Nicht leerzulaufen scheint das Christmann/Schönenberg-Duo, im Gegenteil, es konnte das Publikum mit feinnervigen Klangschichtungen in seinen Bann schlagen. Fred van Hove war nicht mit von der Partie, so musizierte Peter Brötzmann eben mit Han Bennink Intensiv-Duos. Bennink scheint auf dem Weg zum Multiinstrumentalisten zu sein, aber am Klavier oder auf der Violine ist er bei weitem noch kein Virtuose. Wieso soll er das nicht trotzdem im Quartier ausprobieren? Das Total Music Meeting ist nun mal kein Festival der fertigen Musik.

Einen schlechten Tag hatte das Michael Smith-Quartett bei seinem Berliner Einstand erwischt, am Donnerstag lief's besser. Vielversprechende Fortschritte zeigten dafür die Newcomer aus dem Kohlenpott um Georg Gräwe gegenüber ihrem Osterdebüt.

Außerplanmäßig tauchte Dave Holland mit BaF am Mittwochabend im Quartier Latin auf, mit Baß, d. h. in Spiellaune. Da Evan Parker auch schon da war, wurde das ursprünglich angesetzte Duo der beiden Pauls, Rutherford und Lovens, zum Quartett umfunktioniert, woraus sich eine höchst sensible Geschichte entspann. Einer meiner Banknachbarn bezeichnete Paul Lovens als leisensten, vitalsten Schlagzeuger — recht hatte er.

Wolfgang Dauner gab am Sonntag ein Stelldichein und brachte Adelhard Roidinger und Zbigniew Seifert mit. Zugabe? Aber ja, das schrägste „Summertime“, das man sich vorstellen kann. Hans Reichel stand dieses Jahr nicht auf dem alternativen Fahrplan, weil er vergessen hatte, den entsprechenden Passus (die Exklusivklausel in der Philharmonie) in seinem Vertrag mit den Berliner Jazztagen zu streichen. Das spontane Duo mit dem immer noch unterbewerteten Schlagzeuger Sven-Ake Johansson sollte aber ohne Folgen bleiben.

Europa-Premiere feierten im Quartier Latin Tenorsaxophonist David Murray und Schlagzeuger Phillip Wilson aus



WILLEM BREUKER

Foto: Ulrich Bordiert

New York. Laut Programmankündigung sollte Murray die Spieltradition von Albert Ayler weiterführen. Mir scheint er aber bei Ayler stehengeblieben zu sein und ihn dazu nicht einmal besonders gut zu kopieren. Wesentlich überzeugender das unheimlich prägnante Schlagzeugspiel Wilsons — in der Blackwellschen Tradition, wenn es schon sein soll. Nach einer Weile stiegen dann Lester Bowie, Trompete, Juma Sultan, Baß, und Kalaparusha, Maurice McIntyre, Tenorsaxophon. — alles Gäste von den Jazztagen — ein, und daraus entwickelte sich eine lange, ungestörte, fesselnde Jam Session, die nicht durch — im Quartier Latin sowieso undenkbar — ständige und Zuschauer wie Musiker gleichermaßen nervende Lichtspiele à la Philharmonie abgewürgt wurde.

Das Globe Unity Orchestra präsentierte sich auf dem Total Music Meeting ohne Trompeten, dafür mit Han Bennink und Tristan Honsinger als Gastsolisten, der sich dabei sichtlich wohlfühlte. Das Orchester erholte sich in einer freien wilden Improvisation vom Streß der Proben und Ausführung eines Kompositionsauftrags, der von der Festivalleitung der Berliner Jazztage an Alexander von Schlippenbach vergeben worden war. Peter Brötzmann jubelt auf dem Baßsaxophon die Truppe zum Finale hoch? Denkste, Albert Mangelsdorff schließt ein subtiles Solo an und animiert gegen Ende mit übersteuertem Rotzen das Orchester zum ungebrochenen Weitermachen. Überraschend auch Evan Parker und Rüdiger Carl, aber eigentlich waren alle in einer Bombenstimmung.

Willem Breuker stellte sein Kollektief mit einem anderen Programm als in der Philharmonie vor und — ja, da haben wir es schon, seine Programme sind inzwischen dermaßen durchkonzipiert, daß in seinen Arrangements den Musikern außerhalb von fest eingeplanten Soli fast kein Platz für eventuelle Ausflüge bleibt, notwendigerweise. Ein straffes Führungselement ist für Breukers Programmatik sicherlich unentbehrlich, ob das für das Kollektief, das nun mal doch aus lauter individuellen *Jazzern* besteht, auf die Dauer förderlich wirkt, soll hier als Frage offen bleiben. Zu große Einengungen haben noch nie gut getan. Aber Spaß gemacht hat es trotzdem. Zwei Szenen sollen hier erwähnt werden: Willem Breuker fuhr auf seinem Tenor Motorrad, auch optisch — beinahe, zum anderen das verblüffende melodische „Flaschenspiel“ (gestimmt!): 5 oder 6 Weinflaschen waren verschieden gefüllt und gaben beim Anschlag einen bestimmten Ton. Das Total Music Meeting '76 war ein voller Erfolg, und man sollte hoffen, daß es auch 1977 wieder stattfindet, dann zum 10. Mal, und zwar angemessen subventioniert. Auch Free Jazzer, so sehr sie sich auch für die Musik engagieren, sind es nach 10 oder mehr Jahren leid, immer noch für ein Taschengeld spielen zu müssen.

Michael Thiem

Hamburger Jazzwochenende

Über 300 Leute waren trotz des erhöhten Eintrittsgeldes in die Fabrik gekommen, und das war gut so: Die NDR-Studio-Band spielte diesmal, um einem kranken Kollegen zu helfen. Der schwer erkrankte Bobby Jones (früher bei Mingus) soll an die gesunde Nordsee übersiedeln — hoffen wir, daß der finanzielle Beitrag ein wenig hilft, um ihn bald wieder auf die Beine zu bringen.

Die NDR-Studio-Band spielte unter der Leitung von Slide Hampton und Dieter Reith. Solisten waren Karin Krog und Knut Kiesewetter, Gesang, Benny Bailey, Trompete, Michal Urbaniak, Geige, und Kenny Clare, Schlagzeug.

Spektakuläres war an diesem Abend nicht zu verzeichnen. Knut Kiesewetter trug den „Worksong“ im Shuffle-Rhythmus vor, so daß ich befürchtete, Cannonball Adderley würde von oben einen Blitz hinschicken, um die Vergewaltigung der Musik seines Bruders Nat zu rächen. Michal Urbaniak war nur zu Anfang des Konzerts mit ein paar Chorussen zu hören, er packte dann abrupt seine Fiedel ein und entwich aus dem Notausgang. Zeichen der Zeit: Als die gesamte Anlage für geraume Zeit ausfiel, war der Musikgenuß plötzlich doppelt so groß.

Grund zum Jubeln gab es bei dem inspirierten und gut aufgelegten Benny Bailey und bei der immer fesselnden Karin Krog.

Die lustigsten Augenblicke des Abends: Slide Hampton, Herb Geller und Benny Bailey spielten Dixieland — 3 Minuten lang. Da konnte man die letzten 20 Jahre des Hamburger Oldtime bequem vergessen. Das Publikum erklatschte sich eine Zugabe. Trotzdem kam man früh ins Bett: das Konzert war kurz nach 10 aus.

Im Großen Sendesaal des NDR schien ein Bazar stattzufinden: Es gab Verkaufsstände mit Klöppeln und Stöcken, Besen und Hämmern, die Abteilung Gong war gleich viermal vertreten, Hunderte von Glöckchen und Triangeln waren — teils zu domartigen Gebilden — aufgebaut, Pauken, Becken und Schlagwerke jeder Form und Ausführung standen allüberall.

Diese umfangreiche Instrumentenkunde gab's gratis: Eingeladen war zum NDR-Jazz-Workshop mit den Percussionistes de Strasbourg, Joe Nay, Wolfgang Schlüter, Peter Giger, Pierre Favre und einem jungen — aber sehr begabten — Adepten.

Ein solches Doppelgastspiel mit 11 Schlagzeugern und Percussionisten war denn auch mehr etwas fürs Auge als fürs Ohr, was zuweilen ganz reizvoll ist.

Im ersten Teil des Abends brachten die Percussionistes de Strasbourg eine Art neuer serieller Musik zu Gehör, exakt und mit Hingabe. Keine verbiesterten Musikwissenschaftler m'usizierten da, sondern 6 sympathische Franzosen, denen man auch durchweg eine außermusikalische Vorliebe für französische Küche und Rotwein unterstellen durfte.

In jeder Hinsicht herausragend war das Werk eines japanischen Ton-schöpfers, der in seiner Komposition das Lebensgefühl vermittelte, das man in Nippon einfach haben muß, wenn man 10 Jahre lang blei- und

quecksilbervergifteten Fisch essen muß. Percussionist Nr. 1 schrie gellend: „ha-ha-haahh“, Nr. 2: „he-he-heehh“, Nr. 3: „hi-hi-hiih“, Nr. 4: „ho-ho-hooh“, Nr. 5: „hu-hu-huuh“, Nr. 6 — in Ermangelung weiterer Vokale — ein markerschütterndes „Huiih“. Dazu rasende Gong-, Pauken- und Nietenbecken-Tremoli.

Einige Zuhörer — wohl Free Jazz-ungeübt — bogen sich vor Lachen.

Die Musiker nahmen's nicht übel.

Im Gegenteil: Nach Bravo-Rufen des Publikums spielten sie die „Haha/Hehe/Hihi/Hoho/Huhu/Huiih“-Passage noch einmal. — Nach diesem lustig-entspannten ersten Teil des Workshops konnte nichts mehr schiefgehen. Joe Nay, Wolfgang Schlüter, Peter Giger, Pierre Favre und ein noch unbekannter Nachwuchspercussionist gestalteten im zweiten Teil 6 Varianten von Free Jazz-Schlagwerken, die — wenn auch ein wenig überdehnt — gleichwohl überzeugten. Spontane Einfälle (besonders von Pierre Favre) wechselten mit Parodien von spontanen Einfällen. Das Publikum verfolgte gebannt die vielen Wege, die die 5 Trommler zu den verschiedensten Kesselpauken, Gongtürmen und Triangelwänden zurücklegen mußten. Gewimmel und Gebimmel — aber nicht ohne Konzept.

Ein ungewöhnlicher Abend, der manche Diskussion ausgelöst haben dürfte.

Klaus Berger

Manfred Schoof Group und die Freiburger Live-Elektronik in Donaueschingen

Die Situation ist geradezu grotesk. Während eine breitere Öffentlichkeit allmählich bereit war, mit beachtlicher Verspätung das Phänomen der elektronischen Klangerzeugung zur Kenntnis zu nehmen, läßt ein flotter Klüngel von Pop- und Funkmusikern nichts unversucht, den avantgardistischen Funkenschlag der Elektronik zum jämmerlichen Rücklicht zu entschärfen. Gruppenweise tobt man sich im Palaver der Überlautstärken aus, gruppenweise ist das Publikum

verunsichert, ja bis auf die Knochen versauert, seit Michal Urbaniak in Donaueschingen einen rauschenden Mißerfolg auskosten durfte.

Der Genius loci also macht allen das Leben sauer, die Publikumskulisse blieb diesesmal in Donaueschingen winzig — schade drum. Denn daß es hier auch anders geht, zeigte diese Session, die wieder einmal Endpunkt eines mehrtägigen Workshops war, der vom Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung im SWF-Landesstudio Freiburg abgehalten worden ist.

Manfred Schoofs Grundkonzept, das für Hans Peter Haller und seine Elektroniker verbindlich blieb: weniger Free, mehr Sphärensound, mehr weiträumige Ha/moniebögen, aber auch instrumentale Gegenbewegungen. Man spielte mehr nach Noten als bisher gewohnt, das konnte dem Zuhörer gewiß beim Aufspüren von Strukturen helfen, so in Hallers „Sound and Harmonics“, so bei den vielen „Statements“ der Jazzmusiker. Sanft rauschende Klangwellen, manchmal geradezu auf „wunderschön“ getrimmtes Harmoniengeschwelge, auch Sonnenaufgangskulisse wie für ein Radiofeature oder Hörspiel und dann wieder intim novemberdämmriges Lullaby, gleichsam geraunte Terrassendynamik — wo, konnte, ja mußte man fragen, wo bleibt der Ausbruch aus den Ritualen?

Er blieb auch diesesmal nicht aus. Nur, das Konzept von Interaktion zwischen Einklang und Gegenströmung schob diesen Ausbruch etwas auf die lange Bank, mächte ihn überhaupt unauffälliger als sonst. Günter Lenz am Baß, Ralf Hübner am Schlagzeug mußten da eine äußerst hellhörige Ostinatoarbeit leisten, Hübners Trommeln waren allerdings schlecht placiert, während der vollmusikantische, ja pfiffige Lenz keine Spannungsebene ungenutzt ließ. — Ganz anders als gewohnt Jasper van't Hof. Er machte sich nur spärlich und mit ganz weichen Pfötchen an den elektronischen Keyboards bemerkbar, durfte aber emsig virtuos den Flügel beackern und ließ da vidl Romantisierendes hören, das mit ausladenden Formen gesegnet war und zumindest von der Wohltemperiertheit her etwas nach unfreiwilliger Verfremdung roch, etwa so, als wäre ein Kapitelchen Salonkultur versehentlich ins Lehrbuch der Elektronik gerutscht.

Neben der „konventionellen“ Elektronik faszinierte vor allem Hans Peter Hallers Hallaphon. Die Bewegung des Klangs im Raum, die zeitliche Verzö-

gerung und die Multiplizierung ins 16stfmige, diese Techniken machten hörbar, wie sich diese Experimente gegen das Kästchendenken richten. Michel Pilz steuerte mit seiner Baßklarinette einen emotionalen, konsequent ehrlichen Gegenkurs mit sehr viel Free, ohne via Hallaphon nun gleich eine ganze Free Jazz Bigband zu imitieren. Manfred Schoof ließ sich sein gesammeltes, mehr lyrisches Improvisationsmaterial per Elektronik in gefilterten Obertönen anbieten, ein minimotivisches, auf- und abschwellendes Mehrfachgewusel, eine Terry Riley Musik für Trompete, in der Klänge gleichsam als Symbole des Bewußtseinsstroms ein realistisch-magisches Eigendasein leben.

Klaus Robert Bachmann

Zürich unterstützt das Bazillus Kommunikationszentrum

Zu einer außergewöhnlichen, vorbildlich organisierten und durchgeführten Orientierungsveranstaltung (offizielle Pressekonferenz) lud kürzlich die Präsidialabteilung der Stadt Zürich mit ihrem Ressortleiter Bernhard Uhlmann ins Zürcher Pressefoyer ein, um damit erneut (und wenigstens auf diese Art) ihr besonderes Interesse an der Schaffung eines musikalischen Kommunikationszentrums in Form eines täglich geöffneten Musiklokals zu unterstreichen. Besitzer und Inhaber entsprechender Liegenschaften oder Lokalitäten sind aufgefordert, die immer noch weitverbreiteten Vorurteile gegenüber Jugend und neuer Musik (New Jazz, Electric- und Free-Music, Folk und verwandten Formen sowie neuer E-Musik) abzulegen, das übliche Profitdenken für einmal beiseite zu lassen und der 1968 gegründeten Organisation „Bazillus“ und damit einer breiten Öffentlichkeit einen geeigneten Platz im Zentrum Zürichs preisgünstig zur Verfügung zu stellen. Damit dieses ambitionierte Vorhaben eine „solide Basis“ hat und auf festen und vertrauenswürdigen Füßen stehen kann, wurde vor einigen Wochen ein „Verein zur Förderung des Bazil-

lus Kommunikationszentrums“ gegründet. Als Präsident amtiert Bernhard Uhlmann von der Präsidialabteilung der Stadt Zürich, Vizepräsident ist der Kultur- und Jazzkritiker Peter Rüedi (Weltwoche) und als Beisitzer fungieren der Musiker George Gruntz und Bazillus-Initiant und Organisator Beat Kennel. Alle Musikfreunde und Interessenten, Musiker aber auch Firmen und Institutionen sind zur Mitgliedschaft eingeladen, um mit regelmäßigen kleinen oder größeren Jahresbeiträgen und Spenden bei der Verwirklichung dieses Projekts mitzuarbeiten.

Bereits vor vier Jahren stellte sich „Bazillus“ mit seinen Zielen im Rahmen einer von der Stadt Zürich veranstalteten Pressekonferenz der Öffentlichkeit vor. Inzwischen konnte ein erster Erfolg erreicht werden, denn vor gut einem Jahr wurde nach zweijähriger Bauzeit das „Bazillus-Musikerzentrum“ in einem Keller am Albisriederplatz 6 fertiggestellt und provisorisch eröffnet. Es wird inzwischen von Musikern aus nah und fern immer häufiger benutzt. Vor einiger Zeit fand dort sogar ein spontan organisiertes Konzert der Art Blakey Jazz Messengers statt. (Die Teilnehmer der Pressekonferenz hatten anschließend Gelegenheit, in einem von der Stadt zur Verfügung gestellten Bus zum Musikerzentrum zu fahren und bei Wein, Bier und kalter Platte — offeriert von der Präsidialabteilung[!] — und musikalischen Kostproben von Runo Ericksson und seinen Schülern den Ort ausführlich zur Kenntnis zu nehmen.)

Dieses Kellerlokal, dessen „vorschriftsgemäßer“ Ausbau gemäß den Forderungen des Gesundheitsinspektors (das hier offensichtlich besonders strenge Auflagen machte) runde 40 000 Franken kostete, von denen trotz großzügiger Sachspenden von beteiligten und sympathisierenden Firmen(!) immerhin noch 13000 Franken Restschuld verbleiben, dient heute noch vor allem als Probelokal. Der jetzt gegründete Förderungsverein wird sich zuerst mit der Tilgung dieser Restschuld befassen müssen.

Eine sehr originelle und gelungene Tonbildschau sowie engagierte Referate von Peter Rüedi und George Gruntz trugen im Rahmen dieser Pressekonferenz dazu bei, das „Bazillus“-Programm nicht nur transparent und plausibel zu machen, sondern vor allem die gesellschafts- und kulturpolitische Notwendigkeit derartiger musikalischer Begegnungs- und Kon-

taktstätten überzeugend darzustellen und zu unterstreichen.

Bis jetzt war der Suche nach einem Musiklokal im Stadtzentrum trotz intensiver Bemühungen kein Erfolg beschieden. Die Verwirklichung dieses Ziels, einem Musikzentrum, das sowohl der Kommunikation der Musiker unter sich, wie zwischen Musiker und Publikum dient, ist also nach wie vor das erste Anliegen dieses Vereins, der im weiteren das Bewußtsein fördern will, „daß Jazz eine (zwar auf den zwanglosen Rahmen angewiesene) Kunstform und keine subkulturelle Extravaganz ist“. Dazu Musiker und „Macher“ George Gruntz: „Kulturpolitische Probleme sind in jedem Fall nicht Probleme der Künstler, sondern die der Öffentlichkeit, nicht mein Problem, sondern Ihr Problem. Ich kann Wünsche und Erfahrungen äußern, Sie müssen mit Ihrem Gewissen ins reine kommen, was Ihre Behandlung gestriger, heutiger und morgiger Kunst betrifft, schätzen Sie sich hier in Zürich glücklich, eine Gruppe initiativer, ja von ihrer Bazillus-Idee besessener Leute zu haben, die schon allein aus der Konstanz, mit der sie ihr Anliegen vorbringen, Ihr Vertrauen auf ein beispielhaftes, international strahlendes Ereignis verdienen. Sie und damit die Öffentlichkeit müssen mitziehen! Es ist jetzt an Ihnen, meine Damen und Herren, den Musikern, die heute für die Musik leben, die einmal als einzig essentielles Musikeignis dieses Jahrhunderts apostrophiert werden wird, die Hand zu reichen. Es ist Gelegenheit geboten, für diesen Alternativ-Kulturbereich etwas Beispielhaftes zu tun. Ich hoffe, Sie tun es!“

(Kontaktadressen: Verein zur Förderung des Bazillus-Kommunikationszentrums, Postfach 999, CH-8022 Zürich. Bazillus-Musikerzentrum, Albisriederplatz 6, CH-8004 Zürich, Tel. 5431 22.)

Johannes Anders

Es wird im Rathaus geblasen - und nicht nur das

Das Free Concert in der 2. Etage im Rathaus Charlottenburg hat sich mittlerweile zum festen Bestandteil des West-Berliner Jazzlebens etabliert —

free im doppelten Sinne: zum einen ist der Eintritt frei, denn die Unkosten übernimmt das Bezirksamt Charlottenburg; zum anderen ist die Musik frei, liegt doch die künstlerische Leitung in den Händen der FMP, deren Name für ein Programm steht. Ende Oktober gastierten dort der Holländer Maarten van Regteren-Altena als Solist am Baß und das Bläsertrio „Blow“ aus Stuttgart, dieses erstmalig in West-Berlin. Da sie danach jeweils noch zwei Abende im Flöz auftraten, hätten die hiesigen Fans genügend Gelegenheit gehabt, sie kennenzulernen. Nur diese nutzten sie kaum — wahrscheinlich sparten sie ihre Energien für die langen Nächte in Philharmonie und Quartier Latin auf. Blow bekundete jedenfalls, daß das Trio noch nie zuvor in einem so kurzen Zeitraum dreimal hintereinander zusammen öffentlich spielen und dieses Zusammenspiel weidlich auskosten konnte.

Wie zur Zeit wohl kein zweiter, experimentiert Maarten van Regteren-Altena auf dem großen Holzbaß und versucht, dem Spiel auf diesem Instrument neue Mittel und Wege zu erschließen. So spielt er beispielsweise den Baß mit zwei Bögen, wobei er mit einem hinter den Saiten oder auch zwischen zweien streicht. Gestrichene Kreisbewegungen erzeugen einen langen an- und abschwellenden Sound; damit wird der horizontal gleichförmige Ton um die vertikale Ebene erweitert. Wenn er rhythmisch spielen will, benutzt er manchmal einen Dämpfer oder auch ein Tonband zur Untermalung. Ab und zu streicht er neben (wörtlich!) den Baßsaiten, auch die einer kleinen Violine, und erzeugt dadurch sich außerordentlich reibende Klänge. Maarten van Regteren-Altena arbeitet viel mit Geräuschen, aber diese Grenzen existieren sowieso nicht mehr, denn „music is organizing of sounds“ (Cage). Er will die Musik machen, die um ihn herum passiert und der er täglich begegnet. Er streicht seinen Baß sehr viel, und wenn das beim Hörer z. B. die Assoziation des Geräuschs einer schweren, rhythmisch stampfenden Maschine hervorruft, dann liegt das durchaus in seiner Absicht. Er spielt oft nicht unbedingt ästhetisch schön, aber das ist das Quietschen einer Straßenbahn auch nicht. Andererseits kann er auch in bizarrem Schönklang schwelgen, wenn er seine Reminiszenz an Anton Dvorak mit einem Zitat aus der 5. (9.) Sinfonie erweist. So ist seine Musik eine hochinteressante Mischung aus Anleihen beim Alltagsleben und Rückgriffen auf traditionelle Musikele-

mente, die er in seine weitausholenden Improvisationen einbettet.

Ein Bläsertrio in der Besetzung von Blow stellt 'meines Wissens ein absolutes Novum in der Jazzgeschichte dar. Blow setzt sich zusammen aus dem Trompeter und Flügelhornisten Herbert Joos, dem Posaunisten Wolfgang Czelusta — beide bekannt aus der früheren „Fourmenonly + 1“ — sowie Bernd Konrad an Klarinetten und Saxophonen und besteht immerhin schon eineinhalb Jahre. Wolfgang Czelusta wirkt seit langen Jahren bei den Stuttgarter Sinfonikern mit, Bernd Konrad studiert an der Musikhochschule Stuttgart, d. h. beide haben einiges mit Neuer Musik zu tun, und das macht sich auch in der Musik des Trios bemerkbar. Nun werden aber keine Kompositionen gespielt, denn die Hauptsache liegt in der Interaktion, die sich zwischen den dreien hin und her entwickelt. Da greift der eine eine Linie auf, der zweite zieht mit und beide überlassen dem dritten den Freiraum zu einer Soloimprovisation, in die dann der erste einfällt und der zweite die Linie unter der Duoimprovisation hält usw. usf. Die drei völlig gleichberechtigten Musiker erzeugen so ein rasch wechselndes, vielschichtiges Gewebe, das dem Hörer viel Konzentration abverlangt und in dem lediglich einige wenige Aufhänger — kurztaktige Themen, die meist aus der Feder von Herbert Joos stammen — als Findungspunkte existieren. Manches klingt dabei seriell, aber die Musiker benutzen keine seriellen Techniken, sondern improvisieren diese Formen. Nur, sie transponieren einige Elemente aus der Neuen Musik wie gewisse Überblastechniken, sog. „harmonix“-Klänge oder typische Phrasierungen in ihre eigene musikalische Aussage. Und was dabei herauskommt, ist m. E. weitaus raffinierter und gelungener, weil im Jazz bodenständiger verhaftet, als die vielfältigen Versuche Braxtons, Neue Musik und Jazz zu verknüpfen, der in seinen Notationen oft den Improvisatoren nicht mehr die notwendige Freiheit zur Eigenentfaltung zugesteht — obwohl vom Höreindruck manches an verschiedene Braxtonkompositionen erinnert. Ein vielleicht vergleichbares Stück ist 1970 auf dem Free Jazz Meeting Baden-Baden entstanden, als John Tchicai die Musiker von „Two Quintets“ über entgegenlaufende Linien improvisieren ließ.

Herbert Joos arbeitet gegenwärtig auch an einem Projekt für Blow, Rhythmusgruppe und Sinfonieorchester — E-Jazz?

Michael Thiem

KENNEN SIE DIE?

Collegium Barbarorum nennt sich eine Jazzband, deren Stilrichtung vom traditionellen Jazz bis zum modernen Swing reicht. Die Gruppe wurde schon im Jahr 1962 gegründet und spielt seit 1974 in der Besetzung Martin Spiegelberg, Trompete, Flügelhorn, Lutz Kaltschmidt, Klarinette, Hans-Georg Modrow, Posaune, Gesang, „Knutti“ Hermann, Gitarre, Banjo, Jürgen Gröner, Klavier, Willi Gärtner, E-Baß, und Terje Nils Dahle, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Jürgen Gröner, Reibergstraße 19, 7056 Weinstadt, Telefon 07151/62552, oder Terje Nils Dahle, Eichendorffstraße 72, 7300 Esslingen, Telefon 0711/381461.

Familie Draht, eine in Saulgau beheimatete Gruppe, hat sich fast völlig auf Saiteninstrumente spezialisiert. Seit Sommer 1975 spielt diese Band swingenden Jazz und knüpft an das Spielideal von Django Reinhardt und Stéphane Grappelli. Hot Club de France an. Die Mitglieder der Familie Draht sind der Violinist Frieder Berlin, der Sologitarist Frank Sikora, die Rhythmusgitaristen Roland Klüttig und Manfred Pfütze sowie der Bassist Josef Wiest. Im Sommer 1976 stieß noch der Klarinettist Roland Rimmel hinzu, der für eine Erweiterung des Klangspektrums sorgt. Kontaktanschrift: Frieder Berlin, Schützenstraße 14, 7968 Saulgau, Telefon 0 75 81 / 63 93.

Die **Imperial Mojo Jazzing Five** spielt kompromißlosen Oldtime Jazz. Vorbilder dieses aus Zürich stammenden Quintetts sind Kleinformationen der zwanziger Jahre, vor allem Armstrongs Hot Five und Seven sowie die Gruppen um Johnny Dodds, die das Material zu einem bunten Repertoire harmonisch abwechslungsreicher Stücke liefern. Die Mitglieder dieser Band sind der Trompeter Karl Salzmann, der Klarinettist Dicky Ott, der Pianist Cliff Roggwiler, der Banjospieler Marco Frangi und der Schlagzeuger und Waschbrettspieler Fred Kappel. Kontaktanschrift: Marco Frangi, Uetlibergstraße 298 b, CH-8045 Zürich, Telefon 355293 oder 331211.

Jazz-Well spielt dynamischen, modernen Jazz mit Elementen der lateinamerikanischen Musik, des Rock-Jazz und der freien Musik. Die Gruppe wurde 1974 gegründet und besteht seit Dezember 1975 in der Besetzung Rainer Neumann, Tenor- und Sopransaxophon, Serge Weber, Piano, Jörg Böse, Flöte, Dieter Heinsohn, E-Baß, und Rainer Kalning, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Serge Weber, Bleicherstraße 57, 2800 Bremen 1, Telefon 0421 / 7 22 42.

Jumpin' Horse Jazzmen heißt eine Stuttgarter Dixieland Band, die seit 1 1/2 Jahren besteht und in den Bereichen Dixieland, Swing und Blues musiziert. Die Musiker dieser Band — alles Amateurjazzler, die schon in den 50er Jahren in verschiedenen Traditional-Formationen gespielt haben — sind Heiko Rapp, Kornett, Kurt Graf, Posaune, Winfried Schmidt, Klarinette, Werner Dirlwanger, Baß und Arrangements, Peter Ascher, Banjo und Gitarre, und Helmut Stein, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Kurt Graf, Albert-Schäffle-Straße 131, 7000 Stuttgart 1, Telefon 0711/ 24 76 26 oder 8 21 5720.

Kollektiv besteht seit 1971 und spielte schon in vielen Clubs der BRD und des angrenzenden Auslands sowie auf Festivals. Die Musik von Klaus Hackspiel, Or-

gel, Piano, Jürgen Havix, Gitarre, Baß, und Waldemar Karpenkiel, Schlagzeug, enthält Elemente des Rock, des Jazz und der improvisierten Musik. Kontaktanschrift: Waldemar Karpenkiel, Kempener Allee 1, 4150 Krefeld, Telefon 751908.

Machwerk ist ein Quintett aus dem norddeutschen Raum, dessen Musik zwischen Formen des Rock-Jazz und des sogenannten Electric-Jazz angesiedelt ist, wobei die Gruppen um Chick Corea, John McLaughlin, Stanley Clarke, Klaus Doldinger, Randy Brecker oder Billy Cobham Pate standen. Die ausschließlich eigenen Kompositionen sind geprägt vom Einsatz elektronischer Geräte wie Synthesizer, Mellotron, Phase-Shifter und Booster. Um einer rhythmischen Monotonie zu entgehen, wechselt Machwerk häufig die Taktarten: 5er, 7er und 9er Takte alternieren mit den verschiedensten 4/4-Funk-Rhythmen, die meist einen ostinaten Baß zur Grundlage haben. Machwerk besteht seit 3 Jahren und gab bisher Club- und Konzertgastspiele im nordwestdeutschen Raum. Besetzung: Peter Bülow, Altsaxophon, Querflöte, Klaus Ignatzek, E-Piano, Joachim Holzfuß, E-Gitarre, Rainer Schöning, Baß, und Peter Waldmann, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Rainer Schöning, Kastanienallee 51, 2900 Oldenburg, Telefon 0441 / 1 60 65.

Marizikosch, eine Nürnberger Jazz-Rock-Gruppe, erhält ihr eigenwilliges Gepräge durch die Einbeziehung rhythmischer und melodischer Elemente der rumänischen und jugoslawischen Volksmusik. Aber auch Blues-, Rock- und Soul-Einflüsse werden in der collageartig angelegten Musik verarbeitet. Marizikosch besteht seit 1968 in wechselnder Besetzung und spielte schon in zahlreichen Clubs und auf Festivals. Bei einem Wettbewerb in Cegléd/Ungarn wurde dieser Band als Vertreter der BRD der erste Preis zuerkannt. Besetzung: Charley Mäder, Horst Joeham, Tenor- und Sopransaxophon, Mario Moll, Keyboards, Wolfgang Kotkewitz, Gitarre, Gunter Kohl, Baß, Adam Meyer, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Gunter Kohl, Schöpfstraße 15, 8500 Nürnberg, Telefon 09 11 / 40 68 90.

Over Town Kids nennt sich eine Dixieland Band aus der Schweiz, die im Jahr 1973 gegründet wurde und schon nach kurzer Zeit intensiven Probens ihre ersten Erfolge erzielen konnte. Die Besetzung ist: Markus Haechler, Kornett, Gesang, Roland Graf, Klarinette, Altsaxophon, Guido Zueger, Posaune, Jean-Pierre Balbiani, Banjo, Werner Bumbacher, Sousaphon, Baß, und Tino Fotsch, Schlagzeug, Waschbrett. Kontaktanschrift: Werner Bumbacher, Rainackerstraße 4, CH-8953 Dietikon, Telefon 7 41 38 53.

Pago Pago ist eine Jazz-Rock-Formation, deren Repertoire größtenteils eigene Kompositionen enthält, die in kollektiver Arbeit entstehen. Die einzelnen Arrangements erlauben es den Musikern, sich in spontanen Improvisationen frei zu entfalten und lassen genug Freiraum für individuelle Veränderungen. Besetzung: Antonio Mäder, Saxophone, Kurt Rudschuck, Keyboards, Gerd Rudschuck, Gitarre, Holger Dunckel, Bass, Reinhard Bock, Schlagzeug, Cornelia Honig, Percussion, Ellen, Gesang, Percussion. Kontaktanschrift: Pago Pago, Hotel Winzenburger Hof, 3221 Winzenburg, Telefon 051 84 / 82 32.

Sir James hat sich nach erfolgloser Suche nach geeigneten Mitmusikern nun entschlossen, als Solist aufzutreten. Der 28jährige Karlsruher Percussionist beschäftigt sich seit seinem 17. Lebensjahr mit dem Schlagzeugspiel und hat in dieser Zeit einen eigenen Stil entwickelt. Sein Repertoire besteht aus arrangierten Schlagzeug-Solostücken, wobei das Spektrum von ruhigen, melodischen Passagen bis zu einem gewaltigen aggressiven Sound reicht. Zur Verwirklichung seiner Vorstellungen erweiterte Sir James den normalen Drum-Set um eine Anzahl exakt gestimmter Tom-Toms, die eine Oktave umfassen. Kontaktanschrift: music production, Klitus Müller, Geranienstraße 1, 7500 Karlsruhe, Telefon 0721/558811, oder Sir James, Ebertstr. 13, 7500 Karlsruhe, Telefon 07 21 / 3 51 88.

Sworscht heißt ein Quintett aus Erlangen, dessen Mitglieder die bei Jazz-Kursen gewonnenen Erfahrungen in die Praxis umsetzen und vertiefen wollen. Das Repertoire enthält aus diesem Grund neben eigenen und freien Stücken auch eine große Anzahl von Standards, die jedoch zum Teil verändert und auf neuartige Weise interpretiert werden. Besetzung: Eberhard Stockmann, Tenor- und Baritone-saxophon, Traugott Jäschke, Tenor- und Sopransaxophon, Martin Schrack, Piano, Rainer Glas, Baß, Ulli Thielmann, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Rainer Glas, Droselweg 4, 8520 Erlangen.

Syncrisis verbindet jazzbeeinflusste Improvisationen und Arrangements mit der Expressivität des Rock zu einem eigenen vielschichtigen Musizierstil. Charakteristisch sind dabei das Zusammenspiel von Gitarre, Violine und Orgel sowie die Improvisationen der Solisten über den teilweise komplizierten Rhythmen. Syncrisis spielt seit etwa einem Jahr in der Besetzung: Wolfgang Haun, Violine, Volker Schmid, Orgel, Titus Köstler, Gitarre, Peter Frodl, Baß, Uwe Holzwarth, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Peter Frodl, Weiherstraße 22, 7310 Plochingen, Telefon 0 71 53 / 2 94 92.

Train ist der Name eines Bremer Quintetts, das 1972 gegründet wurde und dessen Musik vor allem durch den kollektiven Arbeitsstil charakterisiert wird, der ihr ein breites Spektrum an spontaner, vitaler und phantasievoller Kreativität verleiht. Die Mitglieder von Train — in der Mehrzahl Musikstudenten — sind Siegmund Fetter, Tenor-, Sopransaxophon, Flöte, Percussion, Ronald Geißler, Gitarre, Altsaxophon, Gert Lueken, Piano, Synthesizer, Gesang, Klarinette, Michael Harmssen, Baß, Gitarre, und Ulli Neels, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: Siegmund Fetter, Kohlhöckerstraße 12, 2800 Bremen 1, Telefon 04 21 / 32 39 78.

Das Claus Veese Quartett formierte sich 1975. Die Musik dieser Gruppe ist gekennzeichnet durch Mut zum musikalischen Experiment, Liebe zum Detail und sauber arrangierte Themen; Anklänge an die Musik John Coltranes sind immer wieder herauszuhören. Auf eine eigenständige Weise setzen sich die Musiker mit der Auflösung der Tonalität auseinander. Besetzung: Claus Veese, Alt-, Sopran- und Tenorsaxophon, Flöte, Kalimba, Lawrence Carls, E-Piano, Mellotron, Synthesizer, Jack Lear, Baß, und Roell Kort, Schlagzeug, Congas. Kontaktanschrift: Management Riedle & Schloemann, Alpsteinweg 6, 7750 Konstanz, Telefon 0 75 31 / 6 47 60.

JAZZNEWS

Geplante Tourneen

Falk Ch. Burhenne (Lutfridstr. 14, 5300 Bonn, Tel. 02221/4641 17) bietet für Januar und Februar das Pepper Adams Quartett, für März das Johnny Griffin Quartett und das Vince Benedetti Trio, für April die Clark Terry Big Band, für Mai das Chris Woods Quartett und für Juni Frank Foster und Jimmy Raney für Gastspiele an.

Das Concert Büro Rolf Schubert (Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 0221/32 27 29) vertritt in Deutschland den Pianisten Art Hodes, der vom 9.—19. Juni wieder für Konzerte in der BRD greifbar ist, sowie den Trompeter Wild Bill Davison, der kürzlich mit der Dutch Swing College Band eine erfolgreiche Tournee absolvierte und vom 23. Juni bis 3. Juli gebucht werden kann.

ENJA Records (Nymphenburger Str. 209, 8000 München 19, Tel. 089/161777) führen im Frühjahr/Sommer Tourneen mit folgenden Gruppen und Solisten durch: Dollar Brand, David Friedman Group, Mal Waldron Quintett, Yosuke Yamashita Solo, Duo oder Trio, Akira Sakata Trio, Bob Degen Trio, Makaya & The Tsotsis, Attila Zoller Trio und das Cecil Taylor Quintett. ECM Records (Gleichmannstr. 10, 8000 München 60, Tel. 089/851048-49) vermitteln für Jazzkonzerte bzw. Clubgastspiele folgende Gruppen: Steve Kühn Quartett im Januar, Julian Priester Marine Intrusion im Februar, Arild Andersen Quartett im März, Tomasz Stanko-Edward Vesala Quartett im April, Jack DeJohnette's Directions im Mai, Terje Rypdal's Odyssey im Juni und John Abercrombie's Gateway im Juli.

Wieder Jazz Gala Tournee

Auch in diesem Jahr wird Peter Herbolzheimer wieder eine Jazz Gala All Star Big Band leiten, die vom 22. Januar bis 3. Februar auf Deutschlandtournee geht. Zu der stargespickten Band mit Benny Bailey, Albert Mangelsdorff, Johnny Griffin u. a. kommen noch fünf Gastsolisten aus den USA dazu: Astrud Gilberto, Clark Terry, Gary Burton, Frank Rosolino und Howard Johnson. Bisher liegen folgende Auftritte fest: 22.1. Hamburg, Congress Centrum, 24.1. Stuttgart, Liederhalle, 25.1. Hannover, Kuppelsaal, 26.1. Nürnberg, Meistersingerhalle, 28.1. Düsseldorf, Phillipshalle, 1. 2. Berlin, Philharmonie, und 3. 2. München, Deutsches Museum. Die Tournee wird von der Konzertdirektion Karsten Jahnke, Hamburg, durchgeführt.

„V" **Disc Catalogue** heißt eine Diskographie, die die in den 40er Jahren vom

United States Government veröffentlichten Platten der Nummern 500—904 umfaßt. Der Katalog wurde von Klaus Teubig zusammengestellt und vom Bibliotheksverband, Fehrbelliner Platz 3, 1000 Berlin 31, Tel. 030/860245, vorgelegt.

Bakmak, die Berliner Electric Jazz Formation, die sich durch die Mitwirkung im Newcomers Konzert des 15. Deutschen Jazz Festivals einem größeren Kreis bekannt machen konnte, hat jetzt ihre erste Platte unter dem Titel „Out of the blue" herausgegeben." Kontaktanschrift: Christian Lüdecke, Ringstr. 95, 1000 Berlin 45, Tel. 030/8 33 75 54.

Dieter Bihlmaiers Selection wurde vom Bayerischen Rundfunk für eine 6teilige Konzertreihe verpflichtet, die unter dem Titel „Lyrik und Jazz" läuft. Bis zum März wird die Selection verschiedene Auftritte auf einem Dampfer bestreiten, der in verschiedenen Städten am Europakanal anlegt. Zudem produziert die Selection, die aus Dieter Bihlmaier, Flöte, Wolfgang Lackerschmid, Vibraphon, Wolfgang Lauer, Baß, und Gerhart Ziegler, Schlagzeug, besteht, eine Jazz-Suite beim Bayerischen Rundfunk. In Zusammenhang mit der Konzertreihe kann die Selection noch für einige Termine im Februar und März gebucht werden. Kontaktanschrift: ZiBäB Musikveranstaltungen, Nagelstr. 4/1, 7000 Stuttgart 1, Tel. 24 09 49.

Ian Carr hat seine Gruppe Nucleus neu besetzt, d. h. ehemalige Mitglieder sind wieder mit von der Partie, so der Pianist Geoff Castle, der Saxophonist Brian Smith, der Bassist Ron Mathewson und der Schlagzeuger Roger Sellers.

Ray Charles und Cleo Laine nahmen unter der Leitung von Norman Granz vor einiger Zeit Gershwins Negeroper „Porgy and Bess" auf, die jetzt als Doppelalbum mit 12 Seiten Textbeilage auf London/Crossover erschien. Die 24 Titel werden ausschließlich von Ray Charles und Cleo Laine gesungen, unterstützt werden die beiden Gesangstars von Chören, einer Rhythmusgruppe und verschiedenen Instrumentalisten unter der Leitung von Frank DeVol. Granz kommentierte: „Ich habe mich nicht unbedingt an der Original-Oper orientiert. Für mich war entscheidend, welches Stück von welchem Künstler am überzeugendsten gestaltet werden konnte."

Clarinet Contrast, die 5-Klarinetten-Gruppe mit Theo Jörgensmann, Bernd Konrad, Hans Kumpf, Michel Pilz und

Perry Robinson, sowie Günter Lenz und Peter Giger an Baß und Schlagzeug, nahm während der Oberhäuser New Jazz Tage die von Konrad und Jörgensmann gemeinsam geschriebene Suite „Clarinet Contrast" auf, die demnächst auf Platte erscheinen wird.

Die Climax Jazz Band aus Mönchengladbach hat sich Anfang Dezember 1976 neu formiert. Die populäre Trad Jazz Band besteht jetzt aus Cliff Wren, Trompete, Peter Weiß, Posaune, Gunter Steidl, Klarinette und Altsaxophon, Berry Dew, Banjo, Michael Dieck, Baß, und Christoph Hagmann, Schlagzeug. Die Band hat nach „Townhill Live" und „RP-Jazz Band Ball" die dritte Platte unter dem Titel „Mönchengladbach ist in" vorgelegt. Kontaktanschrift: Climax Jazz Produktion, Waldnieler Str. 225, 4050 Mönchengladbach 1, Tel. 0 21 61 / 3 31 83.

Eddie „Lockjaw" Davis nahm im März letzten Jahres in Kopenhagen mit dem Trio des dänischen Schlagzeugers Alex Riel eine Platte für Steeplechase auf, die jetzt unter dem Titel „Swingin' till the girls come home" vorliegt.

Miles Davis will für Columbia wieder ein neues Album aufnehmen. Die amerikanische Plattengesellschaft arbeitet derzeit an einer Miles Davis Kassette, die unter dem Titel „Water Baby" erscheinen wird und die einige Aufnahmen des klassischen Miles Davis Quintetts aus dem Jahr 1968 enthalten wird.

Das **Free Jazz Quintett Essen** nahm Mitte Dezember in der Besetzung Uli Fild, Saxophone, Ralf Koppel, Klavier, und Martin Engelen, Baß, an einer Studioproduktion des HR teil. Die Gruppe wird im Mai und Juni zusammen mit dem Schlagzeuger Klaus Dieter Platte auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Uli Fild, Kevelohbusch 29 a, 4300 Essen 14, Tel. 02 01 / 58 14 73.

Bud Freeman, der seit einiger Zeit in Europa, vor allem in England lebte, hat Ende Dezember seinen Wohnsitz nach München verlegt. Im Mai wird der Tenorsaxophonist wieder mit dem German Live Trio auf eine ausgedehnte Deutschlandgastspielreise gehen. Kontaktanschrift: Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 32 27 29.

Fatty George hat kürzlich in der Stadthalle in Wien seine neue Gruppe vorgestellt. Mit dem Klarinettenisten spielen jetzt wieder der Trompeter Oscar Klein und der Schlagzeuger Bob Blumenhoven. Neu hinzugekommen sind der Posaunist Roy Crimmins, der Bassist

Hans Lengefeld und der Pianist Hans van der Sys.

Joe Haider stellt im April wieder einmal ein Orchester auf. Dazu verpflichtete der in München lebende Pianist die Trompeter Al Porcino, Benny Bailey, Lee Harper und Johannes Faber, die Posaunisten Bertil Strandberg, Bobby Burgess und Eric van Lier, die Saxophonisten Ferdinand Povel, Thomas Faist, Andy Scherrer und Sal Nistico, sowie den Bassisten Isla Eckinger und den Schlagzeuger Billy Brooks. Kontaktanschrift: Joe Haider Music, Landsberger Str. 509, 8000 München 60, Tel. 089/811 9356.

Katamaran hat Mitte Dezember ihre erste Platte in Bochum produziert, die Ende Februar im Pläne Verlag erscheinen wird. Die in Münster beheimatete Gruppe besteht derzeit aus Wolf Burbat, Flöte, Synthesizer, Calle Bisping, Saxophone, Heiner Kleinjohann, Klavier, Heinz Hemkendreis, Schlagzeug, und Hermann Mensing, Percussion. Kontaktanschrift: Franz Holtmann, Hansaring 26/28, 4400 Münster, Tel. 02 51 / 6 48 96.

Lee Konitz hat in Kopenhagen nach seinem erfolgreichen Duo-Album mit dem "Bassisten Red Mitchell eine weitere Steeplechase Platte im Duo gemacht, die unter dem Titel „Windows“ vorliegt. Der Partner des Altsaxophonisten ist der Pianist Hai Galper, der schon mit Chet Baker und Sam Rivers spielte.

Charles Mingus gastierte kürzlich wieder einmal mit großem Erfolg in der New Yorker Town Hall. Die Gruppe des Bassisten besteht derzeit aus dem Trompeter Jack Walrath, dem Saxophonisten Ricky Ford, dem Pianisten Walter Norris und dem Schlagzeuger Dannie Richmond.

Moira Music hat jetzt eine neue Besetzung. Geblieben sind der Gitarrist Jörgen Kanwischer, der Pianist Helmut Weber und der Bassist Rainer Frank, neu hinzugekommen sind der Schlagzeuger Germir Curasares und der Percussionist Jofrey Ramos. Moira Music wird noch in diesem Monat ihre erste Platte für das musikereigene Label „April“ produzieren. Kontaktanschrift Moira Music, Jörgen Kanwischer, Linsenhofer Str. 51, 7444 Beuren.

Nebbich, ein Jazzduo aus Erlangen, das aus dem Saxophonisten Traugott Jäschke und dem Bassisten Rainer Glas besteht, hat zusammen mit dem Schauspieler Hannes Lubig ein MERZ-Programm aufgestellt. Den Hauptteil der Aufführung bildet die Ursonate von Kurt Schwitters, die von Lubig gesprochen und vom Jazzduo Nebbich mit Free Jazz begleitet wird. Kontaktanschrift von Nebbich: Rainer Glas, Drosselweg 4, 8520 Erlangen, Tel. 4 73 28.

Neighbours, die in Graz beheimatete Gruppe von Dieter Glawischig, Ewald Oberleitner und John Preininger, wird im Februar Konzerte und Clubgastspiele in Jugoslawien, Österreich, Deutschland und Dänemark geben und auch mehrere Rundfunkproduktionen machen. Als Gastsolisten haben die Neighbours dazu die beiden aus der AACM in Chicago bekanntgewordenen Musiker Fred Anderson, Tenorsaxophon, und William Brimfield, Trompete, geholt.

Sonny Payne, der durch seine jahrelange Zugehörigkeit zum Count Basie Orchester bekannt wurde, hielt sich im November und Dezember in Europa auf, wo er u. a. mit dem Organisten Mike Carr spielte und Sam Woodyards Platz in der Swing Machine des französischen Tenorsaxophonisten Gerard Badini einnahm. Mit der Swing Machine nahm Payne auch eine Platte auf. Der Schlagzeuger, der in den USA zusammen mit dem Tenorsaxophonisten Illinois Jacquet und dem Organisten und Pianisten Milt Buckner ein Trio hat, will im Februar wieder nach Europa kommen.

Al Porcino, der neben Snooky Young als der beste erste Trompeter für Jazz Big Bands gilt und schon in den Orchestern von Gene Krupa, Tommy Dorsey, Stan Kenton, Count Basie und Thad Jones-Mel Lewis arbeitete, wird ab 10. Januar nach Stuttgart übersiedeln, wo er festes Mitglied des Erwin Lehn Südfunk Orchesters wird. Er ersetzt in der Rundfunkband, deren Aufgabenbereich neben Tanzmusik auch Jazz umfaßt, den Trompeter Lee Katzman, der im Dezember wieder in die USA zurückkehrte.

Leo Smith hat zusammen mit dem Vibraphonisten Bobby Naughton und dem Klarinettenisten Perry Robinson eine Platte für die New Yorker JCOA aufgenommen, die demnächst unter dem Titel „The Haunt“ erscheinen wird.

Stone Alliance, ein Trio, das aus dem Saxophonisten Steve Grossman, dem Bassisten Gene Perla und dem Percussionisten Don Alias besteht, hielt sich in den letzten Wochen in Südamerika auf, wo es Konzerte und Clubgastspiele gab. Stone Alliance plant, eine ähnlich umfangreiche Tournee durch europäische Länder zu machen. Die Gruppe, die bereits ihre erste Platte auf P. M. Records vorlegen konnte, hat die Kontaktanschrift Tundra Promotion, 20 Martha Street, Woodcliff Lake, N. J. 07675 USA.

Joe Temperley, der vor zehn Jahren von England in die USA auswanderte, kam jetzt wieder einmal in seine Heimat zurück. Der Baritonsaxophonist will mit der Humphrey Lyttelton Band, der er schon früher einmal angehörte, auf eine ausgedehnte Tournee gehen.

United Jazz and Rock Ensemble nennt sich eine Formation, die aus Ian Carr und Ack van Rooyen, Trompete, Charlie Mariano und Barbara Thompson, Saxophone, Albert Mangelsdorff, Posaune, Wolfgang Dauner, Keyboards, Volker Kriegel, Gitarre, Eberhard Weber, Baß, und Jon Hiseman, Schlagzeug, besteht. Die Gruppe, die schon mehrere Male anlässlich einer SDR-Fernsehproduktion zusammengestellt wurde, wird sich nach Aufnahmen in Stuttgart noch an folgenden Terminen vorstellen: 10. Januar Münster, Halle Münsterland, 11.1. Kamen, Konzert-aula, 12.1. Osnabrück und 13. Januar Kassel, Stadthalle. Die Konzerte organisierte Bernhard Haverkamp, Hindenburgplatz 78, 4400 Münster, Tel. 02 51 / 4 53 53.

Rudi Wilfer geht Anfang April auf eine kurze Tournee durch Süddeutschland. Mit dem österreichischen Pianisten werden der Saxophonist Eberhard Stockmann, der Bassist Rainer Glas und der Schlagzeuger Silvester Schröger reisen. Kontaktanschrift: Rainer Glas, Drosselweg 4, 8520 Erlangen, Tel. 4 73 28.

Thad Jones-Mel Lewis mit und gegen Manuel de Sica

In Bezug auf die Äußerungen von Mel Lewis in einem Jazz Podium Interview, das im November 1976 veröffentlicht wurde, verweist die Plattenfirma Teldec, Vertragsfirma der italienischen Produttori Associati auf folgendes gegenteiliges Beweismaterial: Aus Verträgen geht hervor, daß Thad Jones-Mel Lewis Geld bekommen haben. Einmal für eine mindestens 10 Minuten lange Aufzeichnung bei ihrem Auftritt beim Perugia Jazz Festival am 29. Juli 1974 (das ist die Aufnahme von „Little Pixie“, die auf der Platte erschien) 2500 Dollar und ein weiteres Mal für die Aufnahmen in London (das ist die „Jazz Suite“, die auf der Platte erschien) 3500 Dollar. Dazu kommentierte Mel Lewis in dem JP Interview: „Vielleicht meint er (Manuel de Sica — die Red.) er habe eine Menge Geld für die Produktion ausgegeben, aber die Summe ist völlig belanglos, gegenüber den Beträgen, die unsere Plattenfirma für ein Album aufwendet... Eine Platte mit einem Orchester kostet mindestens 35 000 Dollar, das bedeutet die gesamten Unkosten sind erst abgedeckt, wenn etwa 40 000 Stück davon verkauft sind.“

Berichtigung

Salsa Musik gleich Sauce nicht Soul

In dem Bericht von Michael Thiem über das Jazz-Rock Festival „Riviera 76“, der im Oktoberheft erschien, muß es auf Seite 75, mittlere Spalte heißen: „Salsa — in der Übersetzung Sauce...“ und nicht wie irrtümlich Soul.

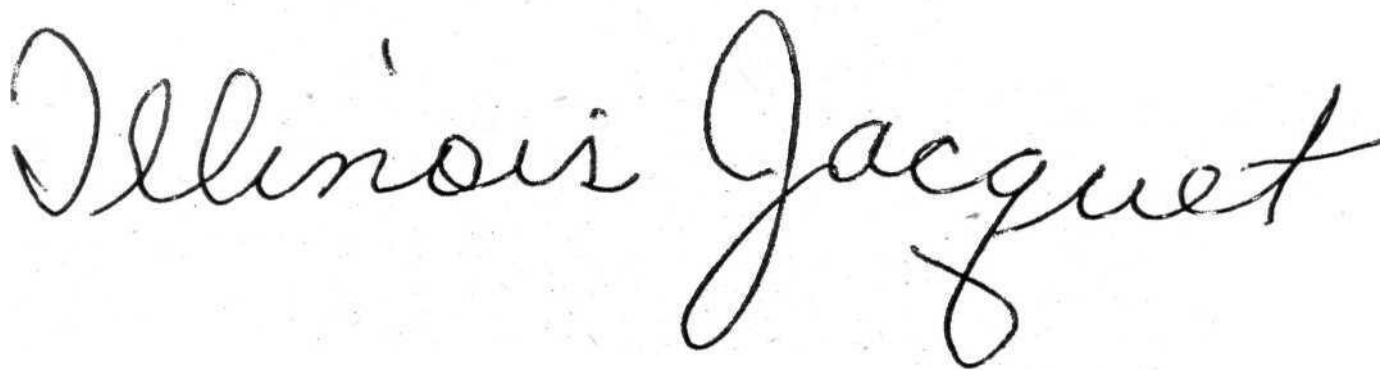
E 1315 EX



JAZZ RODINN

Nr. 2 / XXVI Februar 1977
DM 3,- sfr. 3,50 öS. 21,-

Heute lebe ich von Balladen

A large, stylized handwritten signature in black ink that reads "Illinois Jacquet". The script is fluid and cursive, with the first name "Illinois" written in a slightly larger, more prominent hand than the last name "Jacquet".

Nennt man den Namen Illinois Jacquet, so denkt man sofort an wilde, heiße, orgiastische Tenorsaxophon soli, die durchzogen sind von Überblas-effekten, kreischenden, pfeifenden Tönen in den höchsten Registern. Doch erschöpft sich Jacquet keineswegs, wie viele glauben, in reiner Effekthascherei, in der publikumswirksamen Show, sondern sein Spiel erwächst einer hart erarbeiteten und grundsoliden Basis, was ihn zu künstlerischen Leistungen ersten Ranges befähigt. Wollte man die wahrhaft gigantischen, stilbildenden Tenorsaxophonisten der Jazzgeschichte nennen, so müßte nach Coleman Hawkins und Lester Young der Name Illinois Jacquet fallen. Die darauffolgende Generation der Tenorsaxophonisten, die markiert wird durch John Coltrane, Sonny Rollins, Archie Shepp, Joe Henderson oder Pharoah Sanders, bekennt sich offen zum Jacquet-Vorbild. Nicht zuletzt aber hat Jacquet auch den Anstoß dazu gegeben, daß ein breites Publikum den Reiz und die Ausdruckskraft des Tenorsaxophons entdeckte, wodurch die Saxophonisten plötzlich in den Mittelpunkt des Interesses rückten. Sie waren es dann auch, die die weitere Jazzentwicklung vorantrieben.

Flying home

Gerne erinnert sich der jetzt 54jährige Jacquet an die Zeit seines ersten großen Erfolgs: „Er kam so gegen 1941, als ich in die Lionel Hampton Band einstieg. Hampton hatte damals schon mehrere Versionen von ‚Flying home‘ auf Platte aufgenommen, aber das Stück schlug nicht ein, es wurde ein-

fach nicht populär. Als er es dann zu meiner Zeit erneut aufnahm und mich anwies, dabei ein Tenorsaxophonsolo zu blasen, überlegte ich zunächst, ob ich mich da wohl an ein Vorbild halten sollte, etwa an meine Idole Coleman Hawkins oder Lester Young, aber dann sagte ich mir, daß ich doch diese Chance ausnutzen sollte, um irgend etwas Eigenes zu bringen, wodurch ich mich selbst zu verwirklichen vermochte. Und siehe da: Als es soweit war, spielte ich ein ganz eigenständiges Solo, es war meine Idee, meine spontane Komposition, es war einfach Illinois Jacquet. Und diese Platte — es war meine erste Aufnahme — hatte einen so sensationellen Erfolg, daß ich mich damit bereits als Starsolist etablieren konnte. Gewiß war auch die Aufnahme von ‚Body and soul‘, die Coleman Hawkins 1939 aufnahm, populär, und vieles von dem, was Lester Young gemeinsam mit Count Basie produziert hatte, aber für die Saxophonisten war es kein finanzieller Erfolg, d. h. sie verdienten damit nicht viel Geld. Wirklich eintätiglich begann die Musik erst mit ‚Flying home‘ und später mit den heißen Tenorsaxophonschlachten bei Jazz at the Philharmonie zu werden. Von ‚Flying home‘ wurden meiner Schätzung nach drei Millionen Platten verkauft, aber die Tantiemen gingen an Hampton, Goodman und Co., die den Song zwar geschrieben haben, ihn aber nicht verkaufen konnten. Obwohl ‚Flying home‘ also durch mein Solo zum Hit wurde, erhielt ich damals noch kein Geld dafür, das war nun einmal so geregelt. Aber schließlich war ich damals erst 19 Jahre alt und stellte noch keine derartigen Überlegungen an, ich war nur wahn-sinnig glücklich über meinen Erfolg. Freilich wurde ich vom ersten Mo-

ment an mit der Spielweise identifiziert, die man durch ‚Flying home‘ kennenlernte. Und das genügte mir natürlich nicht. Es kam für mich nun darauf an, zu beweisen, was ich darüber hinaus noch zu machen verstand.“

Lester — the Pres

„Waren Coleman Hawkins und Lester Young Ihre ersten Idole?“

„Zu jener Zeit waren Hawkins, Young oder Hershai Evans eben maßgebend, nach ihnen richteten sich alle jungen Saxophonisten aus. Sie waren populäre Saxophonisten, allerdings Sidemen, also Bandmitglieder. Hershai Evans kannte ich aus meiner Schulzeit in Houston, Texas. Ich bin zwar in Louisiana geboren, aber meine musikalische Ausbildung erhielt ich in Houston und dort lernte ich auch das Arrangieren. All die großen Bands pflegten auch nach Houston zu kommen, so daß ich sie alle kennenlernen konnte. Ich fing als Schlagzeuger an, aber es war mir dann zu umständlich, dieses langwierige Aus- und Einpacken, das Auf- und Abbauen. Spielte ich bei einem Schulfest, dann waren immer alle Mädchen weg bis ich meinen ganzen Set zusammengeraumt hatte. Ich versuchte mich so ziemlich an allen Instrumenten, entschied mich aber schließlich für das Saxophon. Als ich dann in Count Basies fantastischer Big Band Lester Young und Hershai Evans hörte, war mein Entschluß unumstößlich. Hershai, der viel für die Basie Band arrangierte, aber leider schon 1939 starb, und Lester wurden vom Count am meisten herausgestellt, sie waren die Stars. Le-

ster war ganz in sich gekehrt und auf seine Musik konzentriert, er war alles andere als eine aggressive Persönlichkeit. Im Gespräch mit Musikern gebrauchte er Slang-Ausdrücke, die mir fast wie ein neues Wörterbuch erschienen. Er hatte so seine eigene Art von Witz, sprach die Leute oft mit Pres, also Präsident, an, sagte mir beim Einsteigen in den Bus: 'Nach Ihnen, Lady Jacquet', oder rief lachend: 'Da kommt Madam Brown', wenn Ray Brown anmarschierte. Im allgemeinen aber sprach er mit leiser Stimme, sie klang sehr melodisch, fast innig, ähnlich wie sein Spiel. Er war kein schneller, kein lauter Redner. Es paßte zu seinem scheuen Wesen, daß er um nichts in der Welt ein Interview geben wollte. Es gibt nur wenige, die in sein Inneres vorstießen, und ich glaube, daß ich einer der wenigen bin, die Gelegenheit bekamen, mit ihm zu reden und die er spürbar gern um sich hatte. Ich bin überzeugt, daß er mich zunächst überhaupt nicht mochte, war ich doch der kleinste und jüngste unter den JatP Musikern, ein ausgesprochener Nachwuchs, bekam aber bei den Shows enorm viel Beifall. Aber während der Tournée, bei gemeinsamen Fahrten und Essen, lernten wir uns besser kennen. Vor allem liebte er es, mit mir in meinem Cadillac zu fahren; ich glaube, das war es, was mir seine Sympathie einbrachte. Als Musiker war er ungeheuer originell, enorm kreativ. Ich liebe alles Schöpferische und bin begeistert von Leuten, die nicht imitieren, sondern ihren eigenen Stil gefunden haben. Sie können ihr Leben lang dabei bleiben, ohne an Überzeugungskraft zu verlieren, können sich immer weiter verbessern, im Gedanklichen wie im Handwerklichen. Coleman Hawkins, Ben Webster und Don Byas sind weitere Solisten, die ich sehr bewunderte. Diese drei, Lester Young und ich, wurden damals 'die großen Fünf' genannt. Der Name resultierte von einer Tournee, die wir alle gemeinsam als 'The Big Five' durch die USA unternahmen. Das Faszinierende an uns war die Verschiedenartigkeit der Spielweisen. Man hörte beim ersten Ton: das ist Hawkins, das ist Webster. Das ist meiner Ansicht nach das Wichtigste im Jazz, die Originalität, die Unverwechselbarkeit. Daß ich auch diese Originalität entwickelte, zu einem eigenen Stil fand, war für mich entscheidend und hat aus heutiger Sicht noch größere Bedeutung, bin ich doch der einzige dieser Big Five, der noch lebt. Jetzt ist freilich noch Dexter Gordon da, der auch zu einem eigenen Stil fand und ebenfalls zu den großen Tenorsaxophonisten gehört. Was uns allen gemeinsam ist: wir kommen alle aus Big Bands, mußten vom Blatt spielen lernen. Viele Saxophonisten von heute — und ich halte das für einen Nachteil — haben keine Gelegenheit, in derartigen Big Bands Erfahrungen zu sammeln. Gerade zu Beginn der Laufbahn ist das aber sehr wichtig. Denn in der Big Band ist man als junger Musiker mit Kollegen zusammen, die ihr Lehrgeld schon bezahlt, den Reifeprozess bereits hinter sich haben. Auf einem anderen Weg diese Professionalität zu erhalten, ist recht schwer. Ich hatte das Glück, in den Orchestern von Lionel Hampton, Cab Galloway und Count Basie zu spielen, mit JatP zu reisen und eigene Formationen zu leiten. Es war für mich die beste Schulung, praktisch meine Lehrzeit für den Beruf, den ich mir ausgewählt habe, den des Jazzmusikers."

The big show

„Hatte ein Jazzsolist in einer Big Band wie etwa der von Cab Galloway viel Gelegenheit, sich zu entfalten?“

„Cab Galloway hatte einige der besten Künstler der ganzen Welt in seiner Show. Schon bevor ich in die Band kam und auch nach meiner Zeit. Man denke etwa an Chu Berry, der übrigens auch zu den großen Saxophonisten gerechnet werden muß. Nun ist Cab in erster Linie Sänger, Unterhalter und Show-Mann. Die Band war der Background, vor dem er agierte. Aber er war sich der Tatsache bewußt, daß er gute Jazzsolisten nur halten kann, wenn er ihnen Immer wieder Gelegenheit gibt, sich frei zu äußern. Und so spielten wir als Jazzorchester Musik nach Art der anderen großen Besetzungen. Es war eine der angesehensten Big Bands jener Zeit, alles war erste Garnitur. Gab hatte für seine Show seinen eigenen Privatzug, der besonders wichtig war, wenn wir in die Südstaaten reisten, wo die Rassendiskriminierung noch sehr spürbar war. Wir konnten dort in den Eisenbahnwaggons wohnen, die mit allem Komfort ausgestattet waren, es waren alles Pullman-Wagen. In den Jahren 1943/1944 traten wir meist in Theater auf, denn Cab war ein Show-Star und so wurde seine Band nicht als Tanzorchester angesehen, obwohl wir natürlich jede Art von Musik spielen konnten. Wir stellten uns auch oft in

Filmtheatern nach den Kinoprogrammen vor. Cab liebte diese Atmosphäre und nahm Gastspiele in den kleinsten bis zu den größten Theatern an. Zur Show gehörten Tänzer, Komödianten, Akrobaten, Ballettmädchen und Zauberer. Als ich in das Calloway-Orchester einsteigen konnte, sagte ich mir: 'Jetzt hast du's erreicht!' Wir machten auch bei zwei Filmen mit, bei 'Stormy weather' mit Lena Horne und Fats Waller und bei 'Sensation of 1945'. Als die Filme produziert wurden, erzählte ich natürlich all meinen Freunden davon, und ich freute mich darauf, daß sie mich in 'Sensation of 1945' in einem grandiosen Solo erleben würden. Aber als es dann soweit war, da hatten sie dieses Solo bereits herausgeschnitten. Ich war wütend und enttäuscht und wollte seither von Filmmusiken nichts mehr wissen."

„Nachdem Sie als heißer, wilder Tenorsaxophonist abgestempelt worden waren, kam da die andere Seite, Ihre Vorliebe für Balladen, nicht ins Hintertreffen?“

„Wenn man jung ist, versucht man, sich einen Namen zu machen, seine Richtung zu finden. Wer sich bewußt wird, daß die Musik nicht nur Beruf, sondern das Leben sein wird, sucht sich selbst zu verwirklichen. Und man weiß, daß noch ein langer Weg vor einem liegt. Wenn ich bei Hampton den ersten Ton meines Solos in 'Flying home' anspielte, kam es jedes Mal zu einer Publikumsreaktion, daß wir meinten, das Dach über unserem Kopf würde einstürzen. Das ist das größte Erlebnis, was ein Musiker jemals haben kann, wenn etwas, was er auf Platte gespielt hat, zum Hit wird, und jedes Mal, wenn er es öffentlich spielt, eine enorme Begeisterung hervorruft. Aber ich fühlte auch, daß das Publikum das, was ich spielte, nicht nur liebte, sondern daß es ganz mit beteiligt war, daß es die Musik völlig verstand. Ich suchte mich dann auch schauspielerisch zu produzieren, denn es ist klar, daß etwas davon abfärbt, wenn man mit so perfekten Showtalenten wie Lionel Hampton und Cab Galloway arbeitet. So gab ich mich als junger Musiker recht wild und stürmisch, so daß das Publikum der Meinung war, ich könne überhaupt keine Balladen blasen. Es hat mich ja damit nie gehört. Heute lebe ich eigentlich von den Balladen und glaube, daß ich sie besser als alles andere spiele. Aber es ist gut, daß ich das nicht schon vor 40 Jahren tat, sonst hätte man mich darauf abgestempelt, und was hätte ich dann heute tun können? Weil ich aber vor 35 Jahren nun mal eben die 'Flying home'-Masche abzog, wollen die Leute das heute immer noch hören."



ILLINOIS JACQUET

Sweet and hot

„Haben Sie früher auch schon Balladen gespielt?“

„Aber ja, meine erste Komposition war eine Ballade! Ich gab ihr den Titel ‚You left me all alone‘. Ich besuchte damals noch in Houston in Texas die Schule und war sehr verliebt in eine Mitschülerin, die dann aber mit ihrer Familie von Texas nach San Francisco umzog. Ich war ganz verzweifelt und in dieser Stimmung setzte ich mich ans Klavier und es entstand diese Melodie. Es dauerte eine Weile, bis ich meinen Kummer überwunden hatte, aber ‚You left me all alone‘ spiele ich noch heute. Die Ballade wurde zwar nicht sehr bekannt, aber es fragen doch immer wieder

Leute danach. In solch lyrischen Stücken teilt sich dem Hörer das Gefühl besonders stark mit, weil die Musik ein Erlebnis vermittelt, man ist ganz engagiert und wirkt daher besonders überzeugend. Wenn ich z. B. Billie Holiday in kleinen Clubs in New York hörte, meinte ich immer, ein Stück von ihr mit nach Hause zu nehmen. Balladen sind sehr persönlich. Man kann sie oft mit einem ganz intimen Gespräch vergleichen.“

„Wenn man Sie heute nach ‚Flying home‘ fragt, spielen Sie das Stück noch heute mit demselben Feuer wie vor 35 Jahren?“

„Ja, ich kann es noch, allerdings nicht mehr so oft an einem Abend wie vor etwa 10 oder 20 Jahren. Ich bin jetzt immerhin 54 Jahre alt und die

Leute wollen von mir immer noch das hören, was ich als Teenager getan habe. Hin und wieder spiele ich noch so, aber das ist ungeheuer anstrengend, man verausgabt sich dabei physisch völlig. Aber wenn es mich auch in meinem jetzigen Alter total fordert, so bringe ich das Stück doch noch immer, denn es ist ja schließlich meine Kreation. Außerdem scheinen einige Leute nur deshalb das Eintrittsgeld zu bezahlen, weil sie dafür ‚Flying home‘ erwarten. Ich erlebte das z. B. erst kürzlich im Montmartre in Kopenhagen, wo das Publikum stundenlang ausharrte, in der Hoffnung, ‚Flying home‘ käme doch noch, und wenn auch als allerletzte Nummer. Ich habe es so oft gespielt, daß ich es beim besten Willen nicht mehr zählen kann.

Aber wie sagte schon Lionel Hampton vor Jahrzehnten zu mir: „Du mußt deine Kunden befriedigen, denn die Leute, die kommen, sind deine Fans und du darfst sie nicht enttäuschen.“ Wenn sie dich mit etwas ganz Bestimmtem identifizieren, mußt du darauf eingehen, denn du bist ihnen schuldig, sie zu erfreuen.“

„Spielen Sie das ‚Flying home‘-Solo dann jedesmal so wie auf der Platte?“

„Ja, es ist, als wenn es aufgeschrieben wäre, es ist praktisch in meinem Kopf festgehalten. Ich würde mich auch unwohl fühlen, wenn es nicht so wäre, es käme mir wie ein Betrug am Publikum vor. Ich hätte auch ein schlechtes Gewissen, wenn ich nicht versuchen würde, alles zu geben. Eine Zeitlang mußte jeder Saxophonist der Welt wohl oder übel genau dieses Solo spielen, wenn er Geld verdienen wollte.“

„Aber Balladen spielen. Sie doch jedesmal anders?“

„Sicher, ja, denn das ist keine Show, da gibt es nur Musik und da kann ich Dinge spielen, die ich zuvor nie gebracht habe, da ist Raum für Neues. Und wenn ich jeden Abend den gleichen Song spiele, klingt er doch immer wieder ganz anders. Das Instrument kommt dabei auch viel besser zur Geltung, hier findet sich die Schönheit, die ich liebe. Ich glaube, daß diese Musik den Anstoß dafür gibt, daß ich ständig weitermache.“

Eine gute Lehre: Fagott

„Sie haben doch erst im letzten Jahrzehnt das Fagottspielen erlernt? Hatte das auch eine Auswirkung auf den Saxophonisten Jacques?“

„Ich wurde dadurch ein besserer Saxophonist. Mit dem Fagott lernt man in erster Linie Disziplin, die beim Saxophon nicht so sehr Voraussetzung ist. Beim Fagott bin ich noch in einem Lernprozeß begriffen, der mich aber bewußt werden läßt, was ich auf dem Saxophon alles beherrsche und was noch fehlt. Das Fagott ist ein Doppelblattinstrument, das einen großen Tonumfang hat und das auch in den Bässen noch zusätzliche Register hat. Es erschließt eine ganz andere Welt, führt in eine völlig andere Musik als die, die ich kenne. Für mich war es eine große Herausforderung, die meinen ganzen Einsatz verlangte. Oft fragte ich mich, warum ich mir eigentlich selbst diese Aufgabe gestellt habe. Aber ich liebe Musik und brauche diese Herausforderung, weil ich

Dinge tun möchte, die andere nicht können. Der Gedanke, mit vielen anderen auf einer Linie zu stehen, mitelmäßig zu sein, ist mir unerträglich. Es entspricht meinem Naturell, mich auf irgendeine Art vor anderen auszuzeichnen. In jeder Band, in der ich spielte, war ich der Star. Als ich bei Basie einstieg, fiel mir der Hauptteil der Soli zu, ich wurde gefeiert wie bei Hampton, bei Calloway oder bei JATP. Das hat zur Folge, daß man sein Image erhalten muß — nicht zuletzt sich selbst gegenüber. Wenn ich das Fagott zur Hand nehme, wissen viele Leute nicht einmal, was das überhaupt für ein Instrument ist. Es wird mich noch Jahre kosten, bis ich darauf das spielen kann, was ich mir vorgenommen habe. Es ist ja kein lautes Instrument und man muß es richtig zum Klingen bringen, man braucht die richtige Verstärkung dafür und nicht zuletzt ein aufgeschlossenes Publikum: Es verlangt auch vom Hörer viel Verständnis, man muß bereit sein dafür, man kann es nicht spielen, wenn die Leute sich unterhalten. Das ist ganz anders als beim Saxophon. Wenn ich das Fagott auf Tournee mitnehme, spiele ich meist den ‚Basoon blues‘, ‚Caravan‘ oder ‚Round about midnight‘, Stücke, die ich auch schon mit dem Fagott auf Platten aufgenommen habe. Und das Publikum hört dabei in den Konzerten andächtig zu. Man muß freilich auch mimisch dazu beitragen, daß die Leute die Musik konzentriert verfolgen, und ich glaube, daß ich mich darauf verstehe. Manchmal spürt man, daß man sehr egoistisch wird, aber irgendwann erreicht man ein Stadium, in dem man über andere gebietet, weil man sonst untergeht, gewissermaßen ertränkt wird. Wenn man als Star auf der Bühne steht, weiß man um seine Ausstrahlung, und oft mag es den Anschein haben, als ob man arrogant wäre. Aber wenn man erfolgreich bleiben will, muß man alles tun, um diesen Erfolg nicht zu gefährden. Es ist eine Erfahrungstatsache, daß jene Leute, die wirklich kommen, um Musik zu hören, sich meist gut angezogen haben und sich diszipliniert verhalten. Ein unaufmerksames Publikum, das nicht zuhört, sogar laut ist, kann wütend machen, und in einer derartigen Stimmung kann man nicht spielen. Wirklich konzentrierte Musik läßt sich daher leichter im Konzertsaal bieten als in lauten Nightclubs.“

Rock — ein alter Jazzbeat

„Illinois, Sie haben heute ein Trio mit Milt Buckner, Jo Jones oder Sonny Payne als Schlagzeuger. Hat die Gruppe ständig zu tun?“

„Man arbeitet heute nicht mehr so regelmäßig wie früher, einfach weil es jetzt so viele verschiedene Gesichter der Musik gibt. In der Popmusik ist es der Rock, der der Jazzmusik in die Quere gekommen ist. Die jungen Leute hören heute nur noch Rock im Radio und wenn sie einmal durch Zufall eine Gruppe wie mein Trio hören, ist das für sie oft der erste Kontakt mit dem Jazz. Andere haben erstmals durch den Free Jazz Kontakt mit dieser Musik bekommen und wenn er ihnen nicht gefällt, dann wollen sie mit Jazz nichts mehr zu tun haben, weil sie glauben, alles im Jazz würde so klingen. Die wirklich großen Jazzmusiker haben sie nie kennengelernt, zumal viele von ihnen nicht mehr leben.“

„Was, glauben Sie, fasziniert die jungen Leute so sehr an der Rockmusik?“

„Vor allem fühlen sie sich vom Beat angesprochen. Als Jazzmusiker Mitte und Ende der 50er Jahre vom Beat abkamen und sich mehr auf andere musikalische Dinge konzentrierten, bedeutete das einen Verlust an Hörern. Den Rhythmus aber, den man heute als typischen Rock-Rhythmus bezeichnet, den spielten Jazzmusiker schon, bevor ich geboren wurde. Man hat ihn nur einfach mit der Rockmusik gekoppelt. Jimmie Lunceford's Band z. B. spielte so gut wie alles mit Back Beat. Es war ihr typischer Stil, aber damit verbunden war eine besondere Form der Musik. Die Rockmusiker aber übernahmen diesen Back Beat, damit die jungen Leute danach tanzen können und stellten dann ganz simple Melodien dazu. Als die Jazzlokalen der 52. Straße schlossen, vernachlässigten viele moderne Schlagzeuger die Baßtrommel, spielten nur noch mit den Händen, so daß das rhythmische Fundament nicht mehr deutlich markiert wurde. Die jungen Jazzmusiker suchten neue Wege, sie wollten nicht mehr mit einer lauten Baßtrommel swingende Rhythmen spielen. Den übernahmen dann die jungen Rockgruppen der 50er und 60er Jahre und sie sangen und spielten ihre einfachen Songs zu dem gleichen Back Beat, den es im Jazz schon lange gab. Und sie nannten ihre Musik dann Rock. In dieser Musik kann ich nichts Neues entdecken, es ist lediglich eine Simplifizierung, wie könnte sie da neu sein? Nun ist nichts dagegen zu sagen, daß die Jazzmusiker sich vervollkommen wollen, aber sie sollten sich nicht damit selbst ins Abseits stellen. Es ist gewiß aner kennenswert, wenn man immer etwas im Repertoire hat, das die musikalische Progression spürbar

werden läßt, doch darf man dabei nicht die Basis der Musik verlassen, um die es geht. Ich selbst hatte nie die Absicht, meinen Stil zu verändern, nur um der jeweiligen Mode zu folgen. Wir haben uns nicht deshalb für die Musik entschieden, um damit einen Wettbewerb zu gewinnen oder Auszeichnungen zu erhalten. Ich mache Musik aus dem Bewußtsein heraus, daß ich mich darauf verstehe, daß ich meinen Ohren trauen kann — und ich bin sehr kritisch, kann beurteilen, ob ich etwas gut gemacht habe oder nicht. Natürlich freue ich mich, wenn mir jemand sagt, ich hätte wunderschön gespielt, aber letzten Endes ist es doch an mir, darüber Endgültiges auszusagen. Das wichtigste für mich ist, sich immer weiter zu verbessern, dabei spielt es keine Rolle, wie populär man wird oder wieviel Geld man verdient. Das sind Dinge, die das Musizieren überhaupt nicht beeinflussen. Es gibt für mich noch so vieles, was ich zu lernen habe, denn Musik ist ein Gebiet von unendlicher Dimension. Und je besser man selbst wird, um so schwerer hat man es, weil man immer schwierigere Dinge entdeckt, die es zu meistern gilt. Und je mehr man um die Musik weiß, desto klarer wird, wie eingeschränkt doch das eigene Können ist. Man muß den jungen Menschen die Chance geben, das zu erkennen, Es ist unverantwortlich, das musikalische Verständnis und die Informationen in eine Sackgasse zu lenken, das Gefühl für die Musik dem herrschenden, von der Industrie vorgeschriebenen Strom anzugleichen. Es gilt, verschiedene Wege aufzuzeigen, Ehrgeiz zu wecken, zum kritischen Hören zu erziehen, dann wird es auch mehr junge Leute geben, die bessere Musik spielen. Ich hatte das Glück, daß sich meine ganze Familie musikalisch betätigte. Mein Vater hatte eine Band, meine drei Brüder und meine zwei Schwestern, sie alle haben Instrumente spielen gelernt. Und weil ich zu Hause so viel Musik hörte, bekam ich einen richtigen Maßstab dafür an die Hand. Es ist sehr wichtig, mit was man als junger Mensch in Berührung kommt, denn in diesem Lebensabschnitt werden die Weichen gestellt. Bei uns war immer unendlich viel Musik im Haus und meine Geschwister übten, wo gerade Platz war — im Wohnzimmer, im Schlafzimmer, im Bad, ja selbst in der Küche, so daß meine Mutter einmal verzweifelt ausrief: „Ja Kinder, wo soll ich denn kochen?“ Man muß die Musik leben, um sie zu verstehen und sich mit ihr ausdrücken zu können. Ich tue das, und wenn ich auf der Bühne stehe und spiele, fühle ich mich wirklich zu Hause. Wenn auf meinen Reisen auch alles unpersönlich ist,

die Hotels, die Flugzeuge, die Züge, die Bars, so ist mir das Konzertpodium doch immer vertraut. Wenn ich Kummer oder Schmerzen habe, auf der Bühne sind sie vergessen. Wenn ich krank bin, ist die Musik mein Arzt. Wenn man spürt, daß ein Konzert gut läuft, dann wünscht man sich, daß es nie aufhört, egal, wie müde, zerschlagen oder krank man ist.“

Das Schönste ist das Schwerste

„Vor welchem musikalischen Hintergrund spielen Sie am liebsten? Beim ‚Jazz Life‘-Festival in Dortmund hatte man den Eindruck, daß Sie es sichtlich genossen, mit Streichern zu spielen.“

„Ja, die Kombination Streicher und Saxophon ist wunderbar. Sie brachte mir eigentlich den Höhepunkt meines künstlerischen Schaffens. Ich habe z. B. mit Streichern ein Album mit Cole Porter Musik aufgenommen und habe das ganz besonders genossen. Musik mit Streichern ist für mich ein völlig neues, unerforschtes Gebiet. Die Melodien bilden nur das Skelett, man muß sie freilich kennen, um darüber zu improvisieren. Man spielt praktisch gegen sie, d. h. man hat die Melodie im Kopf während man improvisiert und spielt Akkordwechsel gegen etwas, was man zwar nicht hört, aber kennt. Sonst würde man nur beziehungslose Noten spielen. Derjenige, der einen Song geschrieben hat, legte damit den Verlauf und die Stimmung fest, und wenn der Musiker auch die Freiheit hat, darüber zu improvisieren, so sollte er dabei doch den Song in seiner ursprünglichen Form im Kopf behalten. Man denke an George Gershwin Songs, die schon früh in der Jazzgeschichte gespielt wurden, weil ihre Melodien so schön sind. Und es war nicht Gershwin selbst, sondern es waren Jazzmusiker, die seine Songs berühmt machten. Sie passen einfach sehr gut zum Stil der Jazzsolisten, deshalb greife auch ich sie gerne auf, aber natürlich nur die, die ich besonders liebe, denn dann kann ich aus ihnen das Beste machen. Das ist bei fast allen Jazzmusikern so. Selbst Ellington hat viele Songs übernommen, obwohl er genügend eigene Musik im Repertoire hatte. Ich selbst habe über 100 Stücke geschrieben, was mir aber erst klar wurde, als ich durch die BMI eine Auflistung geschickt bekam. ‚Robbins nest‘, das ich zusammen mit dem Pianisten Sir Charles Thompson komponiert habe, wurde von unendlich vie-

len Musikern in aller Welt gespielt. Ich erinnere mich noch gut, wie es entstanden ist. Fred Robbins war ein Disc Jockey, der in den 40er und 50er Jahren in New York abends eine Jazz-Show hatte. Dabei interviewte er immer wieder Musiker im Studio und ich mochte die Art, wie er diese Show aufzog, sehr gerne. Als ich nun einmal mit Sir Charles Thompson, Joe Newman, Leo Parker, Al Lucas und Shadow Wilson im Studio Aufnahmen machte, hatten wir noch Zeit für ein Stück, aber es fiel uns einfach keine Melodie mehr ein, über die wir noch hätten improvisieren wollen. Schließlich nahm ich mein Hörn und blies einfach darauf herum, um irgend etwas Neues zu spielen, aber kaum hatte ich eine Melodie gefunden, stieg Sir Charles Thompson mit ein, nach und nach mischten auch die anderen mit und so entstand aus dem Moment heraus ein Stück, das wir ‚Robbins nest‘ nannten. Im Jazz kommt es immer wieder vor, daß Musik aus dem Zufall entsteht, und oft wird sie dann bekannter und populärer als all das, was man zuvor mit viel Mühe erarbeitet hat. Ich habe die vielen verschiedenen Versionen von ‚Robbins nest‘ gesammelt, darunter die von Count Basie, Milt Buckner, Duke Ellington — letztere gibt es leider nicht auf Platte.“

„Wie beurteilen Sie heute die Situation des Jazz?“

„Nicht sehr hoffnungsvoll, denn die Zahl der Großen des Jazz wird ständig kleiner und es wachsen verhältnismäßig wenige nach. Ich sehe und höre keinen neuen Coleman Hawkins, keinen Ben Webster, keinen Charlie Parker, keinen Louis Armstrong. Die jungen Musiker spielen nicht in dieser Art, sie wollen es nicht und können es auch gar nicht. Der traditionsbewußte, vorbildliche Jazzmusiker kommt mir heute vor wie ein Lehrer, der etwas vermitteln will, was die Schüler gar nicht interessiert. Es scheint mir, daß diese eher geneigt sind, eine Gitarre in die Hand zu nehmen, darauf herumzuklimpern und eine wilde Show zu bieten. Auch wenn sie Erfolg haben und eine Zeitlang viel Geld verdienen, irgendwann hört das einmal auf, und was tun sie dann, wenn sie nichts gelernt, nichts studiert haben, um musikalisch weiterzukommen? Wenn man sich nicht selbst in der Musik qualifiziert hat, kann man sich nicht längere Zeit halten. Schließlich ist die Jazzmusik die schwierigste Musik der Welt. Ein Jazzmusiker muß nicht nur die gleiche Schulung haben wie jeder andere Musiker, er muß zudem auch fähig sein, in jedem Augenblick spontan zu komponieren.“

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)



ERROLL GARNER t

„Niemand kann mich zwischen den Seiten eines Buches einfangen“, sagte Erroll Garner einmal zu einem Journalisten, der ihn mit Fragen bestürmte. Und es stimmt: So viel man auch über ihn schreibt, ihn als Künstler und Menschen einzukreisen sucht, er entschlüpft, sobald man zum inneren Kern seines Wesens vordringen will. Der Schleier bleibt — Misty Garner. So kannte ihn kaum jemand wirklich — auch wenn er auf der ganzen Welt bekannt war und die Nachricht von seinem Tod einen Widerhall in Funk, Fernsehen und Tageszeitungen fand, wie es bisher kaum bei einem Jazzmusiker der Fall war. Wenn damit auch keine Rückschlüsse auf seine tatsächliche Bedeutung für den Jazz, für die Musik dieses Jahrhunderts gezogen werden können, so ist es aber deutlicher Beweis für seine enorme Popularität.

Die Musikfreunde in aller Welt schätzen Garner als großes pianistisches Naturtalent, als eine ungemein vitale Persönlichkeit voller Witz, Charme und nie versiegender Spielfreude. Erstaunlich war sein unerschöpflicher Ideenfluß beim Improvisieren, seine unermeßliche melodische Erfindungsgabe. Ganz organisch bildete sich bei ihm eine eigene Spielweise aus, der er treu blieb, ungeachtet aller modi-

schen Strömungen der Jazz- oder Popmusik. Wenn aber Garner auch zweifellos eine eigene Spielpraxis geschaffen hat, die durch die gitarrenartig eingesetzte linke Hand geprägt ist, so kann man ihn doch nicht als wirklich stilbildenden Jazzmusiker bezeichnen. Dies trifft unter den Pianisten eigentlich nur auf so nachhaltig wirkende Neuschöpfer wie Earl Hines, Teddy Wilson, Thelonious Monk, Cecil Taylor zu, die eine ganze Musiker- generation beeinflussten. Aber welcher Pianist konnte auf der Spieltechnik eines Erroll Garner aufbauen? Wer sie sich aneignete, wurde sofort als Kopist abgestempelt, und es klang immer geringschätzig, wenn man kommentierte: „er garnert“. Nur bei Erroll Garner selbst war das legitim. So ist die Exklusivität seines Spiels das Besondere.

In Garner, der am 15. Juni 1923 in Pittsburgh, Pennsylvania, geboren wurde, kann man einen typischen Vertreter des Sternzeichens der Zwillinge sehen, und mit seiner Komposition „Gemini“ hat er sich auch dazu bekannt. Wenn er davon sprach, daß das Publikum quasi als viertes Mitglied seines Trios eine wesentliche Funktion hat, so gab er damit offen zu, daß er sich ohne Zuhörerschaft nicht zu verwirklichen vermochte. Er war ein ruheloser Mensch, der Jahrzehnte seines Lebens um die Welt reiste, von Konzertsaal zu Konzertsaal. Er wußte um die Flüchtigkeit seiner Musik, konnte mit virtuosen, blendenden Einfällen verblüffen, doch blieb wenig Beständiges.

Aus dieser Erkenntnis heraus wuchs der Drang, immer mehr zu lernen, sein Wissen zu erweitern, alles zu erfahren, um dann etwas wirklich Greifbares zu schaffen, etwas, was wert ist, festgehalten zu werden. So sagte er einmal: „Ich möchte Ballettmusiken komponieren, aber nicht nach Art der ‚Westside story‘, sondern ein Werk wie ‚Schwanensee‘, und ich möchte eine ‚Broadway-Show‘ schreiben.“ Doch war er sich bewußt, daß es bei seinem unsteten Leben nie dazu kommen würde, und so fügte er seinen Worten verschmitzt lächelnd hinzu: „Das Wichtigste ist für mich, daß ich zumindest einmal einen Versuch in dieser Richtung unternehme, um meinen Aktionsradius etwas auszudehnen.“

Es war, wie gesagt, schwer, sich von dem Menschen Erroll Garner ein Bild zu machen, zumal all das, was er bei persönlichen Begegnungen, bei Gesprächen äußerte, nur bis knapp unter die Oberfläche ging. Kaum 1,58m groß, wirkte Garner mit seinem temperamentvollen Auftreten, seinem

schalkhaften Mienenspiel, seiner bewußt humorvoll angelegten Kontaktaufnahme zum Publikum wie ein liebenswerter Kobold, der nichts anderes vorhatte, als mit seiner Musik den Menschen Freude zu bringen.

„Ich glaube an eine heitere Welt“, bekannte er, „und wenn ich spiele, wird für mich selbst die größte Bühne mit samt dem Zuhörerraum zum heimeligen Wohnzimmer, in dem ich mit meinem Freundeskreis zusammen bin und Musik mache.“

Aus diesen Worten läßt sich der Wunsch nach Ausgeglichenheit und Geborgenheit herauslesen, die er nur auf der Bühne fand, die tatsächlich zu seinem eigentlichen Zuhause wurde.

Garner war Kettenraucher, und übermäßiger Nikotingenuß in Verbindung mit der schlechten Luft in den Nightclubs dürfte auch die Ursache für sein Lungenemphysem gewesen sein, das dann zu seinem Tode führte. Nach einem Krankenhausaufenthalt wurde er zwar Ende Dezember 1976 wieder entlassen, erlitt aber am 2. Januar im Fahrstuhl seines Apartmenthauses in Los Angeles einen erneuten schweren Anfall und starb auf dem Weg zum Hospital an Herzversagen.

In vielen Berichten und Rückblicken, die anläßlich seines Todes erschienen, wurde darauf hingewiesen, daß Garner, das Genie, das Pianowunder, keine Noten lesen konnte. Garner hat das selbst immer wieder bestätigt, haßte jedoch den Effekt, den diese Publicity in der Öffentlichkeit auslöste. Dabei ist die Tatsache als solche nicht etwa ehrenrührig, schließlich haben blinde Pianisten wie Art Tatum, Lennie Tristano oder George Shearing ohne Noten lesen zu können Hervorragendes geleistet, und es gibt darüber hinaus viele Beispiele für großartige, ja überragende Jazzmusiker, die nicht vom Blatt spielen konnten. Für Garner war das jedoch kein Argument, fürchtete er doch, daß viele junge Musiker sich unter Hinweis darauf veranlaßt fühlen könnten, sich aus Bequemlichkeit nicht in dieser Weise zu schulen. „Wenn sie Pech haben,“ so sagte er, „bringen sie es ohne Notenkenntnisse nicht einmal zum Barpianisten.“

In diesem Zusammenhang erzählte er eine Geschichte von seiner Klavierlehrerin in Pittsburgh, die ihn in ganz jungen Jahren unterrichtete: „Eines Tages merkte sie, daß ich mich an ganz bestimmte Melodiefolgen, die sie mir anhand einer Notenschule vorgespielt und beigebracht hatte, nicht mehr erinnerte. Sie blätterte daraufhin das Stück im Notenbuch auf, um es mich davon abspielen zu

lassen. Als ich den Titel dann schwarz auf weiß vor mir hatte, fiel mir die Melodie sofort wieder ein und ich spielte sie auswendig, so wie ich sie im Ohr hatte. Leider kam sie mir auf die Schliche, denn ich hatte zwar schön starr aufs Notenblatt geblickt, aber dann Töne gespielt, die dort gar nicht standen." Ob diese Story nun wahr ist oder nicht, fest steht, daß Garner schon in frühester Jugend ein außergewöhnlich stark ausgebildetes Gespür für Melodien hatte, sie in unglaublicher Vielzahl im Gedächtnis behielt und daß er daraus immer wieder neue melodische Wendungen entwickelte. Diese Art der Gestaltung führte er im Lauf der Jahre zur Vollendung.

Aber Garner bewies nicht nur in der Musik Phantasie, sondern auch im Geschichtenerzählen. Auf Fragen, wie es zu seinem starken Einsatz der linken Hand gekommen sei, gab er mehrere Erklärungen ab. „Ich bin von Geburt Linkshänder“, betonte er einmal mit gespielter Ernst. Gerne erzählte er aber auch von einem Nachtlokal in Pittsburgh, in dem er mit jener für ihn typischen Spielweise begonnen haben will: „Der Clubboss war sehr geizig und wollte den Bassisten und Schlagzeuger einsparen, also mußte ich selbst für den Rhythmus sorgen. Das tat ich, indem ich mit meinem Fuß und meiner linken¹ Hand meine eigene Rhythmusgruppe zu formen begann. Ich habe damals meine Schuhe sogar mit Eisen beschlagen lassen.“

Wieder ein anderes Mal führte er die rhythmische Eigenart seines Spiels darauf zurück, daß er als Tapdancer angefangen habe. Und noch eine weitere Version konnte man von ihm hören: „Ich erinnere mich noch gut an ein frühes Engagement, für das man mir einen Bassisten und einen Schlagzeuger zur Verfügung stellte, die beide so katastrophal schlecht waren, daß ich sofort auf sie verzichtete. Nun war aber den Lokalbesuchern ein Trio versprochen worden, und so sagte ich ihnen in einer kurzen Ansprache, daß ich zwar leider alleine sei, mir aber alle Mühe geben werde, das Trio zu ersetzen. Und so kam ich dann zu dieser Spielpraxis.“

Ebenso überraschend wie seine Geschichten waren auch seine Auftritte. Er versicherte, daß er beim Betreten einer Bühne niemals wußte, was er spielen würde. Das Programm richtete er dann ganz spontan nach der jeweiligen Stimmung im Saal und nach seiner Spiellaune aus. Dabei hatte er oft Einfälle, die er in einer Art realisierte, daß sein Spiel einfach un-

wiederholbar war. Ohne dieses Moment der Einmaligkeit hätte es Garner sicher nicht fertiggebracht, mehr als drei Jahrzehnte lang immer das gleiche zu spielen und trotzdem damit stets aufs neue zu fesseln. „Wenn ich mich überhaupt gewandelt habe“, erklärte er einmal, „so würde ich allenfalls sagen, daß ich im Lauf der Jahre voller, orchestraler spielte als früher. Ich verlasse mich immer auf meine Ohren und mein Herz.“

Garner hatte keine Starallüren, und die immer wiederkehrende neckische Show, den Klavierstuhl nicht auf seine Höhe zu drehen, sondern ein Telefonbuch zu benutzen, um höher zu sitzen, kann nur als liebenswerter Gag angesehen werden. Alle Musiker, die ihn näher kannten, schildern ihn als herzlichen, bescheidenen Menschen.

Stephane Grappelli hat es beispielsweise nicht vergessen, daß Garner ihn in New York besuchte, als er dort an Grippe erkrankt war, und stellte erst kürzlich wieder voller Anerkennung fest: „Er kam, obwohl sein Tourneepan ihm kaum eine freie Minute ließ.“ Als Garner aber einmal mit lobenden Worten und Ehrungen überhäuft wurde, war seine Reaktion nur:

„Ich wünschte, das alles wäre Art Tatum an meiner Stelle beschieden gewesen.“

Viele Musiker berichten, daß Garner bei den verschiedensten Gelegenheiten unabhängig von Zeit und Ort vor sich hingesungen habe, so wie er das auch auf der Bühne tat, wo er zu seinen Improvisationen am Klavier mitzubrummen, -grunzen und -summen pflegte. Tatsächlich war seine Liebe zu leicht singbaren Melodien geradezu sprichwörtlich. Sie war auch von der Erkenntnis getragen, daß sich die Zuhörer stark von der Melodie ansprechen lassen. Immer wieder schärfte er seiner Umgebung ein: „Was du auch schreibst oder spielst, vergiß nie, daß zur Orientierung eine Melodie die Basis bildet. Ich möchte es so sagen: wenn ich dich ausführe, dann bringe ich dich auch nach Hause. Es ist falsch, jemanden irgendwohin mitzunehmen, ihn dann aber allein zu lassen, so daß er gezwungen ist, den Weg selbst zurückzufinden.“ Diese Art disziplinierten Spiels war zweifellos mitbestimmend für den Erfolg Garners. Die schönste Melodie, die er schuf, ist zweifellos die gefühlvolle Ballade „Misty“ und sie wurde auch zur populärsten Erroll Garners. Natürlich erzählte er auch dazu diverse Geschichten. Am liebsten die: „Mir fiel 'Misty' im Flugzeug ein. Eine ältere Dame, die damals mitflog, kann das

bezeugen. Als wir von San Francisco aus starteten, regnete es. Kurz vor Denver war das Flugzeug noch von Nebelschwaden eingehüllt, doch als einmal der Nebel plötzlich aufriß, sah ich den schönsten und größten Regenbogen meines Lebens. Das inspirierte mich zu einer Melodie, die ich mir einprägte, indem ich praktisch auf meinen Knien Klavier spielte und die ganze Zeit dazu mitsang. Die ältere Dame, die neben mir saß, glaubte, mir sei nicht gut, und rief erschrocken nach der Stewardess. Als sie dann erkennen mußte, daß ich mich recht wohl fühlte und nur einen Song komponierte, redete sie in einem fort auf mich ein, bis wir in New York waren, vielleicht um sicher zu gehen, daß ich nicht wieder zu spielen und zu singen anfangen. Aber sie war der erste Mensch, der 'Misty' hörte.“

Im Lauf der Jahrzehnte hat Erroll Garner unzählige Songs aufgegriffen, die ihm gefielen und denen er sein unverwechselbares Gepräge gab. Doch hingte er sich nie an einen Pop-Hit, um an dessen Erfolg teilzuhaben. Ihn interessierten nicht Melodien, die neu in der Hit-Parade auftauchten und in tausend Versionen ausgeschlachtet wurden, er benutzte sie — wenn überhaupt — erst zu einer Zeit, da sie praktisch zu Jazz-Standards oder Evergreens geworden waren. Freilich liebte er oft lange, zum Teil dramatische, zum Teil fast kitschige oder zur klassischen Musik tendierende Einleitungen, doch tat er das nur, um damit die Spannung der Zuhörer zu steigern, die auf den Moment warteten, in dem er die Melodie ins Spiel brachte und mit dem für ihn typischen rhythmischen Effekt versah. Er hatte damit die Garantie für donnernden Beifall.

„Warum sollte ich die Melodie unkenntlich machen“, meinte er, „zumal sich viele Musiker heutzutage nicht mehr mit ihrem Publikum verstehen, weil sie vergessen, daß sie Menschen vor sich haben. Sie vergessen auch, daß sie selbst Menschen sind und keine künstlerischen Einsiedler oder Märtyrer. Sie haben sich verwirren lassen.“

Erroll Garner war keine unnahbare Persönlichkeit, keine achtungsgebietende Erscheinung mit Starallüren, aber ein Künstler mit so viel menschlicher Ausstrahlung, mit solch sprühendem Humor, daß man ihn als einen der großen Freudespenden des Jazz bezeichnen kann, den niemand vergißt, der ihn einmal erlebt hat. Damit hinterläßt er eine Lücke, die schwer auszufüllen sein wird. Und er wird nicht nur den Jazzfreunden fehlen.

Zwischen Solo und Ensemble: ALBERT MANGELSDORFF

Es gibt wenige Jazzmusiker, die so exponiert sind wie Albert Mangelsdorff. Das liegt einmal an seinen überragenden Leistungen als Posaunist, zum anderen an seiner Position als Neuerer, und jetzt vor allem an der extravaganten Spieltechnik, die die Voraussetzung für seine Soloauftritte schuf, die ihn noch mehr als zuvor in den Brennpunkt des Interesses rückten. In Kommentaren und Diskussionen pro und kontra hört man immer wieder kritische Stimmen, die die Meinung vertreten, Albert Mangelsdorff könne gar nicht mehr einstimmig Posaune spielen. Andere behaupten, daß er nur noch solo auftreten würde, weil er keine adäquaten Partner fände.

„Das sind böartige Anschuldigungen“, sagte Albert Mangelsdorff dazu, als er in einem JP-Gespräch zu verschiedenen aktuellen Fragen Stellung nahm. „Die Solo-Spielerei macht mir einfach Spaß, denn ich kann da Dinge machen, die schon aus rein akustischen Gründen nicht möglich sind, wenn andere mitwirken. Andererseits gibt es nichts Schöneres, als mit guten Kollegen zusammenzuspielen — und es gibt hier genug. Man kann also keineswegs sagen, ich würde keine Partner finden.“

„Viele meinen, ein Albert Mangelsdorff hätte wahrscheinlich als einziger deutscher Jazzmusiker die sichere Chance gehabt, seinen Weg in den USA zu machen. Hätten Sie einmal erwogen, in die USA zu übersiedeln?“

„Mitte der 60er Jahre habe ich daran gedacht, war dann ja auch ein paar Mal drüben. Aber dann habe ich ge-

merkt, daß es eigentlich für mich keinen Sinn hat, dort zu bleiben, weil ich praktisch wieder von vorne hätte anfangen müssen. Und das wollte ich nicht.“

„Es gäbe für Sie heute aber doch genügend Möglichkeiten, in erfolgreiche amerikanische Jazzgruppen einzusteigen.“

„Sicher, aber ich habe schließlich hier mehr zu tun als ich es drüben hätte, egal mit wem ich spiele.“

„Aber in den USA hätten Sie Partner neben sich, die Sie weiterbringen könnten. Hier in Deutschland sehen doch alle immer nur zu Ihnen auf.“

„Da bin ich anderer Meinung. Es gibt hier großartige Musiker, mit denen ich ständig spiele und die es mit jedem Amerikaner aufnehmen können.“

„Trotzdem hört man Sie hier doch meist solo, und Ihre Gruppe kommt nicht sehr oft zusammen.“

„Es stimmt, ich spiele ziemlich viel solo, aber es gibt noch immer ein Albert Mangelsdorff Quartett. Und das ist sogar zur Zeit sehr gut! Zudem gehöre ich fest zur Gruppe von John Surman-Barre Phillips-Stu Martin.“

„Wie ist das Verhältnis heute zwischen Solo- und Gruppenauftritten?“

„In den letzten Monaten gab es gut 75% Soloauftritte bzw. Engagements als Gastsolist bei anderen Gruppen. Z. B. bei Wolfgang Dauner oder verschiedenen Workshops. Heute ist es ja mit den Gruppen so, daß die einzelnen Mitglieder noch weiteren Formationen angehören. So spielt z. B. Günter Lenz mindestens in drei anderen Gruppen mit, ebenso Peter Giger. Auch Heinz Sauer ist noch in zwei an-

deren Ensembles tätig. Das hat sich im Lauf der Zeit so ergeben. Und diese Tendenz zeigt sich nicht nur bei uns, sondern in ganz Europa.“

„Nun lag aber der Schwerpunkt bei Ihren Auftritten sowohl beim Hans Koller-Wolfgang Dauner Free Sound and Super Brass wie auch beim Peter Herbolzheimer Jazz-Gala Unternehmen wiederum beim Solo. Widerspricht das nicht dem Jazz als einer von Haus aus kollektiven Musikform und ist es nicht so, daß je weiter Sie Ihre eigene Musik vorantreiben, desto geringer die Neigung wird, in einer großen Formation zu spielen?“

„Nein, das trifft nicht zu. Ich spiele nach wie vor gerne in großen Besetzungen, bin ja auch ständiges Mitglied des Globe Unity Orchesters. Und was meine Soloauftritte betrifft, so hat sich der bei Koller und Dauner ganz von selbst ergeben, wogegen der bei der Jazz Gala von Herbolzheimer von mir bewußt als Kontrast zur Big Band gedacht war. Außerdem konnte ich mich in den 8 Minuten solo weit besser entfalten als in einem 16- oder 32-Takte-Chorus mit Orchester.“

„Kommt es eigentlich nur noch selten vor, daß Sie die Posaune nicht mehr mehrstimmig spielen?“

„Die Mehrstimmigkeit ist mittlerweile so Bestandteil meiner ganzen Spielweise, daß sie natürlich fast in jedem Zusammenhang auftreten kann. Aber nicht ausschließlich.“

„Ist die Mehrstimmigkeit Endziel oder Entwicklungsphase, von der aus Sie weitergehen werden?“

„Ich weiß es nicht, ich hoffe, daß es weitergeht, aber ich habe eigentlich



ALBERT MANGELSDORFF

Foto: Matthis Trommsdorff

noch nie gewußt, wie. Auch nicht vor 20 Jahren."

"Es vollzieht sich während des Spielens?"

"Ja, es ergibt sich von ganz allein, man kann das schwer ausdrücken."

"Die Mehrstimmigkeit, die kam also auch Schritt für Schritt mit dem Spielen? Haben Sie das geübt und probiert?"

"Es hat sich einfach so entwickelt. Zu Anfang habe ich nicht abschätzen können, was daraus wird. Ich habe es eben hinzugenommen, mich damit beschäftigt. Eines Tages klappte es dann so gut, daß ich mich hinstellen und auch allein spielen konnte."

"Haben Sie nie empfunden, daß das Isolation bedeutet?"

"Nein, denn ich habe ja nach wie vor die Möglichkeit, diese Musik, die ich allein mache, in die größere Besetzung hineinzunehmen. Das, was ich z. B. auf der Platte mit Elvin Jones mache, das ist wie eine Übertragung der Solomusik auf die Gruppe."

"Wieviel ist bei dieser Solomusik konzipiert und wieviel improvisiert?"

"Die Themen, die ich benutze, können bei dieser Spielweise nicht aus dem Ärmel geschüttelt werden. Man braucht da schon einiges, was festliegt."

"Sie haben aber einmal behauptet, daß es Ihr Ziel ist, ohne jede Konzeption frei, und spontan zu improvisieren."

"Das ist richtig, aber ich bin auch nach wie vor damit beschäftigt, diese Themen möglichst zu vergessen, wenn ich alleine spiele. Je besser die Atmosphäre, je gelöster ich bin, um so leichter fällt es mir, die Themen über Bord zu werfen und einfach nur noch zu improvisieren."

"Sie haben in letzter Zeit mit zwei der besten amerikanischen Schlagzeuger gespielt und Plattenaufnahmen gemacht. Mit Elvin Jones und Alphonse Mouzon. Welche Erfahrungen haben Sie mit den beiden gemacht?"

"Nun, beide konnten sich auf mich einstellen, sowohl Elvin als auch Alphonse. Sie unterscheiden sich nur stilistisch ein bißchen, in der Art des Ausdrucks. Die Platte mit Alphonse kam auf Grund der SWF-Jubiläumsveranstaltung zustande. Es gab da ein Trio zwischen Attila Zoller, ihm und mir, das unheimlich Spaß gemacht hat. Da faßten wir den Plan, eine Platte zusammen zu machen."

"Mit Elvin Jones wollten Sie ja schon seit jeher eine Platte machen."

"Ja, und was ich auf der Platte und letztthin bei einem Workshop mit ihm zusammen gemacht habe, das ist nur ein ganz, kleiner Teil dessen, was wir wirklich zusammen erarbeiten könnten, wenn wir uns aneinander gewöhnt hätten. Es würde mich unheimlich reizen, mit ihm längere Zeit zusammen zu spielen."

"Und warum tun Sie's nicht?"

"Einfach aus der Überlegung heraus, daß dann wahrscheinlich auch der im Jazz vorhandene Kommerzialisismus in so einer Band in Erscheinung treten würde. Wenn ich also heute bei Elvin oder in sonst einer Gruppe als Mitglied einsteige, dann bin ich Sideman."

"Es sind also nur kommerzielle Gründe, die Sie davon abhalten, etwa bei Elvin eine Weile fest mitzuspielen. Rein musikalisch würde es Sie reizen."

"Ja, natürlich. Ich will einfach nicht Sideman sein, der im Gegensatz zum Bandleader, der am Abend vielleicht 500 Dollar kassiert, in diesem Fall etwa 100 Dollar verdient."

"Meinen Sie nicht, daß Sie mittlerweile auch in den USA schon den Namen haben, um Star einer solchen Gruppe zu sein?"

"Ich weiß es nicht, vielleicht, ich kann es schlecht beurteilen. Aber so wie dort die Dinge derzeit liegen und wie sie die Bands handhaben, sehe ich für mich keine Möglichkeit."

"Haben Sie mit Elvin über solche Einzelheiten gesprochen?"

"Nein, das ist nur eine Annahme. Aber abgesehen davon müßte ich dann drüben leben, und das kommt für mich nicht in Frage."

"Um aber auf das Solo-Spiel zurückzukommen, es hat Ihnen doch ein größeres Publikum erschlossen, und die Reaktion ist doch überall recht positiv. Glauben Sie, daß sich der emotionelle Gehalt der Musik beim Solo-Spiel deutlicher auf den Zuhörer überträgt?"

"Ich nehme an, die Solo-Musik läßt sich leichter verfolgen als die der Gruppe. Einer allein kann auf einem Instrument nicht soviel auf einmal spielen, als daß nicht immer alles gut vom Hörer nachvollziehbar wäre."

"Wobei die Hörer meist kaum ahnen, wie unendlich anstrengend das Solo-Spielen tatsächlich ist, was es an Instrumentbeherrschung voraussetzt."

"Darauf kommt es auch gar nicht an, ob der Hörer das weiß oder nicht. Er

soll die Musik in sich aufnehmen, soll sich in erster Linie emotionell ansprechen lassen."

"Ist das Solo-Spiel eine emotionelle Befreiung oder verlangt es mehr Kontrolle und Disziplin als das Spiel in der Gruppe?"

"Man gibt sich im Solo physisch noch mehr aus, weil es anstrengender ist, als in einer Gruppe zu spielen. Daß man sich aber wirklich bis zum Letzten emotionell ausgibt, dazu kommt es eigentlich nur im Zusammenspiel mit anderen. Alleine vermag man das nicht, jedenfalls gilt das für mich. So frei man sich im Solo-Spiel, bei allem, was man von sich gibt, auch spielt, es ist doch irgendwie kontrollierbar. Es ist praktisch eine ganz andere Musik als die in der Gruppe, in der es zu völlig anderen Ausbrüchen kommen kann. Deswegen ist der Vorwurf, ich würde nicht mehr mit einer Gruppe spielen wollen, völlig unberechtigt. Ich kann und will nach wie vor, und was die Frage betrifft, ob ich es in den USA schaffen würde oder nicht, ob ich es hätte versuchen sollen, das sind Gedankengänge, die aus den Wunschträumen der anderen entspringen — für mich existieren sie nicht. Ich weiß genau, daß es keine Welt zu erobern gibt. Ich bin mit dem zufrieden, was ist."

"Heißt das, daß das, was Sie jetzt erreicht haben, für Sie das Optimale ist? Ich meine bezüglich der Spielmöglichkeiten und der Ausstrahlung auf das Publikum."

"Nun, es ist vielleicht nicht das Optimale, aber es ist doch recht gut, wenn ich es mit den Möglichkeiten vergleiche, die anderen geboten werden."

"Sie haben jetzt konstant gut zu tun?"

"Handelt es sich da um Engagements, die Ihren Wünschen entsprechen? Können Sie sich es leisten, praktisch nur die Jobs anzunehmen, die Sie gerne machen wollen?"

"In etwa schon. Vielleicht könnte ich noch eine etwas bessere Auswahl treffen, aber ich bin selbst noch zu sehr in jener Zeit verhaftet, in der es unsereinem schlecht ging. Deshalb kann ich manchmal nicht nein sagen. Obwohl ich jetzt vielleicht damit anfangen sollte."

"Sie denken da wahrscheinlich vor allem an Jazzkeller-Jobs mit mühseliger Anreise und schlechter Bezahlung?"

"Beispielsweise, ja. Manchmal wird es oft zu viel. Manchmal muß man unter

Konstellationen spielen, die recht ungünstig sind."

„Haben Sie nicht den Großteil Ihrer Energie dazu verwandt, sich auf dem Instrument immer mehr zu vervollkommen, was zur Folge haben kann, daß nicht mehr genügend Triebkraft übrigbleibt, um sich so zu managen, wie es so manch anderer Kollege blendend versteht?"

„Das wichtigste war mir immer, mich um die Musik zu kümmern. Glücklicherweise fand ich stets jemanden, der mich gemanagt hat."

„Denken Sie auch nicht daran, daß Ihre Kräfte einmal nachlassen könnten?"

„Glücklicherweise habe ich keinen Anlaß dazu. Wenn es einmal soweit kommen sollte, dann wünsche ich, daß ich es mir leisten kann, aufzuhören."

„Üben Sie noch immer so viel wie früher?"

„Maximal sind das drei Stunden am Tag, und das auch nur selten. Alle paar Jahre kommt einmal eine Periode, in der ich ein paar Monate lang bis zu drei Stunden übe. Mehr ist kräftemäßig nicht zu schaffen, wenn man auch noch abends spielen muß. Trotzdem versuche ich auch in diesem Fall tagsüber zu üben. Ganz früher, zu Beginn meiner Laufbahn, habe ich morgens und mittags je zwei Stunden Posaune geblasen. Aber allzuviel hat das gar nicht gebracht. Man beschäftigt sich mit dem Instrument, um es so zu beherrschen, daß man alles tun kann, was man will, was einem einfällt. Daran kann man sein ganzes Leben arbeiten. Durch das Üben gewinnt man jene Sicherheit, aus der sich dann beim Spielen ganz neue Dinge ergeben, die einem plötzlich einfallen und die nuri ihrerseits eine Basis bilden, auf der man sich wieder weiter bewegt. Es geht nicht darum, wie viele Stunden man übt, sondern daß man es täglich tut."

„Merken Sie schnell, daß die Leistung nachläßt, wenn Sie einmal nicht üben?"

„Es dauert eine ziemliche Zeit, bis man es merkt. Wenn man z. B. auf einer Tournee keine Zeit zum Üben hat, kann das seltsamerweise auch zu einer Art Aufschwung führen. Aber wenn es dann eine Zeitlang aufwärts gegangen ist, fällt man plötzlich ganz stark ab. Deswegen versuche ich auch auf Gastspielreisen immer ein wenig zu üben."

„Haben Sie sich auch mit den bisher im Jazz üblichen Posaumentech- niken befaßt? Etwa mit der Growl-Spielwei-

se eines Tricky Sam Nanton oder der eigenwilligen Tongebung eines Vic Dickenson?"

„Das hat mich eigentlich nicht besonders interessiert. Der erste Posaunist, dessen neuartige Technik mich beeindruckte, war vor Jahren Eje Thelin. Er war wirklich einer 'der ersten, der im HirTblick auf moderne Posaumentech- nik neue Wege ging. Natürlich wird man auf den einen oder anderen Kol- legen aufmerksam, aber wenn man sich selbst mit dem Instrument inten- siv beschäftigt, weiß man meistens sofort, wie dieses oder jenes gemacht wird, und es ist dann nur noch die Frage, ob man es selbst auch über- nehmen will oder nicht."

„Das bedeutet, daß andere Posauni- sten, die Sie hören und Ihre Mehr- stimmigkeit bewundern, ebenfalls wis- sen, wie das gemacht wird. Warum übernimmt dann aber so gut wie nie- mand diese Technik?"

„Nun, es hängt eine enorme Arbeit dran, und außerdem gibt es schon Kollegen, die sich damit beschäftigen. Warum aber sollen andererseits ande- re das nachmachen, womit ich mich beschäftige?"

„Könnte man diese Art des mehrstim- migen Posaunenspiels aufschreiben und eine Schule herausgeben?"

„Wenn ich Zeit dazu hätte, würde ich das gerne machen. Ich würde zu- nächst Stücke aufschreiben, wie ich sie spiele und dann die notwendigen Erklärungen dazu geben. Ich habe diese Spieltechnik nicht etwa erfun- den. Sie ist uralt und kommt in der Musikliteratur hin und wieder vor. Mein Posaunenlehrer hat mir damals mehrstimmige Chorale vorgespielt, aber ich habe mich zu der Zeit nicht besonders dafür interessiert und hielt es mehr für einen Gag."

„Wann haben Sie sich wieder darauf besonnen?"

„Als ich anfang, mit Leuten wie Peter Brötzmann zu spielen und ich alle Möglichkeiten der Posaune auspro- bieren wollte, weg von den normalen Linien. Seinerzeit habe ich schon daran gedacht, daß man auch alleine spielen könnte."

„Aber es muß doch ein Grund dafür vorgelegen haben, daß Sie alleine spielen wollten?"

„Einfach aus dem Wunsch heraus, je- derzeit spielen zu können. Wenn man z. B. der einzige Musiker in einem JazzJaden ist. Als ich früher jeden Tag in den Frankfurter Keller gegan- gen bin, waren nicht immer Musiker da, mit denen ich zusammenspielen

konnte, manchmal war ich auch allei- ne. Hatte ich nun Lust zum Spielen, konnte ich es nicht tun, nur weil ich Posaune spielte. Da kamen die Leute und sagten 'Komm, spiel doch mal', und ich mußte antworten 'Tut mir leid, es ist nicht einmal ein Bassist da, und da geht es nicht!' Und schon damals wünschte ich, daß ich mich auch al- leine hinstellen und spielen kann. Das ist jetzt ohne weiteres möglich."

„Gibt es beim Solo-Spielen Momente, in denen Sie mit sich selbst unzufrie- den sind?"

„Aber sicher, das kommt schon vor."

„Aber Sie können doch sicher aus Ihrer Routine heraus vieles bringen, auf das Sie sich retten können, wenn die Inspiration einmal nachläßt. Ein Sicherheitsnetz sozusagen."

„Das kann man, aber ich mache das weniger. Beim Solo-Spiel kann es vor- kommen, daß einmal keine Atmosphä- re da ist und es mir selbst nicht ge- lingt, die Leute zu fesseln. Wenn aber die rechte Stimmung fehlt, die ich brauche, um gut zu spielen, dann höre ich eben auf."

„Es ist für Sie also wichtig, sofort eine positive Reaktion beim Publikum zu spüren?"

„Das ist wichtig, sonst geht es nicht. Man ist ja wirklich ganz auf sich selbst angewiesen und alles, was um einen herum geschieht, kann störend wirken, den Ideenfluß unterbrechen. Andererseits halte ich es für falsch, dem Publikum vorzuschreiben, es soll ruhig sein. Wenn es nicht von allein dazu kommt, dann sollte man es las- sen. Hier liegen die Probleme, die ich beim Solo-Spiel manchmal habe."

„Es gibt aber doch auch Momente beim Spielen, in denen man über- haupt nicht mehr wahrnimmt, was um einen herum passiert?"

„Ja, aber eben nur, wenn die Auf- merksamkeit auf beiden Seiten hun- dertprozentig ist. Wer es noch nie durchgestanden hat, als Musiker ganz alleine auf der Bühne zu stehen, kann nicht ermessen, was das bedeu- tet. Es ist schon eine unwahrscheinliche Geschichte, eine unheimliche Herausforderung an einen selbst. Daß ich mich ihr stelle, ist vielleicht symp- tomatisch für mein Alter."

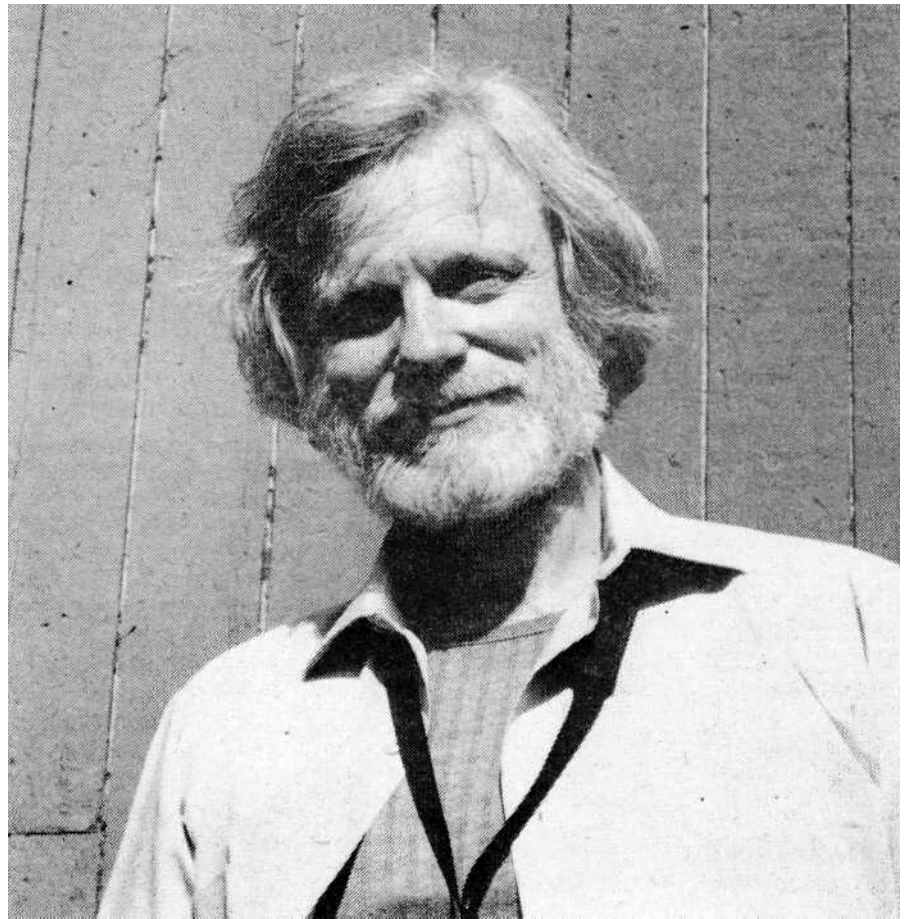
„Sie meinen, daß Sie einen Punkt er- reicht haben, an dem Sie sich wieder neu bestätigen wollen."

„Ja, so etwas ähnliches wird es sein. In der Lebensmitte, zwischen 40 und 50 etwa, flippt man ja irgendwohin aus. Vielleicht ist das meine Art des Ausflippens."

Konzerte mit Gerry Mulligan, Joe Henderson

Einflußreich oder nicht — eine der großen Persönlichkeiten des Jazz ist Gerry Mulligan auf jeden Fall. Er war es, der zu den Zeiten des Cool und West Coast Jazz die damals für den Jazz neu entdeckte kontrapunktische Spielweise am „jazzigsten“ und am wenigsten akademisch handhabte. „Um das Linienspiel gleichberechtigter Stimmen besonders deutlich zu machen, ließ er in seinem berühmten Quartett von 1952 sogar das Klavier weg, was damals eine Sensation war. Von seinen Fähigkeiten als eleganter Improvisator hat Mulligan — davon konnte man sich bei seinem Konzert im Frankfurter Palmengarten überzeugen — nichts verloren. Allerdings präsentiert sich Mulligan derzeit in einer Umgebung, die all seine Talente nicht maximal zur Entfaltung kommen läßt. Seine allernächste Umgebung ist ein Smoking, und das ist schon einmal sehr befremdlich. Derlei Festeskleidung war (etwa beim Modern Jazz Quartet) einmal nötig, als es galt, den Jazz hoffähig zu machen und ihn von der Aura der Redlight-Distrikte zu befreien. Aber heutzutage wirkt das eher komisch, zumal in Anbetracht der Tatsache, daß Mulligan in der Vergangenheit sehr viel lässiger auftrat.

Die Musik hat leider auch etwas von der unverbindlichen Reserviertheit, die vornehme schwarze Kleidung ausstrahlt. Und das liegt an Mulligans Gruppe. Als wolle er seine Errungenschaft des klavierlosen Ensembles vergessen machen, hat er jetzt gleich drei Akkordinstrumente dabei: Klavier, Gitarre und Vibraphon. Sie sind mit kompetenten, aber keineswegs außergewöhnlichen Musikern besetzt, die Mulligan zu wenig fordern. Auch der Schlagzeuger Bobby Rosengarden ist zwar präzise und technisch gut aber zu impulsarm, um eine für Mulligan zuträgliche „Hitze“ zu erzeugen. Der Bassist George Duvivier, sicherlich der charaktvollste unter Mulligans Begleitern, kann auch nicht allein allen Drive liefern, und so entsteht denn manchmal eine Verwandtschaft zu Hotelhallen- und Barmusik. Zur kontrapunktischen Improvisation fehlt Mulligan der Partner (vor allem ein zweiter Bläser); seine Qualitäten als feuriger Improvisator im Mainstream-Stil (man nennt das im Jargon



GERRY MULLIGAN

Foto: Gisela Schade

„rußen“) kann er nicht voll ausspielen, weil ihm nicht genügend Dampf gemacht wird. Eine das Thema schön abstrahierende Version von „My funny Valentine“, dem Stück, das Chet Baker als Mitglied des Mulligan Quartetts einst zu Weltruhm verhalf, wird von diesem Abend am ehesten im Gedächtnis haften.

Daß überhaupt etwas in der Erinnerung blieb, war wenig wahrscheinlich, wenn man am nächsten Abend das Konzert von Joe Henderson im Frankfurter „Sinkkasten“ miterlebte. Henderson ist — nach diesem Auftritt kann man es ziemlich frei von subjektiven Geschmacksregungen sagen — der beste lebende Tenorsaxophonist. Der 39 Jahre alte Neger hat Wurzeln sozusagen bis in den Erdmittelpunkt der Jazzgeschichte. Rein formal ist die Musik, die er heute macht, wohl am ehesten dem Hard Bop zuzuordnen: Die Stücke haben alle einen festen Rhythmus (oft mit starken latein-amerikanischen Elementen) und sind auch nicht mehr atonal; sie sind meistens modal, das heißt, sie benutzen eirien einzigen Grundakkord, oder sie haben einfache Harmoniefortschrei-

tungen, etwa nach Art der Pendelharmonik von Flamenco-Musik.

Diese relativ simplen großformalen Anlagen sind insofern bedeutsam, als Henderson sich damit die Freiheit schafft, in seinen Improvisationen um so unbeschwerter in die Höhe zu fliegen und dabei um so komplexer zu spielen. Der warme runde Ton ist ein Substrat von allem, was zwischen Ben Webster und John Coltrane gespielt worden ist. In bestimmten schnellen, verschliffenen und verschmierten Zufallsstrukturen bringt er die Erfahrungen des Free Jazz ein. Die Überblas-technik verwendet er in absolut origineller Weise als Klangparameter zur Aufrauhung von im übrigen ganz „normalen“ Passagen. Henderson ist vielseitig, hat eine virtuose Technik, individuelle Phrasierungen und Motivmodelle. Das alles trägt zu seiner Größe bei, aber messen und beschreiben wird man sie daran letztlich nicht können. Was sie ausmacht, ist vielmehr das Ausmaß fast unerschöpflicher Inspiration, das hell lodernde Feuer der Einfälle und Eingebungen. Dabei ist Henderson nicht der Typ des „hungrigen“ Musikers,

der die seltene Chance ergreift und sich dann austobt. Er bekennt freimütig, daß es ihm schwergefallen sei, sein Zehnzimmerhaus in Kalifornien zu verlassen und den Tournee-Streß auf sich zu nehmen. In der Club-Atmosphäre des Sinkkastens aber fühlt er sich pudelwohl, denn mit solchen Spielmöglichkeiten ist er groß geworden, und die Musen kübeln es dann nur so über ihn aus.

Seine Mitspieler (die klassische Rhythmusgruppe, bestehend aus Klavier, Baß und Schlagzeug) sind vital und gut, aber doch Folie, wenn auch notwendige. Hendersons Genius ist zu dominierend; wenn er seinen Kollegen ein Solo einräumt, wirkt das immer als Höflichkeit, denn der Eindruck, daß er einmal eine Regenerationspause nötig hätte, entsteht nie.

Nach dem Konzert kommt einem der eine oder andere aggressive Gedanke. Henderson spielte vor etwa zweihundert Leuten. Daß er Minderheitsmusik macht, ist klar, und daß sich die Schlangen der Einlaßsuchenden wenigstens zweimal um den Block winden würden, so wie das der künstlerischen Bedeutung des Ereignisses entsprochen hätte, konnte nicht erwartet werden. Aber wo waren die Herren Musik- und Kulturfunktionäre,

X

NEIGHBOURS: Dieter Glawischnig, Ewald Oberleitner und John Preininger

als die große und vitale Musik unserer Zeit gemacht wurde? Vielleicht schrieben sie einen Artikel über die Umbesetzung des Souffleurspostens bei der 83. Repertoire-Aufführung des Fidelio oder versuchten das krause Handlungsgeflecht einer zeitgenössischen Oper für einen Programmheftbeitrag zu entwirren. Ein paar Musikstudenten waren da. Einer der wenigen Glücklichen, denen man gestattet hatte, seine Staatsarbeit über Jazz (Coltrane) zu schreiben, sagte nach Joe Hendersons Auftritt, er werde eine Woche keine Musik mehr hören, damit die Eindrücke dieses Abends unbehelligt fortdauern können.

Ulrich Olshausen

Neighbours mit Fred Andersen und William Brimfield

„Neighbours“ Dieter Glawischnig, Ewald Oberleitner und John Preininger, die sich seit 1974 in ständiger Zusammenarbeit zu einer Spitzengruppe des österreichischen Avantgarde Jazz entwickelt haben, werden im Februar mit zwei Altmeistern der Chicagoer

Schule, Fred Anderson und William Brimfield, auf Tournee sein und rund 20 Konzerte, Clubgastspiele und Rundfunkaufnahmen in Österreich, der Bundesrepublik Deutschland, Dänemark und Schweden spielen. Die Freude am kollektiven Spiel und an der Suche nach „neuen“ Konzepten in einer größeren Gruppe, wie auch der Mangel an gleichgesinnten Musikern in Österreich führte in den letzten Jahren zur Zusammenarbeit mit Albert Mangelsdorff, Manfred Schoof, Gerd Dudek und Chris Lauer.

Der Kontakt zu den beiden amerikanischen Musikern ergab sich während des sechsmonatigen USA-Studienaufenthalts Dieter Glawischnigs in Chicago, wo der Tenorsaxophonist, Komponist und Bandleader Fred Anderson, ein Begründer der Chicagoer AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), seit langem eine der profiliertesten Gruppen dieses Avantgardezirkels leitet, in der unter anderem auch der Posaunist George Lewis mitwirkt, der auf den europäischen Festivals des vergangenen Jahres mit Anthony Braxton so großes Interesse erweckt hat. Wie die Mehrzahl der Free Jazz-Musiker aus dem Mittleren Westen ist Anderson fest in der Tradition des Jazz veran-

Foto: Ferdinand Neumüller



kert (Dexter Gordon und Sonny Rollins sind als „Paten“ identifizierbar), dabei in seiner Improvisationsweise und allgemeinen musikalischen Konzeption jedoch von jener stilistischen Vielfalt und Offenheit, die für die Chicagoer Schule des Free Jazz insgesamt bezeichnend ist. Zu den wesentlichen Charakteristika der Musik Andersons gehören ein voluminöser, bluesgetränkter Sound, ein ausgeprägtes Bewußtsein für die Entwicklung melodisch-motivischer Fortspinnungen und ein Sinn für die gleichsam dramaturgische Gestaltung emotionaler Prozesse zwischen Hektik, Entspannung und Melancholie. Auch der Trompeter William Brimfield kommt aus der Tradition von Clifford Brown und Booker Little und ist heute im Bereich des Free Jazz einer der überzeugendsten — wenn auch außerhalb von Chicago leider total unterbewerteten — Vertreter seines Instruments. Wie Fred Anderson ist auch Brimfield langjähriges Mitglied der AACM.

Der Musik der Gräzer Neighbours ist ebenfalls stilistische Vielfalt und Offenheit zuzusprechen, das heißt „spontanes wie intellektuelles Ausprobieren von Themen und Motiven in einem Variationsspektrum, das von swingend bis Free geht, heißt mit Mut und Lust Jazzimprovisationen nicht ins feinste Vollbad vorhandener Muster zu tauchen, sondern Stile per Aktion nach Tragfähigkeit abzuklopfen“ (K. R. Bachmann). Dieter Glawischnig, Klavier, und Ewald Oberleitner, Baß, beide Lehrer an der Abteilung Jazz der Grazer Musikhochschule, arbeiteten schon Anfang der sechziger Jahre am Konzept eines, wie sie es damals nannten, „motivisch und formal gebundenen Free Jazz“ — unbeirrt durch ein bis heute eher traditionelles Lokalkolorit —, John Preininger trommelte in der Improvisation Group Eje Thelins während der Grazer Jahre des schwedischen Posaunisten.

Die Ergebnisse des Chicagö-Graz-Quintetts werden in Rundfunkproduktionen aufliegen (Stuttgart, Frankfurt, Bremen, Hamburg, Graz). Besonders interessant versprechen die Produktionen des Hessischen, des Süddeutschen und des Norddeutschen Rundfunks zu werden; in Frankfurt und Stuttgart werden als weitere „Friends“ der Neighbours Albert Mangelsdorff bzw. Wolfgang Dauner, Adelhard Roidinger und Janusz Stefanski mitwirken, in Hamburg wird das Quintett zusammen mit der Studio Band des NDR Kompositionen von Fred Anderson und Dieter Glawischnig erarbeiten. Ekkehard Jost

JAZZNEWS

Freddie King gestorben

Am 28. Dezember 1976 starb der Bluessänger und Gitarrist Freddie King. Der aus Gilmer in Texas stammende Blueskönig war lange Jahre als Begleitmusiker in den Bands berühmter Blues-Stars tätig, bis er sich selbständig machen konnte. Ursprünglich kam er aus der Bluestradition eines Muddy Waters, Lightnin' Hopkins oder Robert Johnson, fand aber Mitte der 60er Jahre Anschluß an die Rock-Szene, in deren Gefolge er dann in den letzten Jahren zu einem hochbezahlten Star wurde. Doch betonte er stets aufs neue: „Meine Musik ist der Blues, der echte und einfache Blues.“

1. Jazzkurs Heilbronn

Vom 18.—20. März veranstaltet der Jazzclub Cave 61 einen Jazzkurs, der für Instrumentalisten und Musiklehrer gedacht ist. Der Kurs, der von Manfred Schoof, Ed Kroger, Peter Weiß und Gerd Mayer geleitet wird, behandelt die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation und Zusammenspiel in verschiedenen Besetzungen. *Anmeldungen sind zu richten an: Jazzclub Cave 61, Rosenbergstr. 29—31, 7100 Heilbronn/Neckar.

Amateur-Jazz-Wettbewerb '77 in Stuttgart

Im Rahmen der Bundesgartenschau veranstaltet die IG Jazz in Stuttgart gemeinsam mit der Jazz-Förderung Nagold e. V. einen Amateur-Jazz-Wettbewerb. Anmelden können sich dazu Amateurgruppen sämtlicher Stilrichtungen aus Baden-Württemberg. Kontaktanschrift: IG Jazz, Reinsburgstraße 104, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711 / 621641.

15. Jazzkurs Burghausen

Da die Nachfrage nach Jazzkursen bei einigen Instrumenten besonders groß ist, führt die Interessengemeinschaft Jazz Burghausen in Verbindung mit der Stadt Burghausen und dem Education Center der IJF München im Rahmen des 15. Jazzkurses Burghausen Sonderkurse durch. Den Sonderkurs für Schlagzeuger vom 4.—6. April leiten Hans Claus und Joe Viera, den für Gitarristen vom 6.—8. April Wolfgang Ruß und Joe Viera und den für Pianisten vom 8.—10. April Peter Ortmann und Joe Viera. Die Kursgebühr beträgt jeweils 40 DM. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, 8000 München 40, Klementinenstr. 17.

Ein Fenster aus Jazz, das neue Buch von Joachim Ernst Berendt mit Essays, Portraits, Reflexionen, wird im

März vom S. Fischer Verlag, Frankfurt, herausgegeben. Berendt äußert im Vorwort dieses Buches: „Wer über Literatur,“ moderne Konzertmusik oder Malerei schreibt, muß ständig die ganze Palette künstlerischer, geistiger und gesellschaftlicher Prozesse in den Fingerspitzen haben. Die Jazzschreiber aber haben dazu tendiert, sich einzuigeln, es sich mit dem Jazz genug sein zu lassen ... Dieses Buch versucht, Fenster aufzustoßen. Durch das geöffnete Fenster wird — in einem Rahmen aus Jazz — ein gutes Stück Welt sichtbar.“

Jazzman's Reference Book heißt ein Verzeichnis, in dem sehr viele für den Jazzfreund interessante Anschriften aufgelistet sind. Mitglieder der International Jazz Federation bekommen es gratis, Nichtmitglieder können es zum Preis von 5 Dollar beziehen. Kontaktanschrift: Jazz Forum Distribution, Box 671, A-1011 Wien, Österreich.

Walter Bruyninckx arbeitet gerade an einer neuen, umfangreichen Diskographie, einer Neuauflage seiner „50 Years Of Recorded Jazz“. Die ersten 1000 Seiten wird er im September vorlegen. Die Diskographie heißt „60 Years Of Recorded Jazz“ und umfaßt die Jahre 1917 bis 1977. Sie wird das umfangreichste Werk dieser Art auf dem Markt sein. Miteinbezogen wurden auch die Hunderte von Radiomitschnitten, die durch kleine Plattenfirmen den Sammlern in aller Welt angeboten werden. Zudem sind bei allen ehemals als 78er Platten herausgekommenen Titeln die Wiederveröffentlichungen auf LPs vermerkt.

German Blues Circle nennt sich eine Vereinigung von Bluesfreunden, - die vor fast einem Jahr gegründet wurde. Der GBC gibt ein monatlich erscheinendes Info heraus, das Konzertdaten, Rezensionen, Diskografien, Konzertberichte und viele andere Informationen enthält. An weiteren Publikationen erschien bereits eine Untersuchung über die Rhetorik des Blues, sowie der „German Blues Guide“, ein Verzeichnis der bislang über 100 Mitglieder. Weitere Projekte umfassen eine Dokumentation der American Folk Blues Festivals und die Herausgabe einer Zeitschrift. Kontaktanschrift: German Blues Circle, Postfach 180 212, 6000 Frankfurt/Main 18.—

Modern Jazz Dance — unter diesem Titel legte der Tanzpädagoge Fred Traguth ein Standardwerk des modernen Jazz Dance vor, das für Laien, die

den Einstieg suchen, für Amateure zum Selbststudium, für Pädagogen und Profis zur Vertiefung der Fachkenntnisse gedacht ist. Auf 200 Seiten mit über 500 Fotos werden hierin die Grundübungen direkt aus der Studiopraxis demonstriert. Das Buch wird Anfang April ausgeliefert und ist bei Bestellung bis zum 31. März zum Subskriptionspreis von 32,80 DM (inkl. Versand) und danach zum offiziellen Preis von 42,80 DM erhältlich. Bestellungen sind zu richten an: Dance Motion Production, Prinz-Albert-Straße 38, 5300 Bonn 1.

Die **Union Deutscher Jazz-Musiker** hat soeben das Gruppen- und Musiker-Verzeichnis 1977 herausgegeben. Dieses kleine Heft enthält auf 128 Seiten die Anschriften, Besetzungen und Plattenhinweise von rund 100 deutschen Jazzgruppen aller Stilrichtungen sowie Adressen und Telefonnummern der 350 der UDJ angeschlossenen Jazzmusiker. Seit November vergangenen Jahres ist die UDJ Mitglied des Deutschen Musikrates. Sie beteiligte sich auch an der Gründung der Arbeitsgemeinschaft Musikberufe im Deutschen Musikrat. Das VI. Deutsche Jazz Forum wird vom 3.—5. Juni 1977 in Marburg an der Lahn stattfinden. Kontaktanschrift: UDJ-Geschäftsführung, Claus Schreiner, 3550 Marburg/Lahn, Postfach 2230, Tel. 0 64 21 / 2 68 38.

Bestverkaufte Jazz-LPs sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit: 1. George Benson „Breezin“, 2. Stanley Clarke „Schooldays“, 3. Stanley Turrentine „The Man With The Sad Face“, 4. Chuck Mangione „Main Squeeze“, 5. Blackbyrds „Unfinished Business“, 6. Gato Barbieri „Caliente“, 7. Quincy Jones „I Heard That!“, 8. Herbie Hancock „Secrets“, 9. John Klemmer „Barefoot Ballet“, 10. Grover Washington „A Secret Place“.

MRS Jazzplatten werden ab 1. Februar für die BRD, die Schweiz und Österreich von der Firma Metronome vertrieben.

Postkarten mit Jazz-Porträts bietet der Fotograf H. L. Lindenmaier an. In einem kleinen Mäppchen hat er acht Postkarten zusammengefaßt, die seine Fotos von Art Blakey, Anthony Braxton, Stanley Clarke, Joseph Jarman, Charles Mingus, Sam Rivers, Alan Silva und Anthony Williams zeigen. Kontaktanschrift: H. L. Lindenmaier, Sandstr. 5, 8500 Nürnberg.

Jazzclub Parnas nennt sich ein neues Jazzlokal in Prag. Bei der Eröffnung spielte am 3. Januar die neue National Theater Big Band unter der Leitung von Pavel Vondruska, an den darauffolgenden Tagen traten das SHQ, Jazz Sanatorium, Eva Svobodova und das Ivo Dominak Trio, Rudolf Rokl, Karel Ruzicka, Radek Jech und Ludek Hulan auf.

Swiss Jazz Disco nennt sich eine Diskographie, die der Schweizer Jean-Roland Hippenmeyer im März vorlegen wird. Die Disco enthält Angaben über Aufnahmen aller Schweizer Musiker in den Jahren 1928 bis 1976. Auf ca. 160 Seiten werden 5000 Stücke erfaßt, die für 160 verschiedene Plattenfirmen von über 2000 Musikern gemacht wurden. Zudem enthält die Disco eine Auflistung von unveröffentlichten Rundfunkaufnahmen. Hippenmeyer hat früher schon die Bücher „Le Jazz en Suisse 1930—1970“ und „Jazz sur Films 1917—1972“ vorgelegt. Kontaktanschrift: Jean-Roland Hippenmeyer, Box 93, CH-1211 Genf 7 Servette, Schweiz.

SWF Jazz Sessions finden am 3. Februar in der Fruchthalle in Kaiserslautern mit den Pianisten Adam Makowicz, Jasper van't Hof und Kenny Drew und am 26. Februar in Donaueschingen mit dem Hans Koller Sextett und dem Bläser Quintett des SWF statt.

Tanz- und Jazz-Duette heißt ein Notenheft, das für Klarinette in B und Rhythmusgruppe ad lib gedacht ist. Heinz Both hat es verfaßt, herausgegeben wurde es vom Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Joke Records legen jetzt ihre vierte Produktion vor. Es ist eine Platte von Oscar Klein's Bluesmen mit dem Pianisten Günter Boas. Aufgenommen wurde sie im vergangenen November in Frankfurt.

Unter dem Titel **Polish Jazz Festival** werden vom 20. April bis zum 5. Mai 16 polnische Musiker auf Deutschland-tournee gehen. Sie werden alle zusammen als Polish Radio Jazz Studio Orchestra sowie auch in verschiedenen Kombinationen als Mainstream Gruppe um Jan Wroblewski oder als Zbigniew Namyslowski Quartett auftreten. Kontaktanschrift: Gabriele Kleinschmidt, Mettenberger Straße 1, 7200 Tuttlingen-Möhringen, Telefon 07462/1530.

Jazz People ist der Titel eines Buches, das Dan Morgenstern schrieb und für das Öle Brask die Fotos lieferte. Es umfaßt 300 Seiten und erschien bei Harry N. Abrams, New York.

Die Welt des Jazz im Foto ist der Titel des 1. Internationalen Fotosalons, der Anfang Oktober in Burghausen stattfindet und bei dem auserlesene Fotos aus der Welt des Jazz präsentiert werden, die nicht nur die Künstler und Zuschauer zeigen, sondern auch die Atmosphäre bei Jazz-Veranstaltungen spürbar machen. Jeder Amateurfotograf kann sich unter Anerkennung der Einsendebedingungen (erhältlich bei W. Schladt, s. u.) beteiligen. Die Fotos, schwarzweiß oder farbig, müssen bis 4. September an Werner Schladt, P.O.B. 1154, 8263 Burghausen, geschickt werden.

Stomping the Blues heißt ein neues Buch von Albert Murray mit Fotos von Harris Lewine. Es ist 264 Seiten stark und erscheint bei McGraw Hill, New York.

Steeplechase Records legen im Januar folgende 11 neue Jazzplatten vor: Jimmy Knepper „Cunningbird“, Monnette Sudler „Time For A Chance“, Duke Jordan „Live In Japan“, Ken McIntyre „Introducing The Vibrations“, Frank Strozier „Remember Me“, Hal Galper „Reach Out“, Niels Henning Ørsted Pedersen-Kenneth Knudsen „Pictures“, Onaje Allan Gumbs „Solo Piano“, Walt Dickerson „Serendipity“, Clifford Jordan „On Stage“ und Lee Kohitz „Jazz A Juan“.

Geplante Tourneen

Gastspielführung Dieter Nentwig, Taunusstraße 44, 6457 Maintal 2, Tel. 061 94/61048: The Legends of Jazz (26.9.—8.10.), Rene Franc Quartett (5.—23.10.), Benny Waters and his Rhythm (1.—13.11.), Internationales Dixieland Meeting (1.—11.12.).

Mary Walker, Teterowerstraße 15, 1000 Berlin 47, Tel. 030/6063575: Slide Hampton Quartett oder Slide Hampton Trombone Group (Februar).

Gabriele Kleinschmidt, GK Promotion, Mettenbergstr. 1, 7200 Tuttlingen 14, Tel. 07462/1530: Charles Tolliver Quartett (April), Frank Wright Quartett (April), Michal Urbaniak Fusion + Urszula Dudziak (Mai bis Juli), Sam Rivers Trio (Mai, Juni), Alphonse Mouzon Quartett (Juni, Juli), Hannibal Marvin Peterson & The Sunrise Orchestra (Juni, Juli), Dizzy Gillespie Big Band (Juli).

ZiBäb Musikveranstaltungen, Nagelstr. 4/1, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07117 240949: Dieter Bihlmaier Selection (1.4.—18. 4. und 16. 6.—27. 6.) Bobby Falta Quartett bzw. Quintett mit Pony Poindexter (21.4.—4.5.), Michel Pilz-Theo Jörgensmann Quintett (Mai, Juni), Jan Rigo Zigeuner-Quartett (Mai, Juni), Sauer-Lackerschmid-Laüer-Kube (Mai, Juni).

Falk, Ch. Burhenne, Lutfridstr. 14, 5300 Bonn, Tel. 02221/4641 17 oder 62 84 31: Pepper Adams Quartett

(1.—13. 2.), Johnny Griffin (1.—17. 3.), Clark Terry Big Band (10.—20.4.), Chris Woods Quartett (20. 4.—15. 5.)

MBI-Production, Martin Biallas, Ruehberg 1, 3040 Soltau, -Tel. 05191/38 48: Sonny Stitt-Don Patterson Trio (31.5.—29. 6.), Eddie RUSS (29.4. bis 29. 5.).

VHS Jazz Studio, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Telefon 0 21 62/1 84 08 oder 1 37 71: Sense (März, Juni, Oktober, November), Jiri Stivin-Alfred Haurand-Pierre Courbois (Mai), Don Cherry-Dewey Redman Quartett (17.—30. 4. und Juli).

ACRO, New Jazz Concerts, Weberstr. 56, 4190 Kleve, Tel. 02821/20700: Willem Breuker Kollektief (24.11. bis 2.12.), van Bebber-Schmidt-Thelosen-Kombination (19.—28. 2., 1.—13. 3., 26. bis 31.3., 5.—29. 4. und 12.—26. 5.), Paul Hubweber solo (nach Rücksprache), Trio Infernal (2. 2.—20. 5.), Beukbrothers(1.4.—10. 4.).

B & B Music Production, UM Beckers, P. O. Box 1303, 479 Paderborn, Tel. 05251/28995: Toto Blanke solo, Joachim Kühn solo, Electric Circus, Aladar Pege Quartett.

Norbert Hess, Glogauer Str. 22, 1000 Berlin 36: James Booker (15.10. bis 15.12.), Piano Red (1.—30.11.), Tommy Tucker (15.11.—15.12.J.).

Lou Blackburn hat seine Gruppe Mombasa wieder einmal umbesetzt. Tom Nicholas ist der neue Percussionist, der Bob Reed ersetzt. Nicholas stammt aus Philadelphia, arbeitete mit Jimmy McGriff, McCoy Tyner, Archie Shepp, Bobby Hutcherson, Pharoah Sanders, Kenny Burrell, Dewey Redman und John Handy zusammen. Im Januar gastierte Mombasa in Frankreich, im Februar wird sie hauptsächlich in der BRD auftreten, im März führt sie eine ausgedehnte Gastspielreise u. a. in die Schweiz und nach Österreich. Kontaktanschrift: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30 / 6 06 35 75.

Brötzmann-van Hove-Bennink geben im Februar einige Konzerte im Elsaß. Einige Anschlußauftritte in Süddeutschland und der Schweiz sind geplant. Kontaktanschrift: Free Music Production, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 10, Tel. 030/341 5447.

Beryl Bryden gastierte im Januar wieder einmal in der CSSR. Die englische Sängerin wurde vom Traditional Jazz Studio Prag begleitet, mit dem sie schon 1966 eine Platte produzierte.

Jaki Byard, Cat Anderson und Ernie Wilkins gehörten zu den Musikern, die Mitte Januar am Bismarck Junior College eine Jazz-Clinic abhielten.

Don Cherry nahm im November in New York Ornette Colemans Werk „Reunion“ auf. Mit dem Kornettisten

gingen der Saxophonist Dewey Redman, der Bassist Charlie Haden und der Schlagzeuger Ed Blackwell ins Studio. Die Aufnahmen werden demnächst von der italienischen Plattenfirma Black Saint veröffentlicht.

Larry Coryell arbeitet an einem Buch mit Gitarreninstruktionen, das zusammen mit einer Gitarrendemonstrationsplatte bei Guitar Player Records unter dem Titel „Improvisation from Rock to Jazz“ erscheinen wird.

Stephan Diez, der in den vergangenen zwei Jahren als Mitglied der Chris Hinze Combination in Holland lebte, wird im März mit Zbigniew Seiferts Variospheres auf Tournee gehen. An Baß und Schlagzeug werden Adelhard Roidinger und Döug Hammond sein. Im April wird sich Diez dann mit seinem Trio vorstellen, das Mirrors heißt. Kontaktanschrift: Stephan Diez, Moselstr. 26, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 723 21 71.

Charlie Haden erhielt für sein Album „Closeness“ auf A & M Horizon von der englischen Zeitschrift Melody Maker den Preis für die beste Jazzplatte des Jahres.

Gunter Hampel hat seine Galaxie Dream Band neu besetzt. Mit dem Vibraphonisten, Baßklarinettisten und Flötisten spielen jetzt der Flötist Thomas Keyserling, der Bassist Wolfgang von Keitz und der Schlagzeuger Martin Bues. Von April bis Juli wird Jeanne Lee wieder mit der Gruppe reisen, vielleicht auch Perry Robinson. Kontaktanschrift: Gunter Hampel, Philipp-Reis-Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 0551/31871.

Jazztrack machte kürzlich mit der englischen Sängerin Norma Winstone und dem Percussionisten Steve Boston Aufnahmen. Die Gruppe wird im April und Mai wieder einmal auf Tournee sein. Kontaktanschrift: Slgi Busch, Herderstraße 36, 2800 Bremen, Tel. 04 21 / 7 34 12.

Theo Jörgensmann wurde von den Jazzreferenten der ARD ausgewählt, im August dieses Jahres als Vertreter des Deutschen Jazz beim Festival in Laren, Holland, aufzutreten. Der Klarinetist, der der Initiator des Clarinet Contrast ist, hat jetzt ein Trio mit dem Bassisten Thomas Schulte und dem Schlagzeuger UM Kube gegründet. Im Februar wird die Gruppe in Deutschland, Holland und Belgien auf Tournee sein, danach sind Konzerte mit den beiden Klarinetisten Michel Pilz und Perry Robinson geplant. Zu dem Auftritt in Laren wird Jörgensmann zum Trio noch den Baßklarinettisten Bernd Konrad hinzuziehen. Kontaktanschrift: UN Kube, Karlsgraben 35, 5100 Aachen, Tel. 02 41 / 3 45 33.

Marlie Kirk, die in Frankfurt lebende amerikanische Sängerin, hat unter dem Namen Martie Kirk Union eine neue Gruppe aufgestellt. Die Formation, die aus dem Organisten und Pianisten Klaus Göbel, dem Gitarristen Bernhard Kirchgessner, dem Bassisten Willi Eberhard und dem Schlagzeuger Dan Fullerton besteht, gab ihr Debüt am 3. Dezember vergangenen Jahres im Frankfurter Jazzkeller. Kontaktanschrift: Klaus Göbel, Koselstraße 30, 6000 Frankfurt/Main, Tel. 06 11 / 59 23 36.

Hans Kumpf hielt Anfang Januar auf Einladung des „Artinforum“ in Berlin einen Vortrag über Postserielle Musik und Free Jazz. Anschließend gab der Klarinetist drei Solo-Gastspiele im Kulturförderungszentrum Flöz.

John Lewis und Hank Jones traten vor kurzem als Piano-Duo in New York auf. Es war eines der wenigen Clubgastspiele von Lewis, der seit der Auflösung des Modern Jazz Quartet nur noch selten öffentlich zu hören ist.

Albert Mangelsdorff plus The Trio, John Surman, Barre Phillips und Stu Martin, werden den 125. Jazzworkshop des NDR bestreiten, der am 18. Februar in Hamburg stattfindet. Im April wird Mangelsdorff mit der Gruppe auf eine ausgedehnte Deutschlandtournee gehen.

Joe McPhee hat im September 1976 in der Schweiz eine Platte mit Tenorsaxophonsoli aufgenommen, die im März bei Hat Hut Records erscheinen wird. Bisher wurden von dieser Firma bereits drei Platten dieses amerikanischen Tenorsaxophonsolisten veröffentlicht. Kontaktanschrift: Hat Hut Records, Im Mühleboden 54, CH-4106 Therwil, Schweiz.

Annette Peacock, die seit einiger Zeit in England lebt, erhielt einen Arts Council Grant, einen Förderpreis, der es ihr ermöglicht, mit einem 14-Mann-Orchester einige ihrer Arbeiten einzustudieren und aufzuführen. Annette hat kürzlich Aufnahmen für die britische Plattenmarke Eno gemacht, in der Planung sind auch Aufnahmen für ECM, bei denen Annette Peacock als Solopianistin und Sängerin mit Streichern herausgestellt werden soll.

Hannibal Marvin Peterson gehört zu den amerikanischen Stars, die beim 1. Internationalen Jazz Festival in Japan mitwirken. Es wird vom 15. Februar bis zum 1. März in Tokio, Osaka und weiteren Städten durchgeführt. Neben

verschiedenen einheimischen Musikern werden auch Lionel Hampton, Frank Wess, Hank Jones, Roy Haynes, Ben Riley, Andy Bey und Jackie Paris auftreten.

Shirley Scott gastierte kürzlich mit ihrem Trio und dem Tenorsaxophonisten Harold Vick in dem neueröffneten Jazzclub „Sam's Place“ in Brooklyn. Dieses Jazzlokal will auch in Zukunft weitere populäre Jazzgruppen vorstellen. Genannt werden Richard „Groove“ Holmes, Lou Donaldson und John Patton.

Shivananda bestritt im Dezember eine Studiosession beim französischen Rundfunk in Paris. Die Schweizer Gruppe arbeitet derzeit an den Vorbereitungen für eine Polentournee. Im Austauschverfahren vermittelt Shivananda einer polnischen Rock-Jazz-Gruppe Auftritte in der Schweiz und in Süddeutschland. Kontaktanschrift: Hans Fehr, Friesenbergstr. 117, CH-8055 Zürich.

Dick Sudhalter spielte mit seinen New California Ramblers im „Riverboat“ im Empire State Building in New York zum Tanz. Mit dem Kornettisten waren u. a. zu hören: der Trompeter Jimmy Maxwell, der Posaunist Jack Gale, der Saxophonist Eddie Barefield und der Schlagzeuger Tommy Benford.

Clark Terry wird im April mit seiner Big Band in der BRD gastieren. Bisher sind Auftritte in München, Stuttgart und Hamburg geplant. Kontaktanschrift: Gabriele Kleinschmidt, Mettenbergstr. 1, 7200 Tuttlingen 14, Tel. 07462/1530.

Third Eye wird in den nächsten Wochen eine neue Platte aufnehmen, bei der der Tenorsaxophonist Wilton Gaynair und der Gitarrist John Schuurman als Gastsolisten hinzugezogen werden. Die Gruppe erhielt vor kurzem eine Einladung zu einer Tournee nach Griechenland, Zypern, Israel und in die Türkei.

Michal Urbaniak hat jetzt wieder eine neue Gruppe zusammengestellt, mit der er in Chicago, Detroit, Cleveland, Buffalo, Dayton und Fargo gastierte. Im Anschluß daran nahm Urbaniak mit der Gruppe eine Platte auf. Auch seine Frau, die Sängerin Urszulä Dudziak ging mit einer größeren Besetzung ins Plattenstudio. Demnächst wird das Album erscheinen, das die Urbaniak Fusion im vergangenen Jahr in Stuttgart für MPS unter dem Titel „Smiles ahead“ aufgenommen hat. Urbaniak will auch bald wieder nach Europa kommen.

E 1315 EX



JAZZ PEDIUM

Nr. 3/XXVI März 1977
DM 3,— sfr. 3,50 öS. 21,—

Postvertriebstück — Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHWIDSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

553

1 00018

ALJARREAU

IM WUNDERLAND

Kaum jemals hat man erlebt, daß ein Sänger innerhalb so kurzer Zeit derart aufgebaut und populär gemacht wurde, wie Al Jarreau. Doch wenn er in der BRD dank des euphorischen Einsatzes der WEA heute als Phänomen, als Stimmwunder, angesprochen wird, so bedeutet das noch nicht allzu viel für den amerikanischen Markt, sagt auch nichts Endgültiges über das künstlerische Format Al Jarreaus aus. Nun gibt es keinen Zweifel darüber, daß er ein enorm begabter Stimmkünstler ist, dessen Musik sich zwar in konventionellen Bahnen bewegt, dessen Gestaltungsmittel im Detail aber beispiellos sind. Hier hat man ein Naturtalent vor sich, einen Sänger, der mit seiner Stimme Ausdrucksformen erarbeitet hat, die so bisher noch nie realisiert wurden. Freilich schuf Al Jarreau nicht aus dem luftleeren Raum heraus, sondern baute auf dem auf, was sich bislang ergeben hat. Er kennt Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Sammy Davis Jr., Ray Charles und vor allem King Pleasure und Jon Hendricks. Nicht zu verkennen ist auch, daß die Faszination, die von ihm ausgeht, erst voll zum Tragen kommt, wenn man ihn live erlebt, damit also sein mimisches, tänzerisches, schauspielerisches Talent so recht zu spüren bekommt. Seine erstaunliche Fähigkeit, mit der Stimme Instrumente täuschend nachzuahmen, wird durch entsprechende Gestik erst ganz offenbar. Flöten- oder Saxophontöne, der Klang der Conga, der Berimbau, das alles entsteht in seinem Kehlkopf sowie auch die ungemein vielfältigen weiteren perkussiven Effekte. Er hat ein immenses Gefühl für Dynamik, sein Ohr reagiert auf die leisesten Tjuncierungen, seine Scat-Vocal-Technik ist unglaublich, und er verfügt über die verblüffende Fertigkeit, Satzketten, Worte, Silben zu zergliedern, zu zersplittern, sie unendlich zu variieren, unvorgesehene Wendungen einzuschleiben, sie in Sounds umzumünzen. Be-

wundernswert ist ferner sein rhythmisches Feeling, wobei es der Brasilianer Airta Moreira war, der ihm in dieser Richtung viele Inspirationen gab. Hier und da spürt man allerdings bei Al Jarreau, daß er Gefahr läuft, den Bogen zu überspannen, und zwar an jenen Stellen, an denen sich seine Stimmartistik zu verselbständigen scheint und damit ihres Inhaltes beraubt wird, musikalische Substanz, Gefühlstiefe vermissen läßt. Nun muß man Al Jarreau hören lernen, denn wenn man für seine stimmlichen Feinheiten kein Ohr hat, könnte man ihn leicht als Vertreter der modischen Disco-Soul-Masche werten. Auch wenn man die Euphorie um Al Jarreau nicht teilt, für die enorme Promotion, die ihm zuteil wird, nur ein verständnisloses Kopfschütteln hat, und wenn man nach Maßstäben mißt, die von vielen großen Jazztalenten gesetzt wurden, muß man Jarreau doch seine Originalität, sein Talent, seine Ausstrahlung, seinen Charme bestätigen. Nicht zuletzt aber verbindet sich mit einer derartigen Hinwendung des Interesses einer breiteren Öffentlichkeit auf diese Art der Gesangkunst die Hoffnung, daß nun auch andere Jazztalente die Anerkennung finden, die sie verdienen, daß sie in diesem Sog bald jene Position auf der Jazzszene einnehmen, die ihrem Format entspricht.

Als Al Jarreau in den letzten Wochen auf Deutschlandtournee war, ergab sich die Gelegenheit zu einem Gespräch mit ihm, wobei er sich sehr natürlich, humorvoll, teilweise übermütig und in diesem Fall recht aufgeschlossen gab. Er hat noch nichts von jener Unnahbarkeit an sich, die großen Stars zu eigen ist. Er ist ein typischer Vertreter des Mittelstandes, mit dessen Ansichten man sich leicht identifizieren kann, und nicht zuletzt darin liegt auch das Geheimnis seines Erfolges.

Gudrun Endress

Sie hatten zwar einen spektakulären Übernachtserfolg, Al Jarreau, doch gingen dem sicher lange Ja're harter Arbeit voraus. Sie sind Pfarrerssohn, da liegt die Frage nahe, ob Sie in der Kirche zu singen begonnen haben?

Ja, aber nicht nur da, ich sang auch zuhause und in der Grundschule meiner Heimatstadt Milwaukee; ich sang eigentlich überall.

Und immer rein nach dem Gehör?

Ja — wie den. sonst?

Na, zum Beispiel nach Noten. Können Sie nach Noten singen?

Nein, immer noch nicht richtig. Ich habe es zwar in Gesangsgruppen und Chören einige Male versucht, konnte es auch so ein bißchen, habe es inzwischen aber wieder völlig verlernt. Manchmal erwacht in mir der Wunsch, mich weiter fortzubilden, und ich spiele mit dem Gedanken, Klavier spielen zu lernen.

War Ihr Vater Reverend in einer Baptistenkirche?

Nein, in einer Seventh Day Adventist Kirche.

Bei den Adventisten des Siebenten Tages gibt es ja nicht diese ekstatische Musik, bei der die Gläubigen im wahrsten Sinne des Wortes außer sich geraten.

Nein, die Musik der Adventisten ist etwa mit der der lutheranischen Kirche vergleichbar. Es gibt da ein paar Leute, die aus Sangeslust am Ende einer Strophe ein bißchen herumträllern, aber im allgemeinen hält man sich genau an die jeweiligen Melodien des Kirchenliedes.

Jon Hendricks, der auch viel mit der Stimme improvisiert, gestand einmal vor Jahren, daß er auch keine Noten lesen könne, sondern rein nach dem Gehör singe. Es heißt, daß Sie von ihm gelernt hätten. Was konnte er Ihnen vermitteln?

Er hat vor allem das Verständnis in mir geweckt, daß ich die verschiedensten Dinge erlernen muß, und er hat mir meinen musikalischen Horizont erweitert. Er und auch King Pleasure zeigten all die Aspekte auf, die möglich sind. So habe ich vor allem gelernt, schnell, kontrapunktisch angelegte Melodien so zu singen, wie sie die Instrumente spielen, dabei aber stets die Botschaft und die Bedeutung des Songs zu bewahren und zu vermitteln. So wurde mir bewußt, welche weite stimmliche Palette sich aus dem Kehlkopf ergibt.

Hatten Sie richtige Unterrichtsstunden bei Jon Hendricks?

Nein, ich lernte in erster Linie von seinen Platten. Ich kenne ihn allerdings auch persönlich sehr gut, er hat mich

mehrmals zu einer seiner Shows eingeladen, wo ich dann bereits auf der Bühne gesungen habe. Inzwischen ist unsere Verbindung aber recht lose geworden, da wir beide viel zu tun haben.

Sind Sie der Ansicht, es gibt noch stimmliche Erweiterungen für Sie? Oder glauben Sie, hier die Grenzen schon erreicht zu haben?

Ich weiß nicht. Ich probiere derzeit noch alles, was möglich ist, es ist alles noch sehr im Fluß. Ich habe mich noch nicht festgelegt, werde mich aber in Zukunft vielleicht doch etwas eingrenzen, indem ich nicht in jedem Stück all meine Möglichkeiten anwende, sondern mich jeweils auf eine bestimmte Gesangstechnik festlege. Ich werde also vielleicht ein paar Stücke singen, die ganz experimentell sind, in denen es überhaupt keinen Text gibt, nur instrumentale Klänge durch die Stimme erzeugt werden. Als Begleitung genügt der Pianist, der dazu am besten die Saiten innerhalb des Instrumentes anreißt. Ich habe mir vorgenommen, ein wenig in diesem Bereich zu experimentieren. Meine eigentliche Liebe aber gehört den Melodien und ich möchte mich nicht zu weit davon entfernen.

Haben Sie die Erfahrung gemacht, einen engeren Kontakt zum Publikum herstellen zu können, wenn Sie schöne Melodien singen?

Ja, sicher. Die Hörer lassen sich vor allem von Volksmusik ansprechen. Deshalb bin ich auch der Ansicht, daß die klassische Musik und die Opern beim Publikum niemals einen so enormen Erfolg verzeichnen können wie die populäre Musik von heute, die ja gewissermaßen eine Volksmusik ist. Die verfeinerten, weiterentwickelten, künstlerischen Musikformen wirken auf die meisten Leute unnatürlich, gekünstelt.

Haben Sie jemals versucht, mit elektronischen Mitteln zu arbeiten?

Daran bin ich nicht interessiert — mit Ausnahme des Echoplex. Ich möchte ja in erster Linie demonstrieren, was in der menschlichen Kehle alles steckt.

Haben Sie sich zu Beginn Ihrer Laufbahn als Sänger den Instrumentalisten unterlegen gefühlt? Vor allem den Blasinstrumenten?

Ja, es gibt diese Momente des Sich-unterlegenfühls. Noch immer kann ich vieles nicht, was mit den Blasinstrumenten möglich ist. Es ist wahnsinnig schwer, mit der Stimme die Präzision und Klarheit eines Blasinstrumentes zu erreichen. Aber ich habe schon eine Idee, wie man es vielleicht doch schaffen kann. Aber es gibt noch vieles, was ich gerne möchte und noch nicht kann.

Welchen Umfang hat Ihre Stimme, wieviele Oktaven umfaßt sie?

Ich glaube zwei und etwas, aber ich weiß es wirklich nicht. Vielleicht sollte ich mich darum kümmern, aber es ist typisch für mich, daß ich an solche Nebensächlichkeiten gar nicht denke. So ist für mich z. B. wichtig, daß mein Auto fährt, aber es ist mir egal, daß meine Benzinanzeige seit langem kaputt ist, obwohl es passieren kann, daß ich vielleicht eines Tages ohne Benzin auf der Straße stehe!

Ihre Stimme ist also das wichtigste. Was tun Sie für ihre Pflege?

Nun, die Kehle ist nicht aus Metall, man kann auch nicht einfach ein neues Blatt einspannen, die Kehle braucht vor allem viel Ruhezeit.

Was haben Sie für Möglichkeiten herausgefunden, Ihre Stimme tagsüber zur Ruhe kommen zu lassen, wenn Sie Abend für Abend singen?

Ich mache ein paar Übungen für die Kehle, halte sie durch warme Getränke feucht, dazu Zitronen und Honig, Dampfbäder, Inhalieren. Außerdem auch etwas Massage. Das sind Kleinigkeiten, aber sie summieren sich und nehmen damit viel Zeit in Anspruch, so daß für anderes nicht viel übrig bleibt. Es ist wirklich schwer für mich, bei häufigem Auftreten noch andere Dinge zu tun, aber ich versuche es trotzdem.

Wie geht das Komponieren bei Ihnen vor sich? Fällt Ihnen eine Melodie ein, die Sie mit Ihrem Pianisten zusammen ausarbeiten?

Ja, so ungefähr geht das. Ich habe eine Melodie im Kopf, ein paar Textzeilen, die dazu passen, behalte alles normalerweise so lange bei mir, bis alles in meiner Vorstellung feste Formen annimmt und erst dann arbeite ich es mit meinem Pianisten aus.

Verändern Sie den Song dann bei Ihrem Auftritt? Wieviel ist festgelegt, wieviel Raum bleibt für die Improvisation?

Was die Harmonien und die Struktur betrifft, so ist der Song festgelegt. Im übrigen aber ist alles sehr lose und frei. Man kann die Noten singen, es gibt die Möglichkeiten des Kontrapunktes und es gibt innerhalb der Takte und Akkorde viele Notenkombinationen, die ich anwenden kann. Insofern gibt es also viel Freiheit zu spontaner Gestaltung und wir lieben es auch, daß sich die Musik möglichst frei vollzieht. Wenn das der Fall ist, dann wirkt sie irgendwie magisch.

Sind Sie sehr selbstkritisch? ..

Ich bin mein ärgster Feind! Manchmal kann ich mich selbst nicht ertragen! Nein, ernsthaft: Ich bin mir selbst gegenüber manchmal etwas zu kritisch. Es gibt Zeiten, da kann ich mich nicht

einmal in einer Fernsehaufzeichnung sehen. Was vorbei ist, ist vorbei — ich möchte weitergehen, nicht zurückschauen. Ich bin mir allerdings bewußt, daß das unklug ist, denn durch das Zurückschauen, durch das kritische Betrachten der eigenen Leistung gibt es viel zu lernen. Es kostet mich Überwindung, wenn ich mich Dingen gegenübergestellt sehe, die nicht so sind, wie ich sie haben wollte, von denen ich überzeugt bin, daß ich sie hätte besser machen können.

Bedeutet das auch, daß wenn Sie eine Platte gemacht haben, Ihr Interesse erlischt, sobald die Aufnahmen fertiggestellt sind?

Darauf kann ich Ihnen nur antworten, daß ich die Platten, die ich gemacht habe, niemals abspiele.

Kommt Ihnen nach einer Plattenproduktion der Gedanke, dieses oder jenes noch besser machen zu können?

Anders, nicht besser, einfach anders. Wenn man etwas verändert, kann es manchmal besser werden. Klar, manchmal braucht ein Song auch eine gewisse Zeit, bis er die endgültige Form annimmt. Während man ihn spielt und singt, sich ganz auf ihn konzentriert, entwickelt er sich oft erst, nimmt er seinen eigenen Rhythmus an, kommt in den für ihn typischen Fluß. Ich ziehe es auch vor, für eine Platte keinen brandneuen Song aufzunehmen. Ich möchte ihn zuvor oft singen, bis er ein richtiges Eigenleben entwickelt.

Wie lange dauert das etwa? Tage, Wochen, Monate?

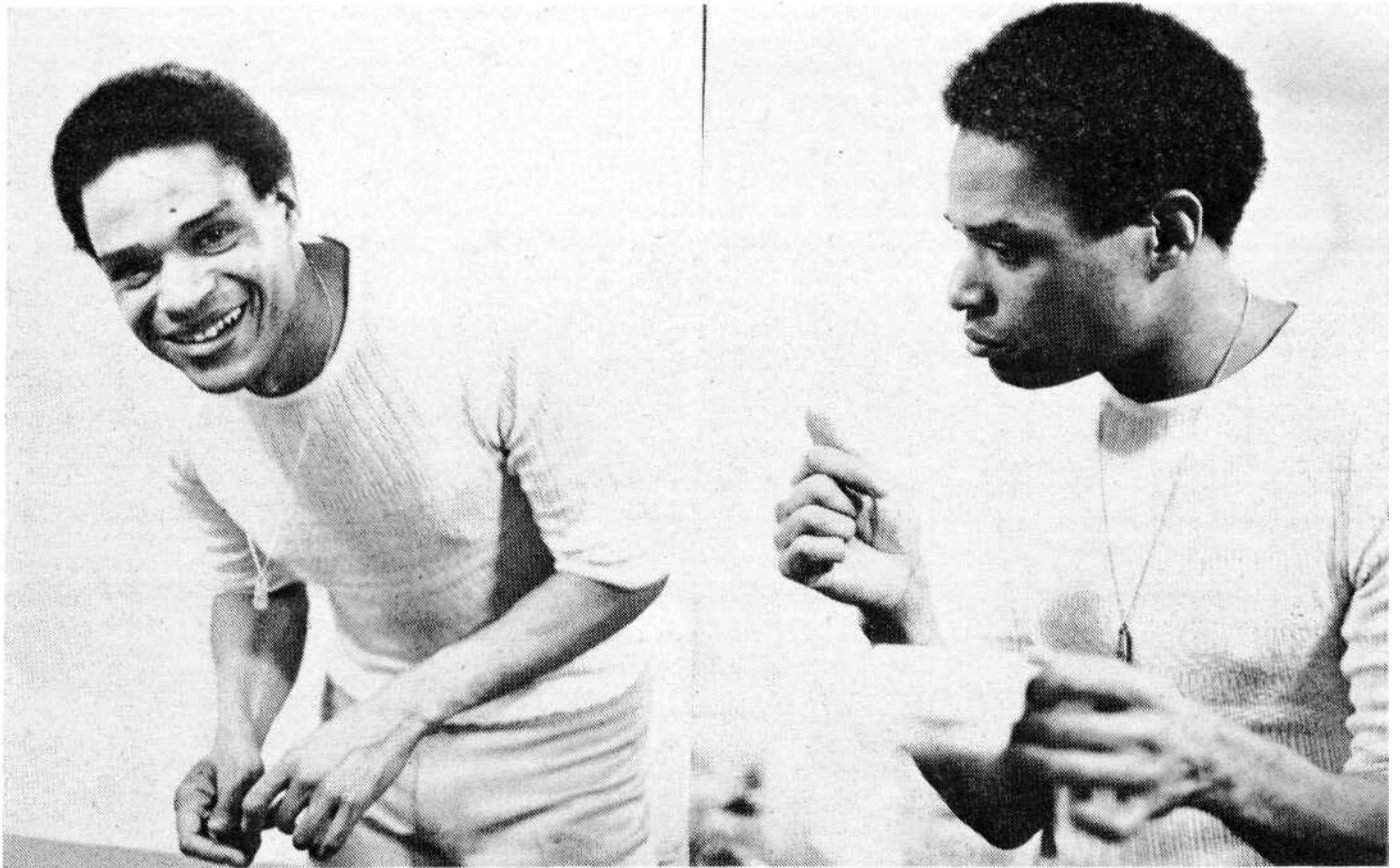
Schwer zu sagen ...

Ist „Loving You“, der Song, den Sie jetzt gesungen haben, nicht brandneu?

Wir haben ihn jetzt erst drei Mal“ aufgeführt. Und vielleicht sieben Mal geprobt.

Sie haben auch einige Stücke erfolgreicher populärer Songwriter im Repertoire. Außerdem Jazz-Stücke wie „Shiny Stockings“ oder „Take Five“. Wie kommen Sie dazu, hören Sie sie im Radio? Spüren Sie, daß Sie damit etwas anfangen können?

Ja, ich höre sie, wie andere Leute auch, im Radio oder sonstwo. Allerdings muß mir ein Song, eine Melodie öfter ins Ohr gehen, bis ich merke, daß ich damit vielleicht etwas anfangen könnte. In diesem Fall greife ich den Stoff auf und versuche mich damit. Normalerweise aber kommt mir unabhängig vom Hören irgendwann eine Melodie in den Sinn, die ich zunächst noch ganz unbewußt singe. Erst später fällt mir auf, daß sich da etwas tut und ich befasse mich dann bewußt damit.



„Beides gehört zusammen: Rhythmus und Botschaft“

Fotos: Uwe H. Seyl

Ist es auch schon einmal vorgekommen, daß Sie einen Song ausgewählt haben, von dem sich später herausstellte, daß er sich für Sie eigentlich gar nicht eignet?

Wie meinen Sie das?

Sie lachen so vielsagend, ist es Ihnen vielleicht schon mal mit einem Ihrer eigenen Songs passiert?

Na, da muß ich wirklich lachen. Das wäre noch schöner! Aber im Ernst: Es gibt einen Song, an dem wir jetzt arbeiten, und der mir noch nicht so recht liegt. Ich nehme jedoch an, daß sich das mit der Zeit gibt. Es ist ein Song, den eine Bekannte von mir schrieb. Er heißt „Feathers“ und ist wahnsinnig schön. Wir haben uns schon mehrmals daran versucht, aber irgendwie klappt es docu. noch nicht so, wie ich mir das wünsche. Ich weiß, daß es an mir liegt, deshalb lasse ich die Karre laufen. Ich habe ihn mir

ausgesucht, weil ich den Eindruck hatte, etwas damit anfangen zu können. Bei manchen Songs weiß ich sofort, daß sie auf Anhieb sitzen, aber dann gibt es andere, die erfordern eine Zeit der Reife bei mir, sie nehmen erst mit den Zeit so richtig Gestalt an und können dann enorm an Substanz gewinnen.

Um was geht es denn bei dem Song „Feathers“?

Shelby Flint hat ihn geschrieben. Manche kennen sie von „Angel On My Shoulder“, das sie sich schon als 15jährige einfallen ließ. Jetzt gelang ihr eine wirklich wunderschöne, schwebende, bestechende Samba. Ich singe sie mal, vielleicht bekommen Sie dann einen Eindruck: „While the feather's in your hair, you never fly, you never fly away.“ Es gibt kaum einen amerikanischen Songwriter, der in solch einem Stil schreibt. Aber es

ist ein Song, dem man sich nicht entziehen kann, er ist wunderschön. Ich brauche jedoch eine gewisse Zeit, bis ich mich wirklich gut damit fühle. So wie wir ihn jetzt spielen, klingt er zwar schon ganz gut, aber ich bin immer noch nicht ganz zufrieden, so werde ich noch warten.

Immerhin haben Sie sich doch ein Repertoire erarbeitet, mit dem Sie jetzt großen Erfolg haben. Hat der Ihre Kreativität angespornt?

Nun, ich weiß nicht, ob man von einem großen Erfolg sprechen kann. Ich weiß bisher nur, daß ich viel mehr zu tun habe.

Auch in den USA?

Ja, ich bin dort gut beschäftigt.

Was sind das für Jobs? Konzerte?

Ja, sie überwiegen, aber ich trete auch noch in Nachtclubs auf. Bisher haben wir Konzerte mit Leuten gegeben, die schon einen größeren Namen

haben, schon sehr viel erfolgreicher sind. Wir bestreiten etwa das Vorprogramm für George Benson oder für Melitta Manchester. Natürlich freue ich mich, wenn ich nun in der Lage bin, mehr eigene Konzerte zu geben, in denen ich die Hauptattraktion bin.

Wenn sich der internationale Erfolg durchbruch, der sich ja nun anzubahnen scheint, erfüllt, wirkt sich das ja auch auf Ihre finanzielle Situation aus. Gibt es irgendwelche Wünsche, die Sie sich dann erfüllen wäre¹ n?

Natürlich habe ich einige Bedürfnisse, die ich dann befriedigen werde. Geld bedeutet mir zwar nicht viel, aber ich würde gerne meiner Familie und ein paar Freunden etwas unter die Arme greifen. Möchte auch gerne einige Summen für wohltätige Zwecke bereitstellen können, für Stiftungen, für Hilfsorganisationen singen. Das Motiv, viel Geld zu verdienen, liegt für mich vor allem darin, es nützlichen, sozialen Einrichtungen zukommen zu lassen.

Sie haben ja als Sozialhelfer in dieser Richtung schon Erfahrungen sammeln können. Sie haben in einem Rehabilitationszentrum in San Francisco gearbeitet, das aber mit Synanon wohl nichts zu tun hatte?

In unserem Büro gab es einige Leute, die dort arbeiteten. Doch hat sich Synanon als Rehabilitationszentrum auf Drogensüchtige spezialisiert, wogegen sich das Büro, in dem ich tätig war, vor allem der sozial Benachteiligten, aber auch der geistig Behinderten annimmt. Meine Aufgabe war es, den Kontakt mit den dafür zuständigen staatlichen Stellen zu halten. Ich hatte also ein sehr weites Gebiet.

Würden Sie diese Arbeit als Sozialhelfer wieder aufnehmen, wenn sich Ihre hochgesteckten beruflichen Ziele als Sänger nicht erfüllen würden?

Nur dann, wenn ich wirklich nicht mehr singen könnte. Aber ich glaube, daß ich das immer kann, wenn auch vielleicht nicht auf diesem hohen Niveau mit dem großen Erfolg, dann doch so wie früher.

Was war denn früher?

Ich habe im Schnitt drei Mal in der Woche gesungen.

Nun, das hat sich jetzt geändert. Haben Sie bei all der Hektik der Tourneen nicht manchmal das Gefühl, nur noch auf der Bühne zu leben?

Nun, wenn ich auf Reisen bin, ist alles auf den Abend ausgerichtet, er ist der Brennpunkt des Tages. Etwas anderes wäre es, wenn zwischen den Auftritten freie Tage wären. Immerhin habe ich z. B. doch noch Gelegenheit gehabt, eine wunderbare Kirche aus dem 14. Jahrhundert anzuschauen. Ich brauche viel Zeit zum Ausspannen.

Welche Zukunftspläne haben Sie? Was erhoffen Sie sich?

Oh, ich habe große Hoffnungen. Zunächst einmal möchte ich weitermachen mit dieser Musik, möchte erleben, wie sie wächst, sich ausbreitet. Vielleicht nehme ich noch einen weiteren Musiker dazu. Oder zwei und noch mehr.

Einen Bläser?

In erster Linie denke ich an einen Gitarristen, in zweiter an einen Bläser. Mit denen würde ich dann gerne eine Platte machen und auf Tournee gehen. Ja, und dann habe ich noch einen ganz besonderen Wunsch: Mit Bill Evans möchte ich mal i.s. Plattenstudio gehen!

Schätzen Sie ihn unter den Pianisten am höchsten?

Er gehört zu meinen Favoriten, wie Keith Jarrett. Aber es gibt da mehrere.

Haben Sie auch an einen bestimmten Bläser gedacht?

Er muß Fagott spielen können. Und da gibt es nur t nen ...

... Illinois Jacquet.

Genau. Ich habe ihn schon als Kind gehört, er hatte einen großen Einfluß auf mich.

Al Jarreau, was ist neben der Musik in Ihrem Leben wichtig?

Um Ihnen das alles zu sagen, müssen Sie viel Zeit haben!

Fangen Sie ruhig mal an ...

Zunächst einmal Wachsen, spirituelles Wachsen.

Sind Sie gläubig?

Mehr als je zuvor und mehr als die meisten.

Sie singen aber keine typisch religiösen Lieder?

Aber sicher! „Glow“ zum Beispiel oder „Aladdin's Lamp“ oder „Spirit“, das sind doch alles religiöse Lieder!

Glauben Sie, daß die Leute das verstehen?

Sie werden es, aber es braucht, seine Zeit.

Für ein Publikum, das die englische Sprache nicht beherrscht, ist es schwer, Ihre Botschaft zu begreifen.

Ich weiß, aber die Leute können dazu noch Zugang finden. Während meiner jetzigen Tournee kam z. B. in Frankfurt ein Mann zu mir hinter die Bühne, der ein Wörterbuch dabei hatte und alles ganz genau wissen wollte ...

Was ist etwa die Bedeutung von „Glow“?

Es ist das Licht für die Verirrten. Je mehr man downtown nach ihm sucht, desto weniger kann man es finden, denn es ist in einem selbst. Im Kopf, im Herzen. Wenn man wirklich danach sucht, wird es einem auch

leuchten, aber manchmal braucht man Hilfe dazu. Doch ist es immer da, dieses Licht.

Und von wo kommt Hilfe, etwa von der Musik?

Manchmal von der Musik, auch von der Literatur, manchmal von dir selbst, wenn du zur Besinnung kommst. Jedenfalls ist es in jedem Menschen und jeder kann es finden, wenn es auch bei dem einen länger dauern mag. Aber wir kommen alle dahin. Ich glaube nicht nur an Fleisch und Blut, ich glaube auch an den Geist. Er ist rein, geht nie verloren, findet immer seinen Weg. Und je mehr wir lernen, mit ihm eins zu sein, desto mehr inneren Frieden werden wir finden.

Haben Sie ihn gefunden?

Nein, ich suche noch danach. Aber ich bin auf dem Weg dahin, und es fällt mir jetzt leichter als früher, ihn zu gehen, auch wenn ich noch immer sehr harte Zeiten, sehr große Schwierigkeiten habe.

Hilft da jetzt nicht der Erfolg darüber hinweg?

Nein, aber diese Tätigkeit ist ein Prüfstein für mich! Alles was ich tue, ist gewissermaßen eine Lektion.

Wenn Sie auf der Bühne stehen und für die Menschen singen, haben Sie dann die Vorstellung, ein Pfarrer vor seiner Gemeinde zu sein?

Genau das ist es. Darum dreht sich alles. Das ist die Botschaft.

Und Sie meinen, die Leute spüren das?

Ich hoffe es jedenfalls. Und ich denke, daß zumindest die, die kommen, es spüren. Meine Musik ist meiner Ansicht nach so verschieden von all der anderen, daß man sie wirklich hören will, wenn man kommt. Sonst würden die Leute zu den Rolling Stones gehen. Ich bin sicher, daß das Publikum, das kommt, um Al Jarreau zu hören, etwas ganz Bestimmtes erwartet.

Sie sind sich aber doch der Anziehungskraft Ihrer stark rhythmischen Songs bewußt?

Ja, aber beides gehört zusammen: Rhythmus und Botschaft.

Aber der Rhythmus ist leichter verständlich als die Botschaft.

Warum ist die Botschaft nicht leicht zu verstehen? Können Sie mir das erklären?

Die Botschaft verstehen, heißt auch die Texte verstehen und die Texte verstehen, heißt doch nicht nur im Unterbewußtsein von Ihrer Musik angesprochen zu werden.

Aber etwas gibt es doch, was immer zu spüren ist: die Freude an der Musik. Das ist ein sehr wichtiger Teil der Botschaft. Und dann willst du mehr wissen ..

PAUL LOVENS

So offen wie möglich improvisieren

Der Schlagzeuger Paul Lovens wurde am 6.6.1949 in Aachen geboren und lebt heute noch dort. Mit etwa 15 Jahren begann er, Schlagzeug zu spielen. Einige Jahre später stieß er zu den > deutschen Avantgarde-Jazzern und ist seitdem von der mitteleuropäischen Free Music-Szene nicht mehr wegzudenken. Seit 1970 ist er Schlagzeuger im Globe Unity Orchestra und im Alexander von Schlippenbach Quartett. Außerdem spielt er zur Zeit, mit zwei Schweizer Musikern (Voerke/Frey/Lovens), im Duo mit dem Posaunisten Paul Rutherford und ebenfalls im Duo mit dem englischen Schlagzeuger Paul Lytton.

Nach dem Konzert des Globe Unity Orchestras im Westberliner „Quartier Latin“ anlässlich des „Total Music Meetings 1976“ saß ich mit Paul Lovens in einer benachbarten Pizzeria. Der 80-Minuten-Auftritt des Orchesters erinnerte mich an dessen Anfangszeiten in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre.

Paul Lovens: „Nach drei Tagen konzentrierten Probens und dem anschließenden Fernseh-Konzert in unangenehm-hektischer Festivalatmosphäre war es für uns sehr nötig, 'die Luft rauszulassen'. Deshalb wurde heute abend keine Komposition gespielt, sondern eine große Kollektiv-Improvisation. Und das war in den Anfängen des Free Jazz immer so hochenergetisch.“

„Ich möchte jetzt etwas über den Schlagzeuger Paul Lovens erfahren. Du hast angefangen, in Dixieland-, Tanz- und Beatkapellen Musik zu machen, ehe Du zum Neuen Jazz gekommen bist. Ist das eigentlich der typische Werdegang eines jungen Jazzmusikers?“

„Ganz sicherlich nicht. Ich kenne junge Leute, die jetzt anfangen, Musik zu machen, und sie kennen all die Gruppen, die es heute hier gibt — das Orchester, Schlippenbach, Albert, Brötzmann, und die Engländer wie Bailey, Parker und Lytton. Sie haben gar nicht das Bedürfnis, erst noch Charlie Parker, nicht mal John Coltrane nachzuspielen, sondern steigen sofort in die heutige Musik ein und versuchen, mit dem neu-entdeckten Material zu improvisieren.“

„Aber Du hattest damals nicht die Möglichkeiten? Es gab ja noch nicht die ganze Free Jazz-Szene. Die war doch erst im Werden begriffen.“

„Die gab es für mich damals nur ganz am Rande. Als ich anfang Schlagzeug zu spielen, wußte ich überhaupt nichts von Brötzmann, Bailey oder Schlippenbach. Es kamen zu der Zeit gerade die Beatles groß raus. Ich habe mir wie die meisten Teenies alle

ihre Platten gekauft und die dann im Wohnzimmer mitgetrommelt. Weil ich unbedingt in einer Gruppe spielen wollte und Chris Barber überall zu hören war, habe ich eben in einer Dixieland-Band Chris-Barber-mäßig gespielt.

Ich habe auch einige Male mit einem Aachener Klarinettisten 'frei improvisiert'. Erst haben wir uns betrunken, dann spielte er Klarinette und ich mit Händen und Besen auf einem Holzkasten. Keine Themen, keine Harmoniefolge, kein Beat. Wir wußten nicht, daß diese Spielmethode die der kommenden Musik war und nahmen es auch nicht so ernst. 1969 ging ich dann zum Jazzkursus nach Remscheid. Dort gab es andere Leute, die 'frei improvisierten', so nannten wir es dort, wenn wir was anderes versuchten, als Musik von Platten zu kopieren. Und das war der erste Schritt.“

„Der Remscheid-Kursus 1969 war also das Schlüsselerlebnis für Dich, zum Free Jazz zu kommen?“

„Es war damals die erste Gelegenheit, mit anderen Musikern zu spielen, also mit Leuten, die nicht in meiner Stadt wohnten. Außerdem habe ich da Manfred Schoof getroffen.“

„Wenn Du in Remscheid nicht die Free Jazzer kennengelernt hättest, wärest Du dann eventuell in einer anderen musikalischen Branche gelandet?“

„Jazz war die Musik, die mich begeisterte; ich hätte wahrscheinlich auch anderswo die Nase an den Neuen Jazz gekriegt.“

„Was hat Dich bewogen, ein derartiges Schlaginstrumentarium zusammenzustellen, wie Du es spielst?“

„Ich habe auch angefangen, die Musik auf dem üblichen Bebop-Set mit

Baßtrommel, 2 Toms, Snare-Drum usw. zu spielen. Es stellte sich aber heraus, daß diese Zusammenstellung für die Geschwindigkeit und physische Kraft, die der Free Jazz damals immer hatte, viel zu laut war. Und nachdem das Vorurteil überwunden war, daß ein Schlagzeug so auszusehen hatte wie das von Art Blakey oder Elvin Jones, begann die Suche nach Alternativen. Man sieht in einem Buch chinesische Trommeln und fängt an zu sammeln. Es kommt dazu, daß der Quietscher auf einem rostigen Stück Blech auf einmal kein Lärm mehr ist, und man hat gelernt, ihn in sein musikalisches Vokabular einzubeziehen. So wächst so etwas.“

„Darf ich Dich bitten, einige Deiner außergewöhnlichen Klangerzeuger vorzustellen, die Du teilweise auch selbst gebaut hast.“

„Ich finde zwar, daß das nicht viel Zweck hat, denn die Dinger sind da, um gehört zu werden und dienen auch nur diesem Zweck, aber o. k. Da ist zum Beispiel so etwas wie ein sogenannter 'lion-roar'. In Europa ist das immer nur als Theatereffekt zur Tierstimmenimitation verwendet worden. Ein Kalbfell über einen Kessel gespannt, wie jede andere Trommel auch, und in der Mitte des Fells eine Schnur, die leicht durch die Finger gezogen wird. Dabei entsteht ein Geräusch, daß sich mit einiger Phantasie wie Löwengebrüll anhört. Oder eine Bratpfanne mit Grillboden, also einem Profilmuster. Den Boden mit Aluminium-Hundekämmen gekratzt ergibt ein Geräusch, das an Vogelgezwitscher erinnert.“

„Du spielst auch Klangerzeuger, die Du auf Deine Trommeln legst wie z. B. kleine Becken oder Kuchenformen. Und die fallen ab und zu runter auf den Boden. Bezieht Du das Zufallselement in Dein Spiel mit ein? Denn wenn die Dinger auf die Bühne fallen, fallen sie ja nicht immer gleich und entziehen sich praktisch so Deiner Kontrolle.“

„Was heute als Zufall erscheint, ist morgen voraussagbar oder sogar als Teil einer Gesetzmäßigkeit erkannt. Wenn ich eine Radkappe über die Trommeln werfe, entsteht ein schnelles Klimpergeräusch. So wie man einen Paradiddle spielen lernt, kann man zufällig geschehene Klänge als Erweiterung des Vokabulars wiederherstellen.“

„Du hast mal klassische Perkussion studiert und damals u. a. mit Bernd Alois Zimmermann und Luc Ferrari zusammengearbeitet...“

„Ich habe nicht mit ihnen zusammengearbeitet. Ich hatte einen Job beim Rundfunk, es wurden ihre Stücke ge-



PAUL LOVENS

Foto: Dagmar Gebers/FMP

spielt, ich spielte mit und fand es langweilig."

„Was war denn dabei so langweilig?“
 „Ich hatte in einem Riesenopus von Zimmermann fünf Minuten mit Besen zu spielen — und weil ich nicht machen konnte, was ich viel lieber gemacht hätte, fand ich es langweilig. Auch war es sehr lähmend, daß die Musiker des Rundfunkorchesters, die alles spielen müssen, was kommt, nicht die geringste Lust an diesem Stück hatten und das auch zeigten. Erfreulicherweise gibt es aber auch noch andere E-Musiker, die sehr interessante Klänge ausgraben.“

„Du hast Dein Studium schon als eingefleischter Jazzer angefangen?“

„Ich hatte glücklicherweise von Anfang an Gelegenheit, in Gruppen zu spielen. Ob nun Dixieland oder sonstwas. Ich brauchte nicht alleine zu Hause sitzen und Paradiddle üben. Erst viel später, etwa nach sechs Jahren Autodidaktentum, habe ich angefangen, Schlagzeug zu studieren, damit ich nicht zum Militär mußte. Als ich schließlich wegen zu häufiger Abwesenheit — ich hatte zu viele Jobs — von der Hochschule flog, war ich ganz froh, daß es vorbei war.“

„Worauf legst Du in Deinem Schlagzeugspiel den größten Wert?“

„Beim Schlagzeugspiel? Keine Ah-

nung. Als Musiker versuche ich so offen wie möglich zu improvisieren, immer wieder festgefahrene Routine abzubauen, d. h. mit so wenig musikalischen und persönlichen Vorurteilen wie möglich an die Sache heranzugehen. Ich möchte ein Improvisator werden.“

„Fühlst Du Dich noch nicht als ein solcher?“

„Es geht immer noch besser.“

„Paul, Du bist Mitglied sowohl in großen als auch kleinen Ensembles. Du spielst im Schlippenbach Quartett und in noch kleineren 'Formationen'. Du spielst aber auch im Globe Unity Orchestra. Worin unterscheidet sich Deine Arbeit als Schlagzeuger in einer Combo von der in einer Big Band?“

„Die kleinen Gruppen, in denen ich spiele, sind ausnahmslos reine Improvisationsgruppen. Und das ist das Orchester nicht. Dort werden häufig Kompositionen gespielt oder Arrangements, in denen festgelegt wird, wann wer mit wem spielt; zwar nicht was, aber die Abfolge steht fest. Die Improvisationen mit 14 Mann zu guter Musik zu machen, braucht vor allem Zeit. Und da das Orchester nur mit enormem Geldaufwand zusammenkommen kann, muß meistens schnell was

zusammengebastelt werden. Wir benötigten mal zwei Wochen Zeit, um alles mögliche auszuprobieren, dann könnten wir die meisten Kompositionen vergessen.“

„Macht Dir die Arbeit in den kleinen Gruppen mehr Spaß als in einer Big Band?“

„Das Orchester ist für mich und die meisten der Musiker die einzige Möglichkeit, Improvisationsarbeit mit vielen Leuten zu versuchen. Für manche auch, ihre Kompositionen von Improvisatoren gespielt zu hören. Doch die kleinen Gruppen liegen mir mehr.“

„Du hast da mehr Freiheiten.“

„Ja, aber wenn man versuchen will, mit vielen Leuten etwas zu machen, muß man bereit sein, sich einzuschränken. Im Orchester weiß das jeder und macht es gern.“

„Böse Zungen behaupteten oder behaupten immer noch, Du würdest wie Han Bennink spielen und/oder könntest Dich nicht von seinem Einfluß lösen. Nimm doch zum Schluß bitte einmal zu dieser kontroverse Stellung!“

„Ich war von ihm so fasziniert, daß ich mir gleich eine Glatze geschnitten habe. Aber die Haare sind wieder gewachsen und mein Kopf ist anders als seiner. Ich habe einiges von ihm gelernt, wie man's machen kann und wie nicht“.

Michael Thiem

LEBENDIGE TROMMELN: RETO WEBER

Der Schweizer Schlagzeuger und Perkussionist Reto Weber geht seit längerer Zeit eigene Wege — eigene Wege im Bereich der Trommelnkunst, der Perkussion. Seine Solokonzerte mit großem Schlagzeug (100 Teile und ein Gewicht von 250 kg) sind mit denen von Pierre Favre zu vergleichen. Aussagemäßig gehen jedoch beide verschiedene Wege. Deutlich wird das bei einem Vergleich der beiden anhand ihrer Soloplaten. Während Favre sämtliche Kombinationen herausgearbeitet hat, verzichtet Weber zugunsten der spontanen Improvisation darauf, die allerdings bei beiden klar zu erkennen ist. Beide setzen in ihrem Schlagzeugspiel eigene Linien fest. Favre, der eigentliche Begründer dieser vor Jahren noch undenkbaren Sc*!okonzerte, hat ein Maximum an Technik und musikalischer Aussage zuwege gebracht. Reto Weber, um Jahre jünger und ein typischer Vertreter der heutigen Schlagzeuger-Generation, hat in dieser Hinsicht schon Wesentliches geleistet. Seine erste Soloplatte „Ramblin on drums“ war ein Gemisch aus Technik und Versuchen, die jedoch eher skizzenhaft blieben. Seine auf dem Schweizer Jazzlabel Evasion herausgebrachte zweite Platte Travalalam 800816 ist nicht etwas komplett anderes, sondern die logische Weiterentwicklung seiner Art, das Schlagzeug nicht nur perkussiv, schlagend, streichend, zischend einzusetzen, sondern mit eigenen, aussagemäßig starken Stücken (sie basieren auf Begebenheiten aus dem täglichen Leben) das Ganze effektiv zu untermalen. Dabei scheint auch Weber herausgefunden zu haben, daß Technik allein nicht zum Ziele führt, sondern daß mit weniger Technik fast noch mehr an musikalischer Aussage herauszuholen ist. Reto Weber ist neben Pierre Favre (beides Schweizer) der einzige Schlagzeuginterpret, der mit dieser Art Solojazz bei einem breiten Publikum Anklang findet.

Weber hat neuerdings auch mit der bekannten Schweizer Ausdruckstänzerin Erika Ackermann Konzerte gegeben, die auf einem Dialog zwischen Schlagzeugmusik und modernem

Ausdruckstanz basieren. Diesem Projekt wird viel Beachtung geschenkt, denn die beiden verstehen es jetzt nach anfänglichen Schwierigkeiten, auf lustige Art mit großen Spannungsfeldern Musik und Tanz zu verbinden. Konzerte und Tourneen in Europa haben Weber mit vielen Musikern zusammengeführt, so hat er Konzerte mit Dave Holland, Albert Mangelsdorff, Karl Berger, Makaya Ntshoko u. a. gegeben.

Organisator

Nichtsdestoweniger ist er aber auch Organisator. Was er in die Hände nimmt, das „sitzt“. So entstand vor einiger Zeit durch seine Initiative mit Subventionen der Stadt Grenchen ein Kleintheater, in dem natürlich auch gejammt wird. Heuer wird es mit einem Defizitbetrag von Fr. 28 000 unterstützt. Dazu kommt eine weitere Subvention von Fr. 3000 für die Schaffung eines Kinderensembles, das kreative Musik unter Webers Führung spielt. Des weiteren ist er an verschiedene Theater geholt worden, um dort beim Jazzprogramm behilflich zu sein. Neben seinen Engagements aber ist er, der eine klassische Ausbildung am Schlagzeug genossen hat, noch Lehrer an der Swiss Jazz School in Bern und ab und zu hinter den Kesselpauken zu sehen. Doch lassen wir ihn selbst zu Wort kommen:

Trommeln im Blut

„Trommeln haben ein Leben, jede einzelne auf ihre Art. Ein Crash-Effekt an einer Cymbal bedeutet für mich mehr als nur das. Mein ganzes Schlagzeug, jedes der 100 Teile, lebt, und ich bringe es immer und immer wieder zu neuem Leben. Es ist fast wie eine jener Uhren, die — wenn sie nicht gebraucht werden — stehen bleiben, aber wenn man sie ständig am Arm trägt, nicht aufhören zu ticken. Es hat keinerlei Bedeutung, ob ein Schlagzeug mit vielen Extras ausge-

stattet ist oder in der Normalaufstellung bespielt wird. Was zählt, ist die Art, wie man es gebraucht. Ein Schlagzeug soll nicht laut tönen, nur weil sich das bei den verschiedenen Musikstilrichtungen unserer Zeitepoche so ergeben hat. Dieses Instrument ist weit feiner und auch feinfühlicher zu behandeln als andere.

Im Ausland heißt es vielfach, daß wir Schweizer das Trommeln im Blut haben. Ich weiß nicht genau, woher das kommt. Vielleicht von unserer früheren kriegerischen Vergangenheit. In Basel werden die Trommeln so gut geschlagen wie fast nirgendwo, aber es ist nicht allein die technische Fertigkeit, die zählt, für einen Schlagzeuger ist wesentlicher das Gefühl, mit dem er Musik macht. Als kleiner Junge preßte ich mein Ohr immer an einen alten Radiokasten, um auch den entferntesten Sender (meist Kurzwelle) mithören zu können. Damals wurde viel geswingt, aber weil ich nicht zur älteren Generation gehöre, hatte ich überhaupt keine Ahnung, wer da spielte. Ich wußte erst Jahre später, dies ist Count Basie, jenes Lionel Hampton. Mir gefiel es, und so hörte ich weiter mit gepreßtem Ohr an einem der Radiolautsprecher.

Trommeln sind für mich mehr als ein Resonanzkasten mit einem Schlag- und einem Spannfell. Sie enthalten Töne, und wenn man sie zusammenreihet, ergibt sich ein Sound.

Daß ich von Pierre Favre beeinflusst bin, gebe ich unumwunden zu. Er war für mich der erste, der auf dem Schlagzeug Melodien zu spielen vermochte. Er ist für mich ein brillanter Musiker, einer, der die Tradition der Schweizer Schlagzeuger rechtfertigt. Unsere grundlegende Technik ist sicher gleich, allerdings gehen wir beide nicht dieselben Wege. Für mich sind Stimmungsbilder wichtig, und ich lege nicht soviel Wert darauf, sämtliche Kombinationen, die man auf einem großen Schlagzeug bringen kann, herauszuarbeiten.

Da ich viel mit klassischer Musik zu tun habe, allerdings nur nebenbei, fällt es mir nicht schwer, mich mit dem Straßburger Perkussions Ensemble



RETO WEBER

Foto: Werner Gusset

identisch zu fühlen. Diese Perkussionsgruppe hat auf dem zeitgenössischen Sektor sehr viel Neuland betreten, sie spielt heute Kompositionen von nie erreichter Qualität.

Dies war eine weitere Inspiration, die mich immer mehr anspornte.

Inspiration

Meine für Schlagzeug komponierten Stücke basieren meist auf täglichen Begebenheiten, wie z. B. Straßenverkehr oder die tänzerischen Bewegungen eines Mimen, aber ich widme auch Stücke Musikern und Freunden wie etwa Makaya Ntshoko.

Dies gibt einem Stück fundamentale Bedeutung und läßt neben dem Thema, das fest ist, eine große Fläche für Improvisationen frei. Ich habe auch schon Konzerte gegeben, bei denen alles total improvisiert war, doch ist es bei dieser für viele immer noch un-

vorstellbaren Aufgabe, ein Publikum vom Schlagzeug aus einen Abend lang zu fesseln, wichtig, daß man verschiedene Abstufungen zu bieten vermag, das Schlagzeugspiel in seinem ganzen Umfang wirklich beherrscht. Das wechselt bei mir zwischen rhythmisch-metrischen und lyrischen Sachen, wobei ich auch sehr viel Lustiges miteinbaue.

Dies alles und vieles mehr zeigt mir jeden Tag, daß Trommeln leben können. Man kann sie schlafen legen oder eben spielen lassen.

Schweizer Jazzszene

Die Schweizer Jazzszene lebt und lebt doch wieder nicht. Da die großen Festivalveranstalter von Willisau, Montreux oder Baden Wert darauf legen, in erster Linie ausländische Formationen spielen zu lassen, ist es für Schweizer Musiker sehr schwer, woanders als in Clubs und Theatern zu

spielen. Die meisten Veranstalter haben ihre eigene Richtung und verfolgen sie auch. Doch finde ich, daß ab und zu eine Schweizer Formation mit ins Programm eingebaut werden sollte.

Es ist weit mehr als ein Problem, in der Schweiz vom Jazz zu leben, es ist Utopie, und man ist gezwungen, andere Jobs anzunehmen. So spiele ich auch klassische Musik, bin an der Jazzschule, und mache für ein Paar Franken kreative Musik mit Schulkindern (dies jedoch kaum fürs Geld, und letztlich doch mehr aus Freude). Allein mit dem Suchen von Gigs ist es nicht getan, wenn man sich zusammen mit gleichgesinnten Musikern organisiert. Die Musiker Kooperative hat hier zwar einen ersten, wesentlichen Schritt getan, doch bis das ganze Projekt wirklich auf gesunden Beinen steht, wird noch eine geraume Weile vergehen."

Max Stamm

JAZZNEWS

Jazz-Kurs der Musikalischen Jugend Deutschlands in Weikersheim

Neben den Sommerkursen für Jazz, Blues und Pop, die alljährlich in der Akademie Remscheid durchgeführt werden, haben sich die seit 1975 laufenden Jazz-Kurse der Musikalischen Jugend Deutschlands auf Schloß Weikersheim bewährt und finden steigenden Zulauf. Die Schwerpunkte der diesjährigen Kurse, die vom 1.—7. April stattfinden, liegen einmal im theoretischen Bereich (Harmonie, Rhythmik, Arrangement, Gehörbildung), zum anderen beim praktischen Instrumentalunterricht (Baß, Klarinette, Saxophon, Piano, Gitarre, Schlagzeug, Trompete, Posaune). Zum Kursprogramm gehören zudem Gruppentraining und Konzerte. Als Dozenten wirken Rainer Brüninghaus, Sigi Busch, Rainer Glen Buschmann, Stephan Diez, Wolf Escher, Heinrich Hock und Ed Kroger mit. Die Kursgebühr beträgt für Mitglieder der MJDM 180,—, für Nichtmitglieder DM 200,—. Kontaktadresse: Generalsekretariat der Musikalischen Jugend Deutschlands, Menzinger Straße 68, 8000 München, Tel. 089/811 2024.

Wieder Sommerkursus für Jazz, Blues, Pop in Remscheid

13 Jazzmusiker von internationalem Rang unterrichten im Sommerkursus für Jazz, Blues, Pop vom 11.—24. Juli in der Akademie Remscheid. Dabei haben fortgeschrittene Amateure, Musikstudenten sowie angehende Leiter von Gruppen und Schülerbands Gelegenheit, in Theorie und Praxis unterwiesen zu werden. Zum Lehrprogramm gehören neben Harmonielehre und Arrangement Improvisationsübungen, Unterweisung in einzelnen Instrumenten sowie im Ensemblespiel. Kontaktadresse: Akademie Remscheid für musikalische Bildung und Medienerziehung, Küppelstein 34, 5630 Remscheid. Tel. 0 21 91 / 79 42 23.

Anthony Braxton Star des Melody Maker Kritiker Poll

Anthony Braxton erhielt beim Kritikerpoll der englischen Musikzeitung Melody Maker als Klarinettist und Altsaxophonist die meisten Stimmen. Zudem wurde er noch in 5 weiteren Kategorien nominiert. Auf die ersten drei Plätze kamen in dem Poll: Big Band: Thad Jones-Mel Lewis, Gil Evans, Sun Ra; Ensemble: McCoy Tyner, Weather Report, Art Ensemble of Chicago; Komponist: Keith Jarrett, Charles Mingus, Anthony Braxton; Arrangeur: Gil Evans, Thad Jones, Quincy Jones; Trompete: Dizzy Gillespie, Kenny Wheeler, Clark Terry

und Miles Davis; Sopransaxophon: Steve Lacy, Wayne Shorter, David Liebman; Altsaxophon: Anthony Braxton, Ornette Coleman, Phil Woods; Tenorsaxophon: Sonny Rollins, Jan Garbarek, Dexter Gordon; Bariton-saxophon: Gerry Mulligan, John Surman, Pepper Adams; Klarinette: Anthony Giuffre und Perry Robinson; Flöte: Hubert Laws, Roland Kirk, Sam Rivers; Posaune: Albert Mangelsdorff, Roswell Rudd, George Lewis; Klavier: Cecil Taylor, McCoy Tyner, Keith Jarrett; Orgel: Jimmy Smith, Larry Young, Sun Ra; Synthesizer: Joe Zawinul, Jan Hammer, Sun Ra; Gitarre: Jim Hall, John McLaughlin, Joe Pass; Geige: Jean-Luc Ponty, Leroy Jenkins, Joe Venuti; akustischer Baß: Niels Henning Ørsted Pedersen, Charles Mingus, Ron Carter und Charlie Haden; elektrischer Baß: Stanley Clarke, Jaco Pastorius, Steve Swallow und Miroslav Vitous; Vibraphon: Gary Burton, Karl Berger, Gunter Hampel; Schlagzeug: Elvin Jones, Jack DeJohnette, Max Roach; Percussion: Airto Moreira, Guilherme Franco, Dom Um Romão; verschiedene Instrumente: Roland Kirk, Anthony Braxton, Howard Johnson; Sänger: Joe Williams, Ray Charles, Al Jarreau; Sängerin: Sarah Vaughan, Betty Carter, Urszula Dudziak.

Creative Music Studio Jazzkurse in Woodstock

Das Creative Music Studio veranstaltet vom 4. April bis zum 29. Mai eine Spring Session, bei der Anthony Braxton, Dave Holland, Jimmy Giuffre, Karl Berger, Leo Smith, Ingrid und William Ames unterrichten werden. Zudem werden Muhal Richard Abrams, Ed Blackwell, Don Cherry, David Izenzon, Leroy Jenkins, Kalaparusha u. a. als Gastdozenten Kurse bestreiten. Der Unterricht umfaßt Musiktheorie, Kompositionslehre und Ensemblespiel sowie Instrumental- und Vokal-Instruktionen. Kontaktadresse: Creative Music Studio, P.O. Box 671, Woodstock, New York 12498, Tel. 3 38 76 40.

Die Internationale Gesellschaft für Jazzforschung und das Institut für Jazzforschung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz veranstalten vom 31. Mai bis 4. Juni die **3. Internationale Jazzwissenschaftliche Tagung** im Schloß Schielleiten in der Steiermark. Referenten und Teilnehmer aus zahlreichen europäischen und außereuropäischen Ländern werden erwartet. Kontaktadresse: Institut für Jazzforschung, Palais Meran, Leonhardstr. 15, A-8010 Graz.

Eine **Lehrkanzel für Afro-Amerikanistik** richtete die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz vor einiger Zeit ein. Sie bildet den Schlußstein für den Fachbereich Jazz der Hochschule, welcher neben 8 Ausbildungsklassen in Instrumentalfächern und Jazztheorie bereits das erste europäische Institut für Jazzforschung besitzt. Außer Grundlagenforschung in den musikalischen Bereichen von Jazz, Blues, Spiritual bis zu Pop- und Rockmusik wird die Lehrkanzel für Afro-Amerikanistik vor allem die Erforschung der gesamten Kultur- und Sozialgeschichte der afro-amerikanischen Nationen betreiben, kündigte Prof. Dr. A. M. Dauer, der Inhaber der in Europa einmaligen Lehrkanzel, in seiner Antrittsvorlesung an.

Die **5. Internationale Tanzwerkstatt Bonn 77**, die vom 17.—30. Juni stattfindet und sowohl für Amateure wie auch für Professionals gedacht ist, enthält auch ein Seminar für Modern Jazz Dance, das von David Harris bestritten wird. Die Planung und Gesamtleitung der Tanzwerkstatt liegt in Händen von Fred Traguth. Anmeldungen sind zu richten an die Internationale Tanzwerkstatt, Kultur Forum Bonn-Center, Bundeskanzlerplatz, 5300 Bonn 1.

Bestverkaufte Jazz LPs sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. Grover Washington „A Secret Place“, 2. Jean-Luc Ponty „Imaginary Voyage“, 3. Stanley Turrentine „The Man With The Sad Face“, 4. Chick Corea „My Spanish Heart“, 5. Stanley Clarke „School Days“, 6. Gato Barbieri „Caliente“, 7. George Benson „Breezin“, 8. Quincy Jones „I Heard That“, 9. Blackbyrds „Unfinished Business“, 10. Chuck Mangione „Main Squeeze“.

Der Musikschulkongreß '77 wird vom Verband deutscher Musikschulen e. V. in Verbindung mit dem Verband Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler vom 1.—3. April in Augsburg durchgeführt. Thema ist „Das Ensemble in der instrumentalen und vokalen Ausbildung an Musikschulen“, wobei auch der Jazz berücksichtigt wird. Es geht vor allem darum, das breite Angebot der Musikschule an Ensemble- und Ergänzungsfächern mit Beispielen aufzuzeigen. In parallelen Arbeitsgruppen werden Aufbau und Gliederung sowohl „traditioneller“ Bereiche wie Orchester und Kammermusik als auch neuerer Formen

des Ensemblespiels an Musikschulen wie Percussionsgruppen, Improvisationsgruppen, Jazz- und Folklore-Gruppen dargestellt. Zu dieser Fortbildungsveranstaltung sind nicht nur Musikschullehrer sondern auch alle an dem Thema interessierten Personen eingeladen. Kontaktadresse: Verband deutscher Musikschulen, Bundesgeschäftsstelle, Villichgasse 17, 5300 Bonn-Bad Godesberg.

Beim **Treffen der Jazzreferenten der ARD** am 6. Januar in Frankfurt wurde angeregt, die vielen hervorragenden Jazz-Produktionen, die in den Archiven der ARD liegen, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, indem der Schallplattenindustrie in größerem Maße als bisher ermöglicht werden sollte, solche Produktionen herauszubringen. Für den Euro-Jazz-Bandaustausch werden 5 ARD-Sender Beiträge liefern: Der HR (Free Jazz Quintett Essen), der NDR (Family of Percussion), RB (Cyklus III), der SDR (Erwin Lehn Orchester) und der SWF (Hans Koller meets classic). Diese Rundfunkproduktionen werden den in der EBU zusammengefaßten euroöaischen Rundfunkstationen für ihre Jazzprogramme angeboten. Das öffentliche Jazzkonzert der EBU richtet in diesem Jahr der NDR aus Wolfgang Dauner wurde die musikalische Leitung dieses Konzertes übertragen, das am 25. November in Hamburg stattfindet und von einem aus europäischen Jazzsolisten zusammengestellten Orchester sowie verschiedenen Kombinationen daraus bestritten wird.

Ein **Seminar für Amateurmusiker** mit den Bop Cats veranstaltet die VHS in Verbindung mit der Jugendpflege der Stadt Emden vom 4.—6. März. Das Seminar soll Gruppen von Amateuren Gelegenheit geben, von professionellen Musikern Erfahrungen und Anregungen zu übernehmen, mit ihnen Probleme der Musizierpraxis zu diskutieren und gründlich zu proben.

Der **Bellaphon Import-Dienst** in Frankfurt kann nun dem deutschen Fachhandel ein umfangreiches, für Jazzfreunde sehr interessantes Angebot an Import-Jazzplatten anbieten. Ende 1976 wurde eine Vertragsverlängerung mit der Kopenhagener Jazzfirma Steeple-Chase ausgehandelt. Zudem vertritt die Bellaphon: Prestige, Milestone, Fantasy, Concord, Arhoolie, Chiaroscuro (USA), Jazz Anthologie, VLX, Festival, DP, Le-Chant-du-Monde (Frankreich), Joker (Italien), Timeless (Holland), Riverside (Japan) sowie FMP und Happy Bird (BRD). Derzeit umfaßt das Repertoire 1786 Jazztitel von Einspielungen, die von 1918 bis 1976 produziert wurden.

Ein **Jazzplattenmarkt** wurde kürzlich in Hollywood eröffnet. Auf dem Parkge-

lände der Capitol Records in der Vine Street treffen sich jeweils am Morgen des 1. Sonntags im Monat Jazzplattenhändler, die Raritäten anbieten.

New Jazz Porträts war der Titel einer Fotoausstellung, die vom 15. 1.—12.2. in der Galerie Potthus in Oldenburg gezeigt wurde. Sie bestand aus 36 Fotos, die alle von Norbert Gerdes beim Jazz Meeting in Moers gemacht wurden.

Onkel Pö's Carnegie Hall in Hamburg hat mit Ende des Monats Februar ihre Pforten geschlossen. Der berühmte Jazzladen steht zum Verkauf, der Inhaber Peter Marxen zieht sich aufs Land an die Ostsee zurück.

Charles Austin und Joe Gallivan sind seit 20. Februar auf einer Tournee, die die beiden in England lebenden Jazzmusiker durch Norwegen, Schweden und Finnland führt. Der Flötist Charles Austin gehört auch der 11-Mann-Band „Intercontinental Express“ an, deren Stars Kenny Wheeler und Elton Dean sind. Die Band hat jetzt eine neue Platte vorgelegt. Ebenfalls auf einem neuen Album sind Austin und Gallivan mit Stimmen zu hören. Es ist auf dem Compendium Label unter dem Titel „Peace on earth“ erschienen. Der Schlagzeuger Joe Gallivan, der auch zusammen mit dem Saxophonisten Evan Parker im Duo auftritt, produzierte mit Elton Dean, Keith Tippett und Hugh Hopper ein Album für Compendium, das den Titel „Cruel but fair“ bekam. Kontaktadresse: Ann Green, 24 a Denver Rd, London N. 16, Tel. 8 02 - 36 83.

Bobby Bradford will im Juni nach England kommen, um dort zusammen mit dem Saxophonisten Trevor Watts, dem Bassisten Kent Carter und dem Schlagzeuger Liam Genockey auf Tournee zu gehen. Der amerikanische Trompeter und Kornettist wurde vor Jahren durch seine Zusammenarbeit mit Ornette Coleman bekannt.

Dee Dee Bridgewater, die derzeit im Pop-Geschäft Fuß zu fassen versucht, will unabhängig davon ihre Verbindung zur Jazz-Szene aufrecht erhalten. So trat die Sängerin in jüngster Zeit zusammen mit Nat Adderley in verschiedenen Clubs auf. Im Februar hat sie mit ihm in Los Angeles auch eine Platte für Little David Records aufgenommen.

Peter Brötzmann wird zusammen mit Han Bennink vom 15.—22. April in New York gastieren. Zu gleicher Zeit wird auch das Duo Alexander von Schlippenbach-Sven-Ake Johansson in der amerikanischen Jazz-Metropole auftreten.

Stanley Clarke wird, sich demnächst bei einem „Bass Giants“ Konzert in der New Yorker Carnegie Hall vor-

stellen. Im Verlauf des Abends wird der Bassist zusammen mit seinem Kollegen Charles Mingus auch im Duo spielen.

Das **Classic Jazz Collegium Prag**, eine 10-Mann-Band, die schon mit Benny Waters und Wild Bill Davison reiste, wird irri Fröhsommer eine Tournee mit dem amerikanischen Pianisten Ralph Sutton unternehmen.

Al Cohn machte wieder ein Album für das Xanadu Label. Der Saxophonist spielte bei der Produktion mit dem Pianisten Barry Harris, dem Bassisten Sam Jones und dem Schlagzeuger Leroy Williams.

Larry Coryell hat unter dem Titel „The Lion and the Ram“ für Arista eine neue Platte aufgenommen, auf der er auch akustische Gitarre spielt.

Cyklus III spielte kürzlich mit ihrem neuen Schlagzeuger Toni Danner in der Bremer Postaula. Das Konzert wurde von Radio Bremen mitgeschnitten. Cyklus IM hat eine neue Kontaktadresse: Matz Steinke, Im Eickhof 6, 3007 Gehrden 6, Tel. 0 51 37 / 61 30.

Dexter Gordon hat bei Columbia Records einen Exklusivvertrag unterschrieben. Die erste Platte des Tenorsaxophonisten enthält Aufnahmen aus dem New Yorker Village Vanguard.

Lionel Hampton gastierte wieder einmal im New Yorker Rainbow Grill. Mr. Rhythm brachte zu diesem Engagement eine 11-Mann-Band und den Tänzer Bunny Briggs mit. Hampton wird im Frühjahr eine Europatournee unternehmen.

Slide Hampton leitet seit letzten Sommer eine Posaunengruppe, die derzeit auf Europatournee ist. Slides Posaunen-Kollegen sind Janice Robinson, Steve Torre und Jon English. Die Rhythmusgruppe besteht aus dem Gitarristen Shawn Levitt, dem Bassisten Burt Thompson und dem Schlagzeuger Ray Appleton. Kontaktadresse: Nicole Leroy, 36, rue Notre Dame de Nazareth, F-75003 Paris, Tel. 2783715.

Woody Herman wird in nächster Zeit mehrere neue Platten vorlegen. Einmal soll sein Jubiläumskonzert in der Carnegie Hall als Doppelalbum veröffentlicht werden, zum anderen sollen Mitschnitte seiner Auftritte in London auf Platte erscheinen. Bei dem Carnegie Album wird die Herman Herd mit Flip Phillips als Gastsolisten und mit Streichern zu hören sein.

Mill Hinten war der Star eines Jazz Salute Konzertes, das im Loeb Student Center in New York stattfand. Unter den Mitwirkenden waren u. a. Jon Faddis, Eddie Bert, Budd Johnson, Al Cohn, Ron Carter, Major Holley, Richard Davis, Harold Mabern und Cab Galloway.

Helen Humes trat wieder einmal im »Cookery« im Greenwich Village auf. Die Sängerin wurde dabei von dem Pianisten Jerry Wiggins und dem Bassisten Major Holley begleitet.

Dick Hyman konnte kürzlich sein 6jähriges Jubiläum als Hauspianist des New Yorker »Cookery« feiern. Bei der Party waren u. a. Eubie Blake, Marian McPartland und Bob Haggart zu gegen.

Bobby Jones, der seit vielen Jahren in Deutschland lebende amerikanische Saxophonist und Klarinettist, ist seit Juni letzten Jahres so schwer erkrankt, daß er auf ärztliches Geheiß das aktive Musizieren aufgeben mußte. Im Münchner Domizil und in der inzwischen total ausgebrannten Hamburger »Fabrik« wurden im letzten Jahr Benefizkonzerte veranstaltet, um ihm die notwendigste finanzielle Hilfe zu geben. Knut Kiesewetter besorgte Jones an der Nordsee, wo er wegen der jodhaltigen Luft leben soll, eine Wohnung, die durch Privatinitiative hergerichtet wurde. Die einzige Verdienstmöglichkeit besteht für Jones darin, Arrangements zu schreiben. Vom NDR hat er bereits einige Aufträge bekommen. Spenden für Bobby Jones nimmt der NDR-Redakteur Wolfgang Kunert, Rotdornstieg 2 a, 2000 Hamburg 60, Tel. 040/5 11 0840, entgegen.

Taft Jordan bestritt mit seiner Band im Storyville in New York ein Programm, das in Erinnerung an den ehemals weltberühmten Harlemer Savoy Ballroom besonders heiße Musik enthielt.

Don Wieland Keyn, der in letzter Zeit mit Don Ellis in Kalifornien arbeitete, ist wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Der Flötist wird Gastspiele mit dem österreichischen Posaunisten und Pianisten Dieter Glawischnig geben, sucht aber in erster Linie Anschluß an die Deutsche Jazz-Szene. Kontaktadresse: Don Wieland Keyn, Hüttenstr. 6, 889 Aichach-Unterschneitbach.

Barbara Lea trug kürzlich im Overseas Jazz Club im New Yorker Biltmore Hotel selten gehörte Stücke des Komponisten Willard Robinson vor. Die Sängerin trat mit einer Band auf, der u. a. der Kornettist Dick Sudhalter, der Tenorsaxophonist Harold Ousley, der Pianist Wayne Wright und der Bassist Major Holley angehörten.

Richard Gwalbert Misiek, polnischer Komponist und Saxophonist, leitet das erste Jazz-Instrumental-Theater in Wroclaw. Bisher wurden drei verschiedene Programme aufgeführt, am vierten wird gerade gearbeitet. Misiek sagt: »Für uns sind Gesten und Bewegungen die Ausweitung der Klänge, bzw. ihre Umsetzung.« Das polnische

Jazz-Instrumental-Theater würde gerne in Deutschland gastieren. Kontaktanschrift: Teatr Instrumentalny, Politechnika Wroclawska, pl. Grunwaldzki 63, 50-366 Wroclaw, Tel. 227463, Polen.

Das **Modern Jazz Quartet** wird sich in nächster Zeit wieder einmal formieren. John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath und Connie Kay wollen dann ein Reunion-Konzert in der Carnegie Hall geben, in dem eigene Kompositionen sowie Bearbeitungen von Ellingtons »Black, Brown and Beige« und Scott Joplins »Maple Leaf Rag« aufgeführt werden. Anschließend *darin* wird das MJQ einen Monat lang auf Tournee gehen.

Muddy Waters gab jetzt nach 50jähriger Zusammenarbeit mit Chess Records sein Debüt auf Blue Sky Records, einem Label der CBS. Auf der neuen Platte, sie heißt »Hard again«, ist der Gitarrist und Sänger mit einer Band zu hören, zu der Gitarrist Johnny Winter, der Mundharmonikaspieler James Cotton und der Pianist Pinetop Perkins gehören.

Gerry Mulligan hat mit seinem Sextett, das aus Dave Samuels, Tom Fay, George Duvivier, Tom Santiago und Bobby Rosengarden besteht, eine Platte für Chiaroscuro aufgenommen, die unter dem Titel »Idle gossip« erscheint.

Zbigniew Namyslowski und Jan Wroblewski zeichnen als Komponisten und Arrangeure für das Polish Radio Jazz Studio Orchestra verantwortlich, das vom 20. April bis 5. Mai auf Deutschlandtournee geht. Das Unternehmen, das als Polish Jazz Festival & Jazz Music Show 77 angekündigt wird, bietet ein spezielles, Sstündiges Musikprogramm, dessen musikalische Schwerpunkte der jeweilige Veranstalter mitbestimmen kann: Das Repertoire reicht von Traditional über Swing und Modern bis Free, enthält dazuhin Persiflagen. Die Band, deren Musiker auch in einzelnen kleinen Formationen auftreten, besteht neben Namyslowski und Wroblewski aus den Trompetern Tomasz Stanko und Bogdan Dembek, den Posaunisten Stanislaw Cieslak und Andrzej Brzeski, den Saxophonisten Janus Muniak, Henryk Miskiewicz und Tomasz Szukalski, dem Organisten Wojciech Karolak, dem Pianisten Slawomir Kulpowicz, dem Gitarristen Marek Blizinski, den Bassisten Pawel Jarzebski und Waldemar Kurpinski und dem Schlagzeuger Czeslaw Bartkowski. Kontaktadresse: GKP Promotion, Gabriele Kleinschmidt, Mettenberger Straße 1, 7200 Tuttlingen-Möhringen, Tel. 07462/1530.

Nat Pierce saß kürzlich als Pianist im Count Basie Orchester. Er ersetzte den Count bei einer Tanzveranstaltung im Riverboat in New York.

Müan Pilar hat jetzt in München eine Gruppe aufgestellt, die Gas heißt und bei der Matthias Preißinger Keyboards, Günter Moll Gitarre, Manfred Schacher Schlagzeug und Sabu Rex Percussion spielen. Der jugoslawische Bassist will mit Gas in nächster Zeit auf Tournee gehen. Kontaktadresse: Doris Hagen, Bingener Str. 13, 8000 München 50.

Hans Reiche! hat zusammen mit dem Bassisten Buschi Niebergall und dem Schlagzeuger Sven-Ake Johansson ein Trio gegründet. Der Wuppertaler Gitarrist hat auch wieder eine neue Platte aufgenommen, auf der er zusammen mit Sven-Ake Johansson **zu** hören ist. Bei einem Titel spielte Reiche mit Geigern und einer Percussionsgruppe.

Das **Trevor Richards Trio** ist während einer Polentournee bei einem Zusammenstoß mit dem Band-Bus verunglückt. Die Musiker wurden mit schweren Verletzungen in ein Krankenhaus in der Nähe von Lodz eingeliefert.

Die **Seatown Seven**, eine der bekanntesten Hot Jazz Bands in Nordrhein-Westfalen, die 1962 von dem Posaunisten Adrian von Saucken gegründet wurde, arbeitet gerade an ihrer vierten Platte. Die drei vorhergehenden sind bereits vergriffen.

Shivananda hat einen zweijährigen Plattenvertrag mit der Firma Gnom abgeschlossen. Die Platten werden von Philips-Phonogram vertrieben. Die Schweizer Gruppe wird das Album in der ersten Märzwoche aufnehmen. Es soll Anfang Mai vorgelegt werden. Kontaktadresse: Hans Fehr, Friesenbergstr. 117, CH-8055 Zürich.

Horace Silver legte anläßlich seiner 25jährigen Zusammenarbeit mit Blue Note ein Album vor, das »Silver 'n' voices« überschrieben ist.

Zoot Sims war der Solist bei der Uraufführung von Alec Wilders Komposition »Concerto for Tenorsaxophone and Chamber Orchestra«. Den Orchesterpart bestritt das Indianapolis Sinfonieorchester unter der Leitung von Sarah Caldwell.

Big Joe Turner gastierte kürzlich im Jazzclub »The Palms« in San Francisco. Der Bluessänger wurde dabei von einer Band um den Gitarristen Mike Bloomfield begleitet.

Eberhard Weber wird mit seiner Gruppe Colours in nächster Zeit in England auftreten. Das Quartett wird Konzerte an der London School of Economics und an der St. Andrews Universität geben.

KENNENSIEDIE?

Big Band Club Dornbirn nennt sich eine Formation, die 1968 gegründet wurde, zunächst kommerziell ausgerichtet war, sich aber nach Besuch eines Jazzkurses in Remscheid und eines Seminars mit Joe Viera dem Jazz zuwandte. Gespielt werden u. a. Arrangements und Kompositionen von Neal Hefti, Sammy Nestico, Oliver Nelson, Ernie Wilkins, Vince Benedetti sowie Stücke, die aus eigener Feder stammen. Die Bandmitglieder kommen aus Vorarlberg, der Schweiz, Liechtenstein und Deutschland. Der Big Band Club Dornbirn nahm bisher eine LP auf, die 1976 erschienen ist. Kontaktanschrift: Peter Schweizer, Eisenhammerstraße 15, A-6850 Dornbirn oder Rüschen 93, CH-9042 Speicher.

Circle Quartet, eine Gruppe aus dem Duisburger Raum, ist stilistisch in den Bereichen Bebop, Hard Bop und Latin Jazz einzuordnen. Ein Großteil der Themen stammt von Charlie Parker, Sonny Rollins, Miles Davis und John Coltrane, aber auch eigene Kompositionen finden Verwendung. Circle Quartet besteht seit 1975 und spielt in der Besetzung: Andreas Kerkhoff, Tenor- und Sopransaxophon, Ralf Wirkus, Gitarre, Thomas Rohner, Baß, Armin Thommesen, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Thomas Rohner, Straßburger Straße 41, 4100 Duisburg 12.

Cry Freedom spielt ausschließlich eigene, in kollektiver Arbeit entstandene Stücke. Die vielseitige Musik dieser Nürnberger Jazz-Rock-Formation basiert auf festen Arrangements, die genug Freiraum für Improvisationen lassen. Cry Freedom legte kürzlich ihre erste, selbst produzierte LP vor. Besetzung: James T. Durham, Tenor- und Altsaxophon, Rudi Madsius, Gitarre, Gesang, Gerhard Billmann, Keyboards, Helmut Körber, Baß, Klaus Braun, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Gerhard Billmann, Karlstraße 29, 8510 Fürth, Telefon 0911/ 77 43 09 oder 77 77 48.

Interlude wurde von Werner Geck, dem langjährigen Pianisten der Gruppe Strinx, gegründet und ist um die Präsentation des modernen Jazz von Bop bis Rock-Jazz bemüht. Besetzung: Dietmar Sarg, Gitarre, Werner Geck, Piano, Ullrich Bichmann, Baß, Michael Peters, Schlagzeug, Werner Sweeren, Percussion. Kontaktanschrift: Ullrich Bichmann, Märkische Straße 49, 5840 Schwerte.

Jazz Crew heißt ein Quintett, das größtenteils aus Musikern besteht, die an der Jazzschule in München unterrichten, und das im Sommer 1976 gegründet wurde. Es spielt vorwiegend Kompositionen der Pianistin Juko Gulda, es finden sich aber auch Stücke von Wayne Shorter oder John Coltrane im Repertoire. Besetzung: Thomas Faist, Altsaxophon, Juko Gulda, Piano, Roland Bankel, Gitarre, Rocky Knauer, Baß, Werner Vogt, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Roland Bankel, Unterdorf 8, 8021 Hohenschäftlarn.

Jimi's „S“ -Sand kleidet alte und neue Jazzstandards in zeitgemäße Arrangements, möchte sich dabei aber stilistisch nicht festlegen: Das Repertoire reicht von

Swing, Bebop, Samba, Bossa Nova bis hin zum Rock-Jazz. Die Musiker des Quintetts lernten 2 Jahre an der Jazzschule in München. Besetzung: Sepp Fischhaber, Tenorsaxophon, Jimi Kelz, Felix Schell, Gitarre, George Winter, Baß, Werner Vogt, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Jimi Kelz, Wörthstraße 33, 8000 München 80, Telefon 0 89 / 45 21 26.

Macroscope ist der Name eines Quartetts aus dem Ruhrgebiet, dessen Repertoire bisher nur eigene Kompositionen enthält, die im Modern Jazz, New Jazz und Rock Jazz angesiedelt sind. Die Musiker, die seit Sommer 1976 zusammen spielen, nahmen an Jazzkursen in Remscheid und Burghausen teil. Besetzung: Rolf Lotte, Gitarre, Niko Hesselbach, E-Piano, Wolfgang Behn, Baß, Martin Hesselbach, Schlagzeug. Kontaktanschrift: M. u. N. Hesselbach, Hattinger Straße 691, 4630 Bochum 5, Telefon 02 34 / 49 08 55.

Puzzle Project, eine Formation aus dem Mainzer Raum, besteht seit etwa einem Jahr. Die acht Mitglieder kommen aus verschiedenen musikalischen Richtungen, was zu einer vielschichtigen Musik führt, die Elemente des Cool Jazz, des Swing, des modernen Big-Band-Sound sowie des Rock und Funk miteinander verbindet. Das Instrumentarium umfaßt Trompete, Posaune, Saxophon, Klarinette, Flöte, Gitarre, E-Piano, Baß, Vibraphon, Schlagzeug und Percussion. Es gibt auch Gesang. Kontaktanschrift: Claus Kafitz, Welschnonnen-gasse 7, 6500 Mainz 1, Telefon 0 61 31 / 264 13.

Mitch Sauers Blues Band orientiert sich an Bluesmusikern wie Elmore James, Jimmy Reed, Willie Dixon, Junior Wells, B. B. oder Albert King, nahm in letzter Zeit aber auch Stücke von Joe Zawinul, Eddie Harris und Curtis Mayfield in ihr Repertoire auf. Die Band, die im April 1974 gegründet wurde und zunächst unter ständigen Umbesetzungen zu leiden hatte, spielt seit Januar 1976 in der Besetzung Mitch Sauer, Gitarre, Gesang, Sopransax, Mundharfe, Martin Kössler, Gitarre, Thilo Kössler, Klavier, Otto Eisner, Baß, Klaus Mages, Schlagzeug, Hannes Lubig, Percussion. Kontaktanschrift: Martin Kössler, Hiltpoltsteiner Straße 70, 8500 Nürnberg.

Jürgen Scheele, in Berlin lebender Trompeter und Flügelhornist, gründete gemeinsam mit dem Bassisten Gerd Mayer und dem Schlagzeuger Peter Weiss ein Trio. Ihr Debüt gab die Gruppe Ende Februar im Berliner Quasimodo, eine Tournee durch Süddeutschland und Österreich ist geplant. Kontaktanschrift: Jürgen Scheele, Merseburger Straße 2, 1000 Berlin 62, oder Gerd Mayer, Alt-Tempelhof 43, 1000 Berlin 42, Telefon 0 30 / 7 51 29 60.

Tagore heißt ein Quartett, dem der Flötist und Saxophonist Paolo Fornara, der Schlagzeuger Wolfgang Löbbert, der Gitarrist Tom Woll und der Bassist Thomas Schmitt angehören. Die Konzeption der Gruppe ist geprägt von modernem Rock-Jazz. Kontaktanschrift: Wolfgang Löbbert, Bellenweg 5, 6100 Darmstadt 13, Telefon 061 51 / 59 17 51.

Ex ovo pro legt erste Platte vor

„Ex ovo pro“ ist 1972 aus dem Ei gekrochen und zählt heute zu den wichtigsten Jazzformationen im Raum Nürnberg-Erlangen. Lateinische Vokabeln — das läßt auf Intellektualismen schließen, vielleicht sogar auf Unverständlichkeit. Kommunikationsbarrieren schon im Namen? Keineswegs! Es braucht nur einige Takte, und den Zuhörern ist klar, daß hier fürs Publikum gespielt wird, ohne vorsätzliche Glättung und Effektrimmung. Und doch steht „pro“ für progressiv. Dabei wird eine Tendenz sichtbar, die zu denken gibt. Während es für die etablierten Gruppen der internationalen Jazz-Rock-Szene schwierig geworden ist, progressiv zu sein bzw. zu bleiben, da außermusikalische Belange, diktiert vom Verwertungsinteresse einer sich ihr bemächtigenden Musikindustrie, das künstlerische Profil immer stärker überlagern und zu einer Regression der musikalischen Potenz führen, ist es für semiprofessionelle Formationen im Spielraum von Neigung und wohlverstandenen Ehrgeiz heute leichter, eine eigene Sprache zu finden, an ihr weiterzuarbeiten, diese fortzuschreiben, wie gesagt: musikalisch voranzuschreiten. Dies ist dann eine Frage der Beherrschung der Instrumente und des kreativen Vermögens. Es handelt sich also um keine eklatante Überschätzung, wenn sich eine Gruppe, die aus der „Provinz“ kommt, das Attribut „progressiv“ zulegt. Gerade hier, der eigenen Spürnase nach, sind noch Fortschritte möglich.

„Ex ovo pro“ besteht aus fünf Musikern. Bassist Max Köhler und Schlagzeuger Harald Pompl begannen mit Dixiebands und spielten später in verschiedenen Rockgruppen. Heute sorgen sie für ein verlässliches, kraftvolles, rhythmisches Fundament. Roland Bankl, inzwischen Lehrer für Gitarre an der Jazzschule in München, bezieht seine Erfahrung aus langjähriger Tätigkeit als Jazz-Rock-Musiker. Technik und Feeling sind die Konstanten seines durchsichtig konstruierten Gitarrenspiels. Mandi Riedelbauch hat seine Lehrjahre in England mit Rockmusik und Plattenaufnahmen absolviert und besticht durch instrumentale Vielfalt: Sopran, Tenor, Bari-

ton, Flöte und Fagott. Als Komponist, E-Pianist und Organisator zeichnet Hans Kraus-Hübner, der als Musikpädagoge tätig ist und auch zeitgenössische Orchesterwerke schreibt.

Den Musikern von „Ex ovo pro“ geht es um die nahtlose Integration kompositorischer Ideen und deren improvisatorische Auslotung in primär rhythmischer und melodischer Hinsicht. Dies schafft eine Kontinuität von Spannungen, Stimmungen und Gefühlen, denen der Zuhörer sich nicht verschließen kann. Melodisierte Rhythmen, Klänge und Tempi fungieren als musikalische und psychophysische Initialzündungen. Daraus resultieren bestimmte seelisch-körperliche Zustände des Explosiv-Eruptiven, des Sichzusammenziehens bzw. Sichverdarkeln oder auch des spannungslosen Aufgehens in einem schwebenden Grenzzustand. Nicht meditatives Verweilen, sondern hinein ins Psycho-Soma. Die Improvisation erwächst — über Harmonieschritten, modal oder in freier, spontaner Gemeinsamkeit — aus der motivischen Struktur des Themas und lebt von dessen Originalität.

„Ex ovo pro“ hat nun die erste Platte eingespielt, Rückblick auf Geschaffenes, Ansporn zu neuen Anstrengungen, Bilanz und Härtestest, sieben Titel, die einen Einblick in die Spannweite der musikalischen Gestaltungskraft der Gruppe geben können. („European Spaßvogel“ — Amayana — Production, Heinz Ulm, 8081 Althegnenberg; Bestellnummer: 4504, auch als Kassette). Die erste Nummer, gleichzeitig der Titel der LP, versteht sich als polemische Widerlegung des „spaßigen Fagotts“ im europäischen Orchester.

Das Thema, in seligen Terzen über einem ⁶A-Takt von Fagott und Gitarre vorgetragen, wechselt in seinem Scheitelpunkt plötzlich die Harmonie, um dann wieder über mehrere skalenfremde Dreiklänge zum Ausgangspunkt zurückzukehren. „Mr. und Mrs. Scroople's Lament“ bevorzugt die tiefen Tonlagen, wofür das unisono von Baritonsaxophon und Synthesizer besonders geeignet erscheint. Die kollektive Improvisation verarbeitet gleichzeitig zwei Tonarten: b-Moll und e-Moll. „What's The Deal“ basiert auf einem markant punktierten Rhythmus, die modale Improvisation in der Kirchentonart lydisch wirkt unbeschwert und gelockert. Das einzige Stück, das durchgehend notiert ist, „It's Raining In My House“, drückt ein ruhiges, in sich gezogenes Gefühl aus. Fagott und Synthesizer spielen in tiefer Lage das immer wiederkehrende Thema.

Spannung und Entspannung sind auf ein Minimum reduziert, es gibt kaum dynamische Kontraste, schwerelos, abgedunkelt bleibt die Grundstimmung im Zustand ausgewogener Ruhe.

„Don't Forget The Master“, eine versteckte Anspielung auf den Herbie Hancock der frühen Jahre, bringt auf Funk-Time-Basis ein einfaches Fünfton-Thema, gespielt von Synthesizer und leicht verzerrter Gitarre. Das Saxophon übernimmt über drei Harmonien hinweg die Improvisation. „In A Locrian Mood“, auch Neurosoma genannt, steht in der lokrischen Tonart und hat schon bei manchem Zuhörer — was nicht unbeabsichtigt ist — „körperliche Wallungszustände“ hervorgerufen. Der ruhige Eingangsteil wird von einem hektischen und rhythmisch zerrissenen Thema abgelöst. Ihm schließt sich ein 7/4-Ostinato an, das sich in Lautstärke und Intensität steigert und dann plötzlich abbricht. Die Platte endet mit „Happy Sounds“, dem ersten Titel, den die Gruppe vor Jahren einstudiert hat. Er wurde quasi zum Maskottchen. Das ursprünglich voll durcharrangierte Stück hat sich im Laufe der Zeit immer mehr verändert, bis nur noch der Themenkopf übrigblieb. Die folgenden freien Teile können je nach Gemütsverfassung mal aggressiv, mal ruhig, mal lyrisch oder happy gespielt werden. Wie es beliebt! Daß „Ex ovo pro“ musikalisch etwas zu sagen hat, beweist nicht zuletzt diese Plattenveröffentlichung.

Bernd Ogan

Eberhard Webers Colours wieder einmal auf Tournee

Nach seiner erfolgreichen Amerika-Tournee im letzten Herbst stellte sich Eberhard Weber mit seiner Gruppe Colours zu Beginn dieses Jahres in 13 Städten in Österreich, der Schweiz und der Bundesrepublik vor, unter anderem auch im oberschwäbischen Biberach an der Riß, wo der hiesige Jazzclub im 4-Wochen-Rhythmus in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule ein Jazz-Konzert mit namhaften Gruppen und Musikern anbietet.

Daß er inzwischen auch in Amerika recht bekannt ist, führt Eberhard We-

ber auf das ausgezeichnete Renommee seiner derzeitigen Plattenfirma jenseits des großen Teiches zurück.

Begeistert erzählt er von der Leichtigkeit, mit der man in Amerika Musik machen kann. Gottlob haben die dort gewonnenen Eindrücke nicht auf die Musik von Colours abgefärbt, wie man dies immer wieder bei Musikern feststellen kann, die aus Amerika zurückkehren. Gegenüber den ersten Auftritten nach Webers „Emanzipations“-Erfolg „Colours Of Chloe“ hat die Musik von Colours nun ihre volle Reife bekommen. Der Emanzipationsprozeß des Bassisten Eberhard Weber ist abgeschlossen, das musikalische Konzept von Colours hat sich gefestigt. Daß man die Möglichkeit, sich in einem Konzert einmal auszuspielen, voll ausschöpft, ist selbstverständlich. So dehnte man „Sand“ (thematisch an „Sand-Glass“ auf der letzten Platte orientiert) auf 45 Minuten Dauer aus und daraus wurde ein freier Ausflug sowohl im rhythmisch-harmonischen als auch im Improvisations-Bereich. Eberhard Weber legt immer noch Wert darauf, daß alle Beteiligten die gleiche Funktion innerhalb des Gruppen-Ganzen erfüllen. Solisten im eigentlichen Sinne gibt es keine, die Beiträge der einzelnen gehen nahtlos ineinander über.

Die Klang-„Farben“ von Colours werden hauptsächlich geprägt vom Zusammenklang von Eberhard Webers ewig singendem Baß und den Keyboards von Rainer Brüninghaus. Es entstehen Klangfarben und -Stimmungen, die, weil sie ganz einfach schön klingen, immer wieder stehen bleiben, um dann von rhythmischen Passagen abgelöst zu werden. Das Prinzip der Wiederholung wird besonders dann deutlich, wenn die beiden die perlenenden Motive der legendären „Chloe“ einfließen lassen, wobei Brüninghaus besonders gerne auf das Elektro-Piano zurückgreift. Er brachte auch ein Solo, das aus der Colours-Musik deutlich herausgelöst war und zu den Höhepunkten dieses Auftritts gehörte. Auf dem Flügel erspielte er sich mit dem schon von Solo-Konzerten bekannten Einfallsreichtum und technischer Vielseitigkeit riesigen Sonderapplaus.

Charlie Mariano zeigte sich nicht so deutlich als Klangfarbenmaler, kam auch insgesamt nicht zu vielen Einsätzen. Wenn Mariano spielte, erfolgte zuvor immer ein Wechsel von den mehr lyrischen Klangfarben zu einem rockbetonten Rhythmus, der dann mit kraftvollem Sopransaxophonspiel voll ausgekostet wurde. Das bei Mariano obligate Nagaswaram (ein indisches,



EBERHARD WEBER

Foto: Ulrich Borchert

oboenähnliches Instrument) hat inzwischen den exotischen Reiz verloren, innerhalb der Colours-Musik lieferte es nur einen Farbtupfer. Von indischer Meditationsmusik, auf die Mariano zur Zeit öfter zurückgreift, war hier nichts mehr zu spüren. Das von ihm gespielte Thema in „Yellow Fields“ ist aber immer noch das ohrwurmige i-Tüpfelchen unter dem Themenmaterial von Colours.

Mit Dan Gottlieb stellte sich ein neuer Schlagzeuger bei Colours vor, nachdem Jon Christensen nach der Amerika-Tournee ausgestiegen ist. Dan Gottlieb verfügt über ein gutes Reaktionsvermögen. Aufmerksam verfolgt er das Geschehen bei seinen Vorderleuten und stellt sich blitzschnell um.

Das inspirierende, an der Entstehung der Musik beteiligte Schlagzeug Christensens erreichte Gottlieb trotz hoher Sensibilität nicht. Bei ihm blieb immer wieder spürbar, daß er sich durch oftmaliges Proben erst in die Gruppe einfügen mußte.

Mit Colours setzt Eberhard Weber konsequent seine Vorstellungen einer Synthese von E-Musik und Jazz fort: „Eine Synthese zwischen Rhythmik, die ursprünglich vom Jazz herkommt, dann später vom Rock beeinflusst wurde, Harmonik, die vom Jazz herkommt, mit Klangformen, Klangideen, wie sie in der Klassik zu Hause sind.“ Colours bieten eine brauchbare Alternative zu dem, was derzeit als Jazz-Rock oft in einer Sackgasse endet.

Daß sich dieses Konzept noch weiterentwickeln läßt, zeigten Rainer Brünninghaus und Eberhard Weber in einem Duo zum Abschluß, als Flügel und Baß wie in einer klassischen Arie romantisierten. . . Lothar Jänichen

Electric Jazz mit Nucleus in Freiburg

Auftakt einer Tournee durch die Bundesrepublik. Im Audimax der Freiburger Universität war's eine Lotsenfahrt zwischen Scylla und Charybdis. Lauerte auf der einen Seite die Scylla schlichter Rockrhythmik und drohte der Sache den Kopf abzubeißen, den musikalischen Spirit zu kassieren, schäumte auf der anderen Charybdis, die elektronische Funkyschwemme, immer auf dem Sprung, alles zu verschlingen.

Aber die Mannschaft von „Nucleus“ aus England hatte gute Nerven und ein noch besseres Ambitionsvermögen. Rock, Funky, etwas Miles Davis und „Weather Report“, ein hübscher Mittelkurs in verdünnt psychedelischer Lauge, breitgezogene, cinemascopeartige Themen im genüßlichen Unisono von Ian Carrs Trompete oder Flügelhorn und dem Saxophon von Brian Smith, der in seinen Alleingängen im Verlauf der Fahrt freilich immer waghalsiger aller Schöntönerei abschwor.

Technische Intelligenz, aber nicht eben berstendes Musikantentum machte diese Lotsenfahrt zum puren Genußmittel, zur unproblematischen Happytour. Der Sound, mit im Spiel sind noch E-Piano, Synthesizer, E-Baß (Ron Mathewson) und Schlagzeug, wurde gerade soweit suggestiv aufbereitet, daß er nicht völlig morphinistisch wirkte, aber doch das Ego wohligh zertrümmerte. Seelenbalsam für die blaue Stunde — doch mit äußerster Raffinesse. Immer wieder stach die geschickte Verarbeitung von Backgrounds und Riffs ab, die zu durchgehenden Leitmotiven anschwellen. Hoch- und andere Stimmungen waren so jederzeit machbar, pünktlich quasi vom Computer abzurufen. Gab sich die Rhythmik etwas flinker, verwischte sie dabei zugleich die Achtelnoten des Beats und übertrug die Verzögerung, das Hintanhalten auf das Ganze — eine Zeiter-scheinung, nicht nur in der Musik. In Gefahr und höchster Not bringt so der Mittelweg das Brot.

Klaus Robert Bachmann

Westfälische Schule für Musik baut Jazzabteilung aus

Der Jazzunterricht an bundesrepublikanischen Musikschulen wird seit einigen Jahren stetig weiter ausgebaut. Dabei sind Lehrer wie Schüler in den einzelnen Jazzabteilungen anderen Fakten und Problemen ausgesetzt als es in den klassischen Abteilungen der Fall ist (z. B. größere Fluktuation der Schüler; das Fehlen eines geeigneten Lehrplanes, der aber endlich im März beim Augsburger Kongreß des Verbandes Deutscher Musikschulen verabschiedet werden soll).

Im Einzel-Instrumental-Unterricht muß der Schüler immer darauf hingewiesen werden, daß Jazz eine „Gruppen-Musik“ ist, daß es Ziel eines jeden Schülers sein sollte, in einer Gruppe zu spielen. Da dies vor allem für viele jüngere Nachwuchsjazzler ein fast unüberwindliches Problem darstellt, ist es Aufgabe der sie betreuenden Institution, ihnen diese Möglichkeit anzubieten.

Aus diesem Grund und um die Jazzabteilung in ihrer kulturellen Relevanz einer größeren Öffentlichkeit bekannt und attraktiv zu machen, hat sich die Westfälische Schule für Musik in Münster entschlossen, die bisher weitgehend auf Instrumentalunterrichtsbasis geleistete Arbeit organisatorisch und inhaltlich auszubauen. Dazu haben sich ihr Leiter, Wilhelm Latour, der in diesem Fall die Initiative ergriff, und die Dozenten der Jazzabteilung — Wolf Burbat, Peter Driessen, Johannes Echterhoff, Wolfgang Ekholt, Peter Ortmann und Mel Phillips (alle ausnahmslos Musiker der Jazzszene und Dozenten verschiedener Jazzkurse) — ein Konzept erarbeitet, das den Unterricht in der Jazzabteilung räumlich und inhaltlich stärker zusammenfaßt und in der Wirksamkeit nach außen einheitlicher erscheinen läßt.

Künftig (d.h. ab März d.J.) wird die Abteilung an einem Ort in Münster konzentriert, wo auch ausreichendes Material an Instrumenten, Verstärkern etc. Dozenten und Schülern zur Verfügung stehen wird. Neben dem Einzelunterricht wird ein zusätzlicher Termin (voraussichtlich einmal monatlich) anberaumt, zu dem allen Schülern der Jazzabteilung Gelegenheit gegeben wird, unter fachkundiger Anleitung in einer Bigband und in verschiedenen Combos das Ensemblespiel zu üben. (Mel Phillips versucht schon seit einigen Jahren, eine Bigband der Jazzabteilung aufzubauen, jedoch schei-

terte dies bisher mangels Masse an Trompetern und Posaunisten. So suchte die Musikschule bisher vergeblich zusätzlich Dozenten und Schüler für diese Instrumente).

Um dem Ganzen ein Ziel zu setzen, das auch entsprechenden Druck auf die jetzt notwendigen Aktivitäten ausüben soll, wird die Jazzabteilung der Westfälischen Schule für Musik am 26. Juni 1977 im Rahmen einer Sonntagsmatinee im Stadttheater (Kleines Haus) ihre ersten musikalischen Ergebnisse vorstellen.

Man sieht, es rührt sich in Münster etwas auf dem Jazzgebiet. Ohne persönlichen Einsatz der Interessenten und ohne die Hilfe einer Institution wie die der hiesigen Musikschule wäre dies jedoch nicht so leicht denkbar. In Münster folgt man damit dem Beispiel anderer Städte und will gleichzeitig ein Vorbild für jazzunterentwickelte Gebiete in der Bundesrepublik setzen.

Wilhelm Latour, Peter Ortmann

Galala Jazz & Herbolzheimer

Offenbach a. M. war die nunmehr sechste Station dieses mehrdimensional organisierten und finanzierten Jazz-oder-so-Tournee-Unternehmens namens „Jazz Gala All Star Bigband“ unter der Schwachstrom-Leitung Peter Herbolzheimers, des bekannten und ganz gewiß, wie schon vor Jahr und Tag, ausgezeichneten Arrangeurs und Posaunisten.

Es begann in Wilhelmshaven, im Pumpwerk. Da war die Probe. Es wird enden, so Gott, Intendant Holzamer und Jazz-Redakteur Knieper es wollen, in der Konserve einer ZDF-Aufzeichnung. Das geschätzte Publikum rechts und links der Herbolzheimer-Trasse quer durch Deutschland wird bei der in Aussicht stehenden Fernseh-sendung noch einmal darüber nachdenken können, wie es sich als hochbezahlender Statist in Hamburg, Wiesbaden oder Berlin gefühlt hat.

Man muß nicht Purist sein, um auch im Jazz zwischen Anspruch, Selbstverständnis und Realität unterscheiden zu können. Herbolzheimer muß sich bei diesem gemischten Jazz-Quark was gedacht haben. Wenn nicht er, dann vielleicht das irrationale Zusammenspiel von sogenannten entscheidenden Kräften. Aber ein Zusammenspiel kann nicht denken. 400 Leute in Offenbach können diesen



Nölender
Sprechgesang:

CLARK TERRY

Foto: P. G. Deker

schlecht ausgesteuerten Frust-Jazz auch nicht allein finanzieren.

Die erste Hälfte des Konzertes schleppte sich her. „Jazz“ wurde nicht ernst genommen, „Gala“ wurde nicht in Pracht und Fülle beim Wort genommen, „All Stars“ war nur ein Signal für erbarmungslose Nivellier-Musik — und Emil Mangelsdorff, der nicht mitspielte, meinte, Herbolzheimer habe kein Vertrauen zum Jazz. Das ist schwerwiegend bei dem Anspruch.

Woher kommt dieser alle Geschmacksberge versetzende Glaube, man könne in der nostalgisch verklebten Suppe der weiteren siebziger Jahre den Liebhabern, Enthusiasten und jenen, die mit Kunst, Abteilung Jazz, immer und immer wieder Lust, Erkenntnis und Aufklärung über den Menschen verbinden, jeden den angeblichen Sachzwängen angepaßten Dreck andrehen, wo Jazz sich immer als dauerndes Fortschreiten verstand? (Ein paar Highlights des Konzerts ausgenommen, aber das isse ja.)

In dem unglaublich verlogenen Glanz-Papier-Programmheft, das die

wahren Motive (Selbstdarstellung & Finanzen) dieser Jazz-Gala mit hochtrabender Seriosität und missionarischen Phrasen kaschiert, kann man fundierte Kurzbiographien der beteiligten Musiker lesen: von Astrud Gilberto über Gary Burton, Frank Rosolino, Ack van Rooyen und Erich Kleinschuster bis zu Johnny Griffin, Albert Mangelsdorff und etwa Bö Stief. Es ist in der Tat eine „Traumbesetzung“ — aber das Konzert ist ein Alptraum.

Da ist Jazz-Rock, es klingt wie bei Blood, Sweat & Tears oder bei „Chicago“, aber es klingt nicht so gut wie bei diesen beiden Gruppen, weil die fatale Herbolzheimer Star-Anthologie nicht die Idee von BS&T oder „Chicago“ hat, sondern die Idee von Jazz. Oder: Volker Kriegeis an sich schönes Stück und Arrangement von „Hypnotic Pignose“ wird durch Tempo und massenhaft Blech-Bläser-Knatsch verbockt. Da bringt Astrud Gilberto — ihre seinerzeit gültige Bossa-Nova-Haucherei mit Stan Getz, vibratolos cool und schön schwebend, war einmal ein ernsthafter Ver-

such einer großen Latin-Jazz-Elegie — nur noch brasilianischen Schlagerkrampf über die Rampe. Oh Baby, Baby, Gala, Gala. Schließlich: wo Herbolzheimer noch einmal differenziertere Arrangements versucht, ist er beim Kunstgewerbe angelangt.

Gary Burton spielte schön, Vibraphon, vierklöppelig; Albert Mangelsdorff spielte schön, Posaune, Solo, „as usual“, -sagte da jemand; Johnny Griffin spielte kraftvoll, Tenorsax. Usf. Noch ist das ein Konzert. Es wird demnächst als ZDF-Sendung öffentlich-rechtlich.

Clark Terry brachte mit Flügelhorn, Trompete, Gesang Laune. Mit sicherer, brillanter Technik, langen Improvisationslinien, Vitalität und Inspiration, mit witzigem, wunderbar nölendem Sprechgesang stand er zum Schluß da, nahm das Konzert wie selbstverständlich in die Hand — und die Big Band war wie ausgewechselt. Der Geist weht, wo er will, wenn er kann.

Peter Herbolzheimer muß sich das alles nochmal überlegen. Er ist kein übler Jazzer. Wilhelm E. Liefeland

E 1315 EX

JAZZ RODION

Nr. 4/XXVI April 1977
DM 3,— sfr. 3,50 öS. 21,—

Postvertriebstück — Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

1 00018

7600



Foto: Hans Kumpf

ZBIGNIEW SEIFERT - der Romantiker auf den Spuren Coltranes

Zu Anfang zwei Zitate — eines über Zbigniew Seifert, das andere von ihm. McCoy Tyner auf den Berliner Jazztagen 1976: „Ich bin dir dankbar, daß du mich mit Zbigniew bekanntgemacht hast. Ich bin froh, daß er mir seine Bänder vorgespielt hat. Ich habe noch nie einen solchen Geiger gehört!“

Und Zbigniew Seifert: „Was ich auf der Violine spiele, höre ich in den Vorstellungen des Saxophons. Ich bewundere Coltrane, und ich versuche zu spielen, wie er spielen würde, wenn er Violine gespielt hätte. Das ist wahrscheinlich der Grund, aus dem ich vermeide, die Geige nur einfach in der herkömmlichen violinistischen Art zu spielen und all die üblichen Geigen-Effekte zu verwenden ... Was mich betrifft, so folge ich der Bahn, die John Coltrane gebrochen hat ...“ Seifert — 1946 in Krakau in Polen geboren — wurde in Westeuropa zuerst c'jrch die Berliner Jazztage vorge-

stellt: 1969 als Mitglied des Tomasz Stanko Quintetts. Damals begann eine Blitzkarriere, die ihn zu Platten-Aufnahmen und Konzerten mit einer Fülle von Musikern zusammengeführt hat: Hans Koller, Joachim Kühn, Michal Urbaniak, Philip Catherine, Volker Krieger!, Chris Hinze, Albert Mangelsdorff, Jasper van't Hof, Charlie Mariano, Wolfgang Dauner, Mike Gibbs und auf dem Monterey-Festival 1976 mit John Lewis und Richard Davis.

Seifert: „Als ich zu Hause in Krakau in Polen studierte, war die Violine mein Hauptinstrument. Aber ich habe damals natürlich nur klassische Musik gemacht — viel Romantisches, russische, polnische Komponisten des 19. Jahrhunderts. Und Bach — für mich war er ein Romantiker, nicht stilistisch gesehen, aber meinem Empfinden nach. Und natürlich Tschaikowskis Violinkonzert. Deshalb habe ich

keinerlei technische Probleme. Es war mehr das Problem, die Jazz-Erfahrungen, Jazz-Artikulation, Jazz-Improvisation auf die Violine zu transponieren.

Ich kam zum Altsaxophon ganz nebenbei. Weil ich dachte, wenn ich Jazz spielte, sei es leichter, Mädchen kennenzulernen. Aber schon nach einem halben Jahr wußte ich, daß ich dabei bleiben würde — und ich habe mein Staatsexamen auf der Violine nur noch gemacht, weil meine Mutter es wünschte. Das erste Jazzkonzert, das ich gehört habe, hat Eje Thelin in Krakau gegeben, der schwedische Posaunist. Meine erste Jazzplatte war Coltranes „Blue Train“. Beides waren große Einflüsse.

Ich habe im Jazz immer den Inhalt gesucht, der eigentlich nur in Coltranes Musik existierte. Und ich tue das auch heute noch.

Die erste Gruppe, zu der ich gehört

habe, war die von Tomasz Stanko, dem polnischen Trompeter, Von ihm habe ich gelernt, wie man freie Musik macht, nicht nur das unbedingt Jazzige, sondern improvisierte, kollektive, freie Musik. Es war eine unheimlich lyrische Musik, slawisch, romantisch: das war unsere Originalität.

Als ich dann in den Westen kam, hat mir Joachim Kühn unheimlich geholfen. Nicht nur musikalisch. Er hat mir Selbstbewußtsein gegeben. Ich hatte ihn schon in Warschau gehört, als ich 16 oder 17 war. Joachim ist ja aus der DDR, und die DDR-Musiker können auch viel in Polen spielen ..."

Einen großen Erfolg hatte Zbigniew im Oktober 1976, als er in dem alljährlichen Konzert auf den Donaueschinger Musiktagen unbegleitete Duos mit Albert Mangelsdorff spielte. Mangelsdorff damals: „Das Einfühlungsvermögen von Zbigniew ist wunderbar ... Unter allen Musikern, an die ich denken kann, ist er derjenige, der mir zur Zeit am besten entspricht ...“ Zahlreiche Kritiker bewerteten das Duo Mangelsdorff-Seifert noch höher als das ebenfalls in Donaueschingen präsentierte, erfolgsgewohnte Gespann Braxton-George Lewis.

Ein paar Monate später, Anfang 1977, hatte er seine erste Record-Session in den USA — für Capitol, von Chris Hinze und John Lee produziert, mit einem Riesenorchester, zu dem einige der besten New Yorker Musiker — unter anderem auch aus dem Umkreis von Miles Davis — gehörten. Innerhalb weniger Tage wurde „Zbiggy“ — wie er genannt wird — zu einem Insider-Tip vieler New Yorker Jazzmusiker. Die Gruppe „Oregon“ holte ihn sofort als Gast zu Platten-Aufnahmen. Billy Hart empfahl ihn all seinen Bekannten. Joanne Brackeen, Kenny Barron, Buster Williams holten ihn zu Club-Auftritten ... Zbiggy: „Ich glaube, viele kannten mich schon. Die Musiker, die mich in Europa gehört haben, müssen von mir erzählt haben. Ich habe mich sofort zuhause gefühlt in New York. Und ich habe begriffen, was das Besondere an dieser Stadt ist. Warum so viel gute Musik dort gemacht wird. Wer immer in Europa bleibt, begreift das nicht. Mein Stück ‚City of Spring‘, obwohl vorher schon geschrieben, enthält etwas von dieser Atmosphäre. Die ‚City of Spring‘ ist Manhattan.“

Zbigniew Seiferts Musik lebt aus zwei Polen: seiner klassischen Herkunft und seiner Liebe zu Coltrane und McCoy Tyner. Den „kammermusikalischen“ Zbigniew hört man in zwei Duos einer Platte, die ich vor einiger Zeit produzieren durfte: eines mit dem Bassisten Cecil McBee und ein weiteres mit Jasper van't Hof. Im Zusammenspiel mit Cecil läßt Zbigniew

durch je fünffaches „overdubbing“ fast so etwas wie ein kleines Kammerorchester entstehen. Und über Jasper sagt er: „Ich habe ihn auf dem New Jazz Meeting des Südwestfunks in Baden-Baden 1973 kennengelernt, und seit der Zeit haben wir eine besondere Vorliebe füreinander. Unser Stück ‚Love in the Garden‘ ist eine Erinnerung an ein Konzert, das wir in der Konzertreihe ‚Jazz in the Garden‘ im Skulpturgarten der Neuen National-Galerie in Berlin gegeben haben.“ Beide Stücke — das mit Cecil und das mit Jasper — klingen wie Beiträge zu einer zeitgenössischen und gleichwohl romantischen Kammermusik.

Und de. „Coltraneske“ Zbiggy schwingt im Titelstück dieser neuen Seifert-Platte: in dem McCoy Tyner gewidmeten „Man of the Light“. Der Mann des Lichtes — das ist für Zbigniew McCoy. „Das Stück hat ein Elvin Jones Feeling. Billy Hart ist so wunderbar. Überhaupt — ich bin so glücklich über die Rhythmusgruppe, Cecil, Billy Hart, Joachim Kühn ... Das ist die beste Sache, die mir passieren konnte.“

Wer über Zbigniew Seifert schreibt, muß auch über den Menschen Z. S. schreiben: Human, hilfsbereit, bescheiden, von einer Sensibilität, die viele, die oft in Polen gewesen sind, als im besten Sinne polnisch empfinden. .. Michal Urbaniak: „Zbigniew ist innerlich, geistig stark. Er ist stärker als alles, was ihm geschehen könnte. Deshalb wird er auch alles überwinden.“

Zbigniew Seifert gehört in die Reihe der hervorragenden polnischen Jazzmusiker, die ihr Land zu einem der interessantesten Jazzländer der Erde gemacht haben — in die Reihe, die von Komeda über Tomasz Stanko, Michal Urbaniak, Urszula Dudziak, Adam Makowicz und Zbigniew Namysłowski eben zu ihm führt. Zbiggy's Musik ist universal, sie kann in der ganzen Welt gehört und verstanden werden. Aber für diejenigen, die polnischen Jazz und überhaupt polnische Musik kennen, bildet es einen zusätzlichen Reiz, wenn sie immer wieder in Zbigniews Kompositionen und Improvisationen Elemente entdecken, die unmißverständlich polnisch erscheinen. Auch Joachim Kühn empfand das so: „Man spürt die polnische Herkunft in fast allen seinen Kompositionen ...“ Zbigniew dazu: „Ich selber höre das nicht so genau, aber es gibt sicher etwas Slawisches darin, etwas Lyrisches. Auch dann, wenn ich an Coltrane denke. Ich höre eigentlich nur, daß meine Musik anders ist, als in Westeuropa gespielt wird.“

Joachim-Ernst Berendt

AL PORCINO

Fortsetzung von Seite 9

sucht auch lustig zu sein, aber sein Sinn für Humor ist für Europäer sicher nicht einfach zu verstehen. Zudem hat er kein Gespür dafür, daß er mit seinen Witzeleien aufhören muß, wenn er merkt, daß das Publikum nicht darauf reagiert. Man darf auch nicht vergessen, daß das Renommee der Band nicht nur sein Verdienst oder das von Mel Lewis ist, sondern daß dazu alle Musiker beitragen, die in der Band saßen und sitzen.

Interessant ist auch Mels Position in der Band und seine Einstellung zu der ganzen Sache. Man muß sich klar darüber sein, daß man ohne Thad Jones von Mel Lewis so gut wie nichts gehört hätte. Durch Thad ist Mel ganz oben, er gehört zur besten Jazz-Band der Welt. Mel liebt das und sagt deshalb auch niemals ein Wort der Kritik zu Thad. Er ist davon überzeugt, daß Thad ein Genie ist, und das ist er auch zweifellos auf manchen Gebieten. Wenn es um sein Spiel auf der Trompete geht, dann ist er bestimmt ein Gigant und gehört zu den besten Musikern, die es gibt. Aber warum spielt er nicht mehr Jazz in seiner Band, warum hält er sich als Solist so sehr zurück? Er rückt dafür den Posaunisten Billy Campbell und andere lahme Enten in den Vordergrund, und je mehr far out sie spielen, desto mehr scheint es ihm zu gefallen. Ich sehe heute ganz deutlich, wie Thad sein Leben gestaltet, wie er die Band handhabt und was für ein Mensch er ist. Es geht ihm nur darum, außergewöhnlich, anders, gegensätzlich zu erscheinen. Er spielt niemals ein Arrangement zweimal auf die gleiche Art, es wird immer wieder verändert. Und wenn die Musik mal so richtig ins Swingen kommt, stoppt er den Rhythmus und läßt den Solisten allein. Dann heißt es lange warten, bis sich die vorherige Spannung wieder erneut aufbaut. Das hat doch mit Big Band-Spiel nichts zu tun. Zudem wird einfach zu viel Solo gespielt, was ganz wirkungsvoll sein mag, aber auf Kosten des Ensemblespiels geht. Und es ist Unfug, die Arrangements mit der Kuhglocke in die Länge zu ziehen, die Thad manchmal 10 Minuten lang schlägt, wobei man als Musiker genau spürt, daß das Publikum zu Tode gelangweilt ist. Das ist ärgerlich. Freilich bringt das Etikett „die beste Jazz Big Band der Welt“ nicht viel Geld, aber großes Ansehen. Und das sollte verpflichten. Wenn ich mich mit einer Big Band durchsetzen sollte, dann möchte ich, daß es aufgrund von Leistungen geschieht, die auch tatsächlich auf das Wesen der Big Band gerichtet sind.



Foto: Hans Kumpf

THEO JÖRGENSMANN: KLARINETTITIS

Bei den Jazzreferenten der Deutschen Rundfunkanstalten gilt er als vielversprechender Nachwuchsmusiker, als wichtigster neuer Klarinettist der deutschen Jazz-Szene: der jetzt 28jährige Theo Jörgensmann. So wurde er auserwählt, im August als Repräsentant des Jazz in Deutschland zum Jazz Festival nach Laren, Holland, zu fahren. Dort wird der aus Bottrop stammende Musiker, der heute in Oberhausen lebt, mit seinem Trio und dem Stuttgarter Baßklarinettisten Bernd Konrad zusammen auftreten. Jörgensmann ist bisher nur einem kleinen Kreis von Jazzfachleuten bekannt, zumal es keine Plattenaufnahme gibt, durch die er sich hätte einem größeren Publikum nachhaltig präsentieren können. Nur durch seine

Mitwirkung in der Klarinettengruppe „Clarinet Contrast“, die ihr Debüt beim 15. Deutschen Jazz-Festival im September in Frankfurt gab, konnte er die Aufmerksamkeit eines fachkundigen Publikums auf sich lenken. Vor Jahren trat Jörgensmann mit der Gruppe Contact auf, die ebenso wie die Rock-Jazz-Gruppe Out, zu der er zwischenzeitig gehörte, nur im Ruhrgebiet eine Anhängerschaft fand. Der kompromißlos musizierende Klarinettist versucht heute so recht und schlecht seinen Lebensunterhalt mit dem Jazzspielen zu bestreiten, im Durchschnitt hat er pro Monat sechs bis sieben Auftritte, bei denen er sich meist mit seinem Trio, dem der Bassist Thomas Schulte und der Schlagzeuger Uli Kube angehören, vor-

stellt. Nebenher schreibt Jörgensmann hie und da kommerzielle Stücke für Tanzensembles. Die Fähigkeit dazu hat er sich autodidaktisch erworben, wogegen er sich als Klarinettist 6 Jahre lang von einem Lehrer unterrichten ließ, der ihm in erster Linie Kenntnisse der Instrumentbehandlung beibrachte, mit dem er aber auch Orchesterstudien betrieb. Jörgensmann sagt: „Es war ein ganz normaler Unterricht, gewissermaßen eine Basis-Unterweisung.“ Obwohl er ihm seine Liebe zur Jazzmusik gestand, vermochte ihn der Lehrer in dieser Richtung nicht zu fördern, da er nach Jörgensmanns Aussage keinerlei Ahnung hatte, was Jazz ist. Er kommentiert: „Ich versuchte, ihm meine Einstellung zum Jazz zu erklären, aber er hat das

nicht verstanden. Wahrscheinlich wollte er auch gar nicht verstehen, sonst hätte er ja umdenken müssen." Jörgensmann hat sich verhältnismäßig spät, nämlich als 18jähriger für die Klarinette entschieden, nachdem er zuvor zwei Jahre lang Klavierunterricht erhalten hatte. Zuerst galt das Interesse des jungen Klarinettenisten verständlicherweise dem Dixieland, danach dem Swing, dem Mainstream, dem Bebop und erst später dann dem Free Jazz. Die verschiedenen Jazz-Stile entdeckte er durch Platten, wobei ihn nicht in erster Linie Klarinettenisten, sondern Saxophonisten faszinierten. Anfänglich waren Musiker wie Charlie Ventura und Dexter Gordon seine Idole, danach fesselte ihn Ornette Coleman. Unter den Klarinettenisten, die seit der Swingära im Jazz immer seltener wurden, fand er nur Gefallen an Tony Scott. Doch war ihm dessen Stil schließlich auch nicht modern genug, und er kommentiert dazu: „Scott gehört zwar zu den Klarinettenisten, die dieses Instrument im Jazz überhaupt noch würdig vertreten haben, aber er spielt meist mit einer Misch-Phrasierung, Swing-beeinflußt, aber auch ein bißchen Bop.“

Freilich entwickelte Jörgensmann nicht allein aus sich heraus eine Klarinettenteknik, mit der er sich im Free Jazz behaupten kann, sondern er orientierte sich an allen möglichen Improvisatoren. Vor allem an Eric Dolphy. „Er hat unheimlich moderne Ansätze gezeigt, etwa bei den Stücken, die er mit John Coltrane aufnahm. Ich denke etwa an ‚India‘, das er mit steigendem Melodie-Duktus spielt, also von unten nach oben, was auch heute noch ganz selten ist. Das waren Anhaltspunkte für mich, ich wollte auf jeden Fall so phrasieren. Ich spürte, daß es unheimlich schwer ist, die Klarinette in die neue Musik einzubringen, ihr im Free Jazz eine Position zu schaffen, daß sie die ganze Gruppe trägt. Das bedeutet, daß man sie anders als bisher im Jazz üblich spielen muß, saxophonartiger könnte man sagen. Mit anderer Phrasierung und ganz anderer Tonbildung.“

Zu den Schwierigkeiten, vor die sich Jörgensmann hinsichtlich der Instrumentbeherrschung gestellt sah, kamen noch die Probleme, die sich ergaben, als er sich als Klarinettenist in den Jazzgruppen zu behaupten suchte. „Keiner will eine Klarinette hören“, meint er. „Man hat allein schon Schwierigkeiten, mit diesem Instrument überhaupt in eine Gruppe hineinzukommen. Wenn man einigermaßen spielen kann, findet man zwar schon irgendwo einmal Anschluß, aber wenn man mit Saxophonisten zusammen auftritt, bekommt man zunächst

Komplexe, schon weil sie einen viel, viel lauterem Ton haben. Doch kann man das auf der Klarinette auch erarbeiten, sie kann ein unheimliches Volumen entwickeln. Wenn man sich mit dem identifiziert, was die Angst erzeugt, also indem man als Klarinettenist spielt wie ein Saxophonist, kann man diese Hürde am besten nehmen. Mit der Zeit kommt man dan., darauf, daß man mit der Klarinette Dinge spielen kann, die man mit dem Saxophon nicht kann. Z. B. kann man unheimlich beweglich spielen, auch enorm rhythmisch phrasieren, was auf dem Saxophon technisch eigentlich nicht möglich ist, ebenso gibt es auf der Klarinette Intervalle, die das Saxophon kaum möglich macht. Wenn man das erkennt und verwirklicht, dann ist das schon so eine Art Erfolgserlebnis.“ Jörgensmann scheint diese grundsätzlichen Probleme nach 10 Jahren harter Arbeit — er setzt im Durchschnitt pro Tag drei bis vier Stunden Üben an — überwunden zu haben. In diesen Jahren gab es für ihn nur die Klarinette, manchmal übte er bis an den Rand körperlicher Erschöpfung.

Im letzten Jahr konnte er seinen langgehegten Wunsch, mit anderen Klarinettenisten eine Gruppe aufzustellen, verwirklichen. Clarinet Contrast, wie die Klarinettenformation mit Perry Robinson, Bernd Konrad, Hans Kumpf und Theo Jörgensmann heißt, wurde ins Leben gerufen. Leider gab es nur zwei Auftritte, in Frankfurt und in Oberhausen, aber es wurden auch Plattenaufnahmen gemacht. Die Musiker hoffen, daß die Aufnahmen bald erscheinen werden. Jörgensmann meint nicht gerade sehr optimistisch: „Wir verhandeln noch, denn wir wollen für die Produktion auch ein bißchen Geld bekommen. Die Zeit scheint jedoch noch nicht reif dafür zu sein, daß diese Musik von den Plattenfirmen akzeptiert und dementsprechend honoriert wird. Es wird sicher noch Jahre dauern, bis jemand daran wirkliches Interesse zeigt. Die Klarinette muß sich das Publikum erst wieder neu erobern.“

Es ist verständlich, daß Clarinet Contrast nicht in der kurzen Zeit ihres Bestehens all die Möglichkeiten ausloten konnte, die in solch einer kontrastreichen Zusammenstellung liegen. Jörgensmann glaubt jedoch, daß die Gruppe dazu geführt hat, daß das leidige Image der Klarinette als Sound-Instrument damit aufgehoben wurde. Er sagt: „Wenn man irgendwo mit der Klarinette mitspielte, dann schlugen die anderen Musiker immer vor, man möge sich doch in den tieferen Lagen mit dem Instrument an ganz bestimmten Stellen einschalten. Clarinet Contrast müßte sehr viel mehr Zeit haben,

um zu üben, um richtig gute Sachen zu erarbeiten. Bisher sind wir in dem Stadium steckengeblieben, daß es nur eine Formation ist, die Klarinettenisten mit unterschiedlicher Spielauffassung aufweist. Die Kontraste sind da, aber die Gruppenarbeit müßte man auf jeden Fall verbessern.“

Dieses Zusammentreffen mit gleichgesinnten Kollegen hat Jörgensmann wieder einen wichtigen Schritt weitergebracht. Er lernte dadurch auch Techniken kennen, die ihm zuvor nicht geläufig waren: „Perry Robinson spielt manchmal sehr trompetenartig, er hält das Instrument auch wie eine Trompete. Ich nenne das ‚aus dem Stand spielen‘ ohne Puls, richtig polymetrisch. Das hat eine unheimliche Ausstrahlung. Das habe ich vorher nicht gekannt, ich habe klarinettenartiger, beweglicher geblasen in solchen Situationen. Das habe ich von Perry jetzt übernommen.“

Daß solche kleinen technischen Kniffs nicht aus den Platten herauszuhören sind, sondern erst zum Tragen kommen und übernommen werden können, wenn man die Solisten persönlich erlebt, weiß Jörgensmann zu gut. „Man muß das sehen, weil damit immer auch eine bestimmte körperliche Haltung verbunden ist. Das kriegt man von den Plattenaufnahmen nicht mit. Das habe ich ebenfalls durch die Begegnung mit Perry erfahren: daß er in mittlerem Tempo die Töne so richtig auswirft. Sie werden praktisch herausgeschleudert, auch das ist eine bestimmte Staccato-Technik, eine besondere Art der Phrasierung. Man hält den Ton und wirft ihn dann um so heftiger hinaus, man macht das mit der Zunge, das ist sehr expressiv. Es eröffnet dem Spielen weitere Dimensionen, man bläst zuerst ganz leicht an und schleudert danach die Töne aus dem Instrument und geht dann in der Dynamik wieder zurück.“

Die Position der Klarinette im Free Jazz hat ihre zwei Seiten. Zum einen hat es der Klarinettenist schwerer als alle anderen Instrumentalisten, weil er zuerst einmal um einen Platz für dieses Blasinstrument kämpfen muß, zum anderen hat er aber eine Vorrangstellung, weil es nur eine Handvoll Free Jazz Klarinettenisten gibt. „Man kann so viele neue Wege ‚eschreiten, denn mit der Klarinette ist im ganz neuen Jazz fast gar nichts gemacht worden. Man kann sogar alte Hardbop-Sachen spielen und wird damit trotzdem Neues bringen, da es mit der Klarinette noch kaum gemacht wurde.“

Jörgensmann liegt besonders am Herzen, möglichst viele Aspekte der Klarinette zu erarbeiten, denn er meint, daß ein Spieler mit nur einer be-

stimmten Individualtechnik Gefahr läuft, langweilig zu werden. „Die Basis muß bei diesem Instrument einfach breiter sein, man muß über mehrere Techniken verfügen, muß eine größere Bandbreite haben als auf anderen Instrumenten, sonst gibt es keine Entwicklung. Andererseits weiß ich um das Problem, daß eine große Vielfalt der Techniken und Stile dazu führt, daß man das eigentliche Profil eines Musikers nicht mehr klar erkennt.“

Als Theo Jörgensmann eine Zeitlang mit der Gruppe „Out“ Rock-Jazz machte und sein Instrument elektronisch verfremdete, fand er sich genau diesem Problem gegenübergestellt. Jetzt, da er sich wieder ganz auf den neuen Jazz konzentriert, arbeitet er nicht mit elektronischen Apparaturen. „Das geht einfach in der Musik gar nicht“, gesteht er. „Die elektrische Verstärkung und elektronische Verfremdung habe ich nur mitgemacht, weil ich mich an die anderen Instrumente der Gruppe Out anpassen mußte. Die Klarinette würde unverstärkt ja nur wie ein Fiep-Instrument klingen, aber wenn man sie mit Phaser, Verzerrer und ähnlichem ausrüstet, dann bekommt sie ein wahnsinniges Volumen, und ihr Sound mischt sich total mit dem der anderen elektrischen Instrumente. Sie klingt aber überhaupt nicht mehr nach Klarinette, sondern eher nach einer Mischung zwischen elektrischer Geige, Sopran-saxophon und Gitarre. Der Nachteil dabei ist, daß man keine Möglichkeit mehr hat, den Ton zu modulieren, das ist schon automatisch festgelegt. Zudem braucht man von vornherein viel mehr Kraft, um überhaupt einen Ton erzeugen zu können. Das ist insgesamt gesehen eine ganz enorme Anstrengung und nicht gut, wenn man nebenher noch freie Musik machen will. Das Spielen mit einem elektronischen Instrument erschöpft sich auf rhythmischem Gebiet. Das ist ja eine ganz andere Spielweise, man spielt meistens binär, also die 16tel Noten ganz anders, was für Blasinstrumente sowieso nicht so interessant ist. Man muß das Blasinstrument mehr gitarren- oder keyboard-ähnlich einsetzen. Die Pianisten und Gitarristen haben bestimmte Sequenzen, die sie ganz leicht verschieben können, auf einer Klarinette ist das nicht zu machen. Blasinstrumente eignen sich nicht für den Rock-Jazz. Ich bin der Ansicht, daß es nur die Keyboardspieler und die Gitarristen sind, die einen eigenen Rock-Jazz-Stil entwickelt haben. Die Bläser machen im Grunde genommen genau dasselbe wie zuvor — ein klein wenig abgewandelt. Ich sehe kaum eine Ausnahme, vielleicht Wayne Shorter oder Dave Liebman, aber auch Miles spielt im Grunde genom-

men noch seine alten Phrasen, die er nur elektronisch verfremdet hat, in anderer Verpackung präsentiert. Es liegt nur ein anderer Rhythmus darunter. Ich bin nicht der Ansicht, daß die Blasinstrumente den Rock-Jazz-Stil übernehmen sollten — es ist eine sinnlose Arbeit und bringt letzten Endes nichts ein. Es macht auch nicht so viel Spaß, so zu spielen, denn es kostet eine enorme Anstrengung, wenn man dauernd dieselben Phrasen spielen wollte, wie die Keyboard-Spieler. Ich glaube, daß die Rock-Jazz-Stilistik jetzt so gut wie abgeschlossen ist. Der Trend geht vom Rock-Jazz weg. Wenn die Keyboardspieler und Gitarristen nicht weiterkommen, dann gibt es keine Weiterentwicklung. Ich vergleiche den Rock-Jazz dieses Jahrzehnts immer mit der Swing-Ära, in der Jazzmusik und populäre Musik auch so unheimlich eng verbunden waren, bis der Jazz dann wieder eigene Wege ging.“

Dem allgemeinen Trend folgend hat Theo in jüngster Zeit auch hin und wieder im Ruhrgebiet Solo-Auftritte gegeben. Er hatte daran vor allem deshalb Spaß, weil er das als eine Herausforderung betrachtete, aber er spielt doch auf die Dauer gesehen lieber mit der Gruppe. „Der Rahmen beim Solospiel ist viel enger gesteckt“, erklärt er, „und um keinen Leerlauf zu bekommen, muß man die Stücke besser auswählen, insgesamt auf die große Form achten, sonst wird das Solo-Spiel langweilig.“

Auch Jörgensmann hofft, wie so viele seiner Kollegen, daß sich für den Jazzmusiker in naher Zukunft ein Ort schaffen läßt, an den die Besucher kommen, um Musik zu hören. Sehr oft haben ihn Club-Auftritte deprimiert, wenngleich er die Leute nicht verdammt, die dorthin kommen, weil sie das als eine Art Kommunikationszentrum betrachten, in erster Linie miteinander reden und nicht der Musik zuhören wollen. Aber er beugt sich diesem Kreislauf: zuerst die Clubs, um sich einen Namen zu machen, um Publikum heranzuziehen, und dann der Konzertsaal.

Die Frage, ob die Europäer genauso kompetent sind, Jazz zu spielen, wie die Amerikaner, hat ihn nie ernstlich beschäftigt. Er meint: „Die Komponenten, die im Jazz enthalten sind — Tonbildung, Phrasierung, Rhythmik und Harmonik — die werden von den Europäern zwar in einer ganz bestimmten Zuordnung angewandt, aber sie ergeben Jazzmusik. Freilich kann sie ganz anders sein, als das, was die Amerikaner machen, aber es bleibt Jazz, weil es ein bestimmtes Gefühl vermittelt.“ Dieses „bestimmte Gefühl“ kann auch Jörgensmann nicht

näher definieren, legt jedoch größten Wert auf die Feststellung, daß man es keinesfalls mit einer bestimmten Lebensanschauung gleichsetzen darf. „Es ist doch hinlänglich bekannt, daß es Jazzmusiker mit extrem unterschiedlichen Lebensanschauungen und Lebensweisen gibt. Das sagt gar nichts über die Musik aus. Dieses bestimmte Gefühl, das der Jazz auslöst, kann man am besten in dem Moment, in dem die Musik swingt, erfassen und erfahren. Ich habe einmal gelesen, daß der Swing der Musik und deren Übertragung auf den Hörer praktisch nach einem physikalischen Gesetz abläuft. In dem Moment, in dem der Puls des Menschen mit der Ausstrahlung, den Vibrationen der Musiker übereinstimmt, stellt sich dieses swingende Gefühl ein, das körperlich zu spüren ist.“

Die Erwartungen, die Jörgensmann an die Union Deutscher Jazzmusiker, deren Mitglied er ist, knüpft, sind sehr vernünftig und keinesfalls illusorisch wie die manch eines seiner von der UDJ enttäuschten Kollegen. Er sagt: „Dadurch, daß jetzt auch jüngere Leute bei der UDJ im Vorstand sind, glaube ich, daß doch einiges getan wird, Bewegung hereinkommt. Auf die Dauer gesehen wird die UDJ einiges erreichen, wann sie als Berufsverband auftritt und die Interessen der Jazzmusiker in der Öffentlichkeit wahrnimmt. Aber das wird bestimmt noch Jahre dauern, auch deshalb, weil innerhalb der UDJ zu große Einzelinteressen bestehen. Die UDJ ist bestimmt nicht dazu da, diesen oder jenen Mitgliedern Jobs zu vermitteln, sondern um ganz allgemein zu versuchen, die Situation der Jazzmusiker zu verbessern. Und ich glaube, daß nach und nach auch Erfolge zu verzeichnen sein werden. Es müßte allerdings sehr viel mehr Öffentlichkeitsarbeit im Bereich der Jazzmusik gemacht werden. Man hätte sich meiner Ansicht nach besser von den Versuchen abgrenzen sollen, mit denen in den 60er Jahren damit begonnen wurde, Verbindungen zwischen Jazz und Neuer Musik anzustreben. Das hat dem Jazz mehr geschadet als genutzt. Diese Unternehmen entstanden aus einer Art Minderwertigkeitskomplex heraus, d. h. die Jazzleute wollten auf diese Weise unter allen Umständen unterstreichen, daß sie Kunst machen. Ich meine, die Jazzmusiker sollten selbstbewußter auftreten. Denn die Versuche haben bei den offiziellen kulturellen Stellen nur den Eindruck bestärkt, daß der Jazz so eine Art Neue-Musik-Ersatz sei, statt ihnen klar zu machen, daß die Jazzmusik wichtiger ist als die Neue Musik, kreativer. Der Jazz hat immer noch in den Köpfen der Leute, die die



Clarinet Contrast mit v. l. n. r.: HANS KUMPF, THEO JÖRGENSMANN, PERRY ROBINSON und BERND KONRAD
Foto: Hanne Wachwitz

Schlüsselpositionen der kulturellen Stellen einnehmen, den Beigeschmack des Minderwertigen und Anrüchigen, und es wird lange dauern, bis jüngere Leute an deren Platz kommen, die eine richtige Wertschätzung des Jazz haben."

Jörgensmann ist in einem Entwicklungsstadium, in dem er keine Verant-

wortungen, keine Verpflichtungen übernehmen, auch nicht unterrichten möchte. Er will seine ganze Zeit darauf verwenden, sich mit sich selbst zu beschäftigen. Und er möchte seinen Tag so einteilen, wie er sich das wünscht, selbst bestimmen, wann er übt. Jeder Zwang, so meint er, würde sich im Moment negativ auf seine

Kreativität auswirken. Einen Ausgleich zu seinem Spiel findet er in dem Sozialpädagogik-Studium, dem er seit vier Semestern nachgeht. „Die Erkenntnisse der Sozialpädagogik kann man direkt auf die Jazz-Szene übertragen“, sagt er. „All die Gesellschaftsstrukturen, die Strukturen der Persönlichkeit, der Gruppendynamik sind genauso lebendig im Jazz. Das ist eine unglaubliche Hilfe, weil mir damit viele Reaktionen bewußt gemacht werden, die sich zuvor rein instinktiv vollzogen. Man spielt ja nicht für sich allein, man ist mit anderen zusammen. Es ist auch wichtig, die Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Verhaltens zu kennen. Mitbestimmend für den Erfolg ist immer die Fähigkeit, mit anderen Musikern auszukommen, nur dann entwickelt man sich auch musikalisch weiter. Wenn man keine Gruppe hat, mit der man spielen kann, stagniert man musikalisch. Man kann nicht alles alleine machen. Es gibt unter der älteren Generation unheimlich viele angeschlagene und frustrierte Musiker, wenige haben die Bereitschaft zum Idealismus behalten. Sie ist einfach durch die vielen Nackenschläge, die sie im Laufe ihres Lebens einstecken mußten, verloren gegangen. Es gibt freilich auch eine Art des Idealismus, die selbstzerstörerisch ist. Wenn man Jazzmusik macht, stellt man sich außerhalb der Norm. Man macht etwas, was kein Sozialprestige hat, jedenfalls im Moment noch nicht. Das ist schon ein entscheidender Schritt, den viele nicht verkraften. Hinzu kommt bei den Musikern, die Familie haben, der Druck der Verantwortung. Man kann aber all die Probleme, die auf einen zwangsläufig zukommen, nur lösen, wenn man die Ängste, die da entstehen, erkennt und überwindet. Es gilt, sich mit diesen Gesetzmäßigkeiten menschlichen Verhaltens auseinanderzusetzen. Der Grund, warum hier so viele Musiker aus dem Mittelstand kommen, ist darin zu suchen, daß sie in den ersten Jahren von zu Hause finanziell abgesichert sind. Das Geld kommt auf jeden Fall, sie studieren nebenbei noch. So können sie bis zum 30. Lebensjahr noch leicht in den Tag hineinleben.“

Bei Theo Jörgensmann liegen die Dinge jedoch anders, und er meint sarkastisch lächelnd, daß ihm seine Familie eher Geld geben würde, wenn er mit dem Musikmachen aufhört. So hat er von der Seite her nie Unterstützung gefunden. „Bei meinen Eltern hat es keine Bedeutung, Musik zu machen“, sagt er bitter, „da zählt nur ein akademischer oder handwerklicher Beruf. Aber gerade diese Einstellung bildete für mich eigentlich immer den Anreiz, Musik zu machen. Und ich bin ganz zufrieden damit.“

JOHN FISCHER

INTERAKTIONSMUSIK

John Fischer entstammt einem musikliebenden jüdischen Elternhaus und wurde 1930 in Belgien geboren. Während des Weltkriegs zog er mit seinen Eltern — sein Vater war Diamantenschleifer und Makler — nach Frankreich, kam dann über Afrika und Kuba schließlich in die USA, wo er noch heute lebt. Perry Robinson machte mich auf ihn aufmerksam und bat mich um Besprechung von Fischers Platte „INTEFTface“ (die Rezension erschien im JP Nr. 10/76, S. 38). Im September vergangenen Jahres kam John Fischer zu einer Stippvisite nach Europa, was mir Gelegenheit zu dem folgenden Interview gab. Im Mai wird dieser „Europäer in New York“ erneut nach Deutschland kommen, um Konzerte zu geben. Anlässlich des Jazz-Festivals Ludwigsburg wird der in amerikanischen Avantgarde-Kreisen renommierte Pianist sein europäisches Festival-Debüt geben.

Hans Kumpf

„Wie bist du dazu gekommen, Musik zu machen?“

„Ich wuchs in einer sehr musikalischen Familie auf. Wir hatten ein altes Grammophon, und ich erinnere mich, wie ich als kleiner Junge den Kopf in den Trichter hineingesteckt habe, um alles genau mitzukriegen. Mein Vater besaß Aufnahmen von Caruso. So habe ich durch die italienische Oper Geschmack für bestimmte Dinge entwickelt, und auch, weil meine Schwester eine ausgebildete Konzertpianistin war. Als ich geboren wurde, spielte sie schon schwierige Sachen. Als ich dann vier oder fünf Jahre alt war und selbst anfang, Klavierunterricht zu nehmen, hatte ich schon jahrelang Beethoven, Mozart, Schumann und Chopin gehört, wobei ich das unbestimmte Gefühl hatte, ich gehörte dazu und das gehörte zu mir. Bei meinem Klavierspiel konnte ich mich natürlich nicht mit meiner Schwester messen. Ich wollte etwas Eigenes tun und keine Etüden spielen. Wenn ich vor anderen Leuten spielen mußte, hatte ich vergessen, wo die Töne waren, die Klaviertasten verschwammen vor meinen Augen, und ich spielte die falschen Töne. So begann ich sehr früh zu improvisieren.“

„Wurdest du erstmals in Amerika mit dem Jazz konfrontiert oder wußtest du schon vorher etwas von ihm?“

„Nein, ich wußte gar nichts. Das kam erst mit meinem Aufenthalt dort. Und damals, 1943, war der neuere Jazz noch nicht so weit. Benny Goodman war ganz oben, und Stan Kenton gab's noch nicht. Erst in den späten vierziger Jahren passierte was durch Bud Powell und die Leute in der 52nd Street. Vor 1943 hatte ich noch nie et-

was von Charlie Parker gehört. Der allgemeine musikalische Geschmack wurde durch das Radio entwickelt, und das spielte die Andrews Sisters und anderen Blödsinn.“

„Wann hast du angefangen deine eigene Musik zu machen?“

„Ungefähr mit 15 Jahren. Meine musikalische Geschichte besteht aus 'anfangen — aufhören — anfangen — aufhören ...'. Im Alter zwischen 15 und 19 Jahren habe ich kontinuierlich gearbeitet, ohne Lehrer. Ich habe jeden Tag zwei bis drei Stunden gespielt, nur improvisiert, und versucht, niederzuschreiben, was möglich war. Mit 19 habe ich wieder aufgehört; als ich 20 war, oder zwei Jahre später, habe ich mit Vokal-Experimenten begonnen. Damit nahm ich ein paar Bänder auf, bis ich plötzlich bemerkte, daß alles zusammenbrach: das gesamte Nervensystem wurde in Mitleidschaft gezogen und veränderte sich vollkommen. Um den Kontakt mit meinem Körper und mein Raumgefühl wieder herzustellen, habe ich Vokalmusik gemacht, die persönlichste Art von Musik. Als ich diese merkwürdigen Geräusche produzierte, bekam ich Sinn dafür, wer ich sein könnte oder wer ich sein würde, und ich komponierte eine Sonate für unbegleitete Stimmgeräusche. Zehn Jahre später ging ich damit an die Öffentlichkeit.“

„Wie hast du in dieser Zeit eigentlich Geld verdient?“

„Ach, ich habe alles gemacht. Ich habe mich als Makler verdingt, Fußböden verlegt, als Zimmermann und im Büro gearbeitet, Korrespondenz habe ich gemacht, getippt habe ich. Einmal war ich Lehrer und verkaufte auch Bilder und Zeichnungen...“

„Welche Jazzmusiker haben dich beeinflusst?“

„Am Anfang habe ich Tristano und Brubeck gehört und verstand die Beziehung zur klassischen Musik. Das sprach mich an, und damals waren sie sehr beliebt. Ich spielte damals keinen Jazz, aber ich glaube, das hat mich irgendwie ans Zuhören gewöhnt. Ich fühlte, daß das echt war. Später, nach einer musikalischen Arbeitspause, in der ich gemalt und meine Skulpturen ausgestellt habe, habe ich von der neueren Entwicklung Bud Powells erfahren. Das hat mich völlig aus der Fassung gebracht. Für mich war das eine elementare Erfahrung. Ich war einige Jahre in Tanglewood und stand dort in Kontakt mit Randy Weston und solchen Leuten, die avantgardistische Musik machten. Ich habe diese Experimente immer mit Serieller Musik und der Zeitgenössischen Musik in Zusammenhang gebracht. Ich hatte ja zuvor schon Vokalmusik gemacht, und als ich das diesen Leuten vorführte, nahmen sie automatisch an, das sei Jazz. Es ist schwierig, alle Einzelheiten des Vorgangs zu erklären. Aber was dann konkret geschah, war die Formation eines Trios mit einem Schlagzeuger, einem Sänger und mit mir am Piano. Wir hatten Ideen und Konzepte von Strukturen, harmonischen Strukturen im besonderen, wir improvisierten aber auch frei, spielten musikalische Dialoge. Durch dieses Trio traf ich viele jüngere Musiker, die damals in New York arbeiteten. Diese Leute brachten mich irgendwie mit Paul und Carla Bley oder den Brubecks in Zusammenhang. Deshalb sage ich, daß mich diese Musiker beeinflusst haben, weil mich die Hinweise auf sie veranlaßten, deren Platten anzuhören, die ich eben zuvor noch nicht kannte. Ich bin hauptsächlich von Leuten wie Bud Powell, Tristano, Paul Bley und eigentlich auch von Chick Corea beeinflusst worden. Aber ich habe sie niemals imitiert. Es scheint nur, daß sich meine persönliche Ausdrucksweise in derselben Richtung entwickelt.“

„Du sagtest mir, daß du Stunden von Lennie Tristano bekommen hast.“

„Ja, ich hatte vier oder fünf Stunden bei Lennie genommen. Ich hatte mich bereits entschieden, was ich tun wollte, und ihm gefielen diese Ideen nicht. Deshalb erklärte er mir, er könne Leuten wie mir nichts beibringen, weil sie schon alles wüßten — nun ja, nicht alles, aber was er mich lehren könne, sei keineswegs das, was ich wissen wolle. Ich sagte zu ihm: 'Ganz sicher gibt es Dinge, die ich nicht weiß, und du weißt sie aus Erfahrung. Ich respektiere dich und würde gerne mit dir arbeiten.' Anschließend hatten wir die paar Stunden, und er bestand darauf, daß ich ganz fundamentale Dinge

spielen sollte, Dinge, die ich als Schuljunge gemacht habe: Skalen mit bestimmten Fingersätzen, was gut für die Technik ist, und einen Akkord in zwanzig verschiedenen Positionen. Ich fand damals gar keine Beziehung mehr zur Musik. Was mir diese Stunden hauptsächlich einbrachten, das mag nun kindisch oder kindlich klingen, war das Zusammensein mit einem Könner, mit einem Meister. Dieser Kontakt war, was die Kommunikation betrifft, weitaus prägender als die musikalischen Begriffe, die er mir versuchte zu vermitteln. Er spielte mir Tonbänder von seinen Konzerten vor, wir sangen zu Schallplatten. Was mir am meisten gab, war die Atmosphäre."

„Kannst du mir das System deiner Vokalmusik erklären?“

„Ursprünglich war ich ein stiller Mensch. Die einzige Ausdrucksweise, die mir zusagte, war Nonsens zu reden und etwas, das Schreien und Stöhnen sehr nahe kam und der unbehinderten Äußerung von Gefühlen. Seitdem hat sich das weiterentwickelt, es hat sich in gewisser Weise verfeinert, weg von primären Gefühlen hin zur Organisation, zum System, zu mehr Besonnenheit."

„Hattest oder hast du Verbindungen zur Zeitgenössischen Musik-Szene, zu John Cage etwa?“

„Nein, ich hatte Verbindung zu den Dichtern, ich traf Ginsberg und Orlovski in den frühen Sechzigern. Es lag in der Luft, Happenings zu veranstalten. Ebenso lag in der Luft, alle Schranken niederzureißen. Hatte man gemalt, so fing man an, Skulpturen zu machen. Wenn man Skulpturen gemacht hatte, ging man zum Theater. Vom Theater ging man zur Video-Aufnahme. Es bestanden Querverbindungen zwischen allen Kunstrichtungen. In dieser Atmosphäre fing ich wieder mit meiner Vokalmusik an. Plötzlich merkte ich, daß die Leute in der Lage waren, diese Musik zu verstehen. Als ich diese Bänder in den frühen Fünfzigern öffentlich vorspielte, hat alles gelacht, weil man dachte, ich sei verrückt, was ich wahrscheinlich auch war ... Zehn Jahre später habe ich die Bänder also in Konzerten gespielt. Die klassischen Musiker dachten, ich wäre völlig übergeschnappt. Aber Leuten wie LaMonte Young gefiel es über die Maßen. Deshalb habe ich mehr Beziehung zu den Dichtern als zu John Cage oder Berio. Aber meine Vokalmusik geht eigentlich zurück auf Schönberg, auf das späte neunzehnte Jahrhundert. Ich meinte, die Technik des Zersplitterns der Stimme in Silben ist schon älter. Ich glaube auch nicht, daß ein Bezug zwi-

schen mir und afrikanischen Gesängen oder rituellem Silbengesang besteht."

„Kennst du Cathy Berberian und Joan Carroll, die berühmten Sängerinnen der Zeitgenössischen Musik?“

„Nein, ich hatte weder zur Neuen Musik noch zu zeitgenössischen Komponisten Verbindung. Ich studierte bei Stefan Wolpe Komposition, aber das war klassisch: Kontrapunkt, Orchestration, Form, harmonische Zusammenhänge. Aber ich kenne und schätze Berios Vokalstücke. Ich finde eine Beziehung dazu, wenn ich sie höre, aber beeinflußt haben sie mich nicht."

„Cathy Berberian war mit Berio verheiratet."

„Ah ja, dann kenne ich sie durch seine Platten. Das wußte ich nicht. Aber in New York sind es Jeanne Lee, Jay Clayton und Joan LaBarbera, die zum Tanz Musik mit ihrer Stimme machen. Das ist die Entwicklung der letzten drei, vier Jahre. Einige von ihnen benutzen für ihre Choreographie meine Musik, meist die Vokalstücke. Ich glaube, man unternimmt Anstrengungen in derselben Richtung. Unter den improvisierenden und experimentierenden Musikern gilt die Stimme heute als selbstverständlicher Bestandteil, nicht als etwas, das Sinfonieorchestern willkürlich hinzugefügt wird, um unter Beweis zu stellen, welcher Avantgarde man angehört. — Ich erlebte ein John Cage Konzert, in dem er 'Empty Words' aus Henry David Thoreaus 'Journal' vorlas. Cage hatte jeden Satz so gezogen und verfremdet, bis die Worte beinahe zu abstrakten Sounds wurden. Zwei andere Musiker besorgten die elektronische Interpretation, so daß ein dreiteiliges Programm simultan stattfand. Das dauerte drei bis vier Stunden, und ich wartete auf den Moment, in dem er sich dem Publikum zuwenden und mit ihm gemeinsam Sounds produzieren würde. Das hat er nicht getan. Das Ganze wurde völlig absurd. Sicher, die Vorstellung war großartig, und ich weiß den künstlerischen Wert der Stücke zu würdigen. Aber plötzlich bestand einfach der Wunsch: 'Wir möchten mit dir lachen und Geräusche machen.' Dieses Gefühl war recht intensiv, und es war nicht nur mein persönliches Gefühl. Die Leute im Publikum sahen sich an und begannen zu kichern usw. Viele sind während der Vorstellung gegangen. Programmgemäß sollten die Stücke zwölf Stunden dauern. Ich frage mich, was das soll. Ich glaube, auf dieser Ebene der Kunst ist es an der Zeit, die Leute einzubeziehen, sie mitimprovisieren zu lassen. Die Energie eines jeden sollte zum Ausdruck kom-

men, nicht nur die des Künstlers. Ich selbst mache nämlich viele Konzerte, in denen das ganze Publikum partizipiert. Es ist entweder in verschiedene Gruppen eingeteilt, die verschiedene Sachen machen: Klatschen, Stampfen, Geräusche mit der Stimme. Oder man gibt ihnen Gegenstände, um sie Rhythmen produzieren zu lassen. Ein Teil des Konzerts ist die eigentliche Darbietung, der andere besteht darin, daß das gesamte Publikum in die Ausführung integriert wird — im Sinne eines Happenings. In erster Linie aber im Sinn eines musikalischen Inhalts, der eben durch die Spannung eines bestimmten Zeitpunkts hervorgebracht wurde. Ich glaube, hier handelt es sich um etwas, das auch von anderen Leuten noch mehr untersucht und entwickelt werden sollte."

„Kannst du mehr zu deinen Gruppen und deinen Schallplatten sagen?“

„Ich nehme zur Zeit Duos mit verschiedenen Leuten auf. Ich habe Duos mit Perry Robinson gemacht. Wir spielen Gershwin. Es fängt ganz harmlos an, entwickelt sich sehr intensiv und kehrt wieder zum Ausgangspunkt zurück."

„Ist die Platte schon erschienen?“

„Nein, daran arbeite ich gerade. Ich spiele in Duos mit Alfred Harth, mit dem Bassisten John Shea, dem Cellisten David Eyges und mit Benny Wallace, der Tenorsaxophon bläst, sowie mit Mark Whitecage. Ich spiele schon seit Jahren in Duos und habe eine besondere Sensibilität dafür entwickelt. Außerdem gibt es noch Bänder für Schallplatten. Eines mit Ben Wallace, Stan Gage und Mike Richmond, einem sehr interessanten Bassisten. Es handelt sich dabei immer um improvisierten Jazz. Und von einer anderen Gruppe mit Mark, Perry und Armen Halburian gibt es eine weitere Anzahl Bänder, die zusammen ein Album ergeben. Wir treten regelmäßig in New York auf, im 'Environ'. Ich bekomme Tournee-Subventionen, um im Staat herumzureisen und Musik zu machen. 1976 bekam ich Subventionen für meine Kompositionen. Ich spiele mit dem Gedanken, eine Platte mit einer Big Band aufzunehmen. Ich bin aber nicht sicher, ob mir das gelingen wird."

„Kannst du mehr über dein Label und über Environ sagen?“

„Meine Platten werden vom New Yorker 'Composers Collective' veröffentlicht. Das ist ein privates Label, das einer Gesellschaft angehört, die ohne Profit arbeitet. Die Platten werden durch JCOA und MDS vertrieben und in jeder Hinsicht von den Musikern al-



JOHN FISCHER

Foto: Hans Kumpf

lein getragen: die Musik, die Aufnahme, das Design der Plattenhülle usw. Ich habe nichts gegen kommerzielle Plattenfirmen — es ist nur so, daß denen nicht gefällt, was ich mache. Environ ist unser Vortragsraum, ein Theater ohne Stühle und ohne Ausschank. Es ist ganz auf die Umsetzung der Ideen eingestellt, die die Künstler haben. Die Künstler kommen dorthin und können den Raum gegen eine sehr geringe Mietgebühr für ihre Konzerte buchen. Wir drucken einen monatlichen Voranzeiger, in dem die Konzerttermine und die Musiker aufgeführt werden. Der Musiker macht auch seine Werbung selbst — das Konzert ist in jeder Beziehung seines. Er kann seine Instrumente in jedem Teil des Raumes aufbauen. Das hat eine gute Atmosphäre geschaffen, die schöpferische Tätigkeit ermöglicht. Verschiedene europäische Musiker sind nach New York gekommen, unter ihnen Gunter Hampel. Auch Mal Waldron und Steve Lacy kamen. Und es gibt unglaublich viele amerikanische Musiker, die uns anrufen und dort spielen wollen. Environ spielt im Moment eine führende Rolle bei der Erschließung neuer Aufführungspraktiken im Jazz."

„Kannst du deine musikalische Richtung noch etwas genauer erläutern?"

„Nun, meine Musik ist mit dem verwandt, was du selbst mit Perry Robinson machst oder gemacht hast. In meiner und deiner Musik vollzieht sich jeweils ein sehr organisches musikalisches Zusammenfinden der Spieler."

„Wie verlaufen bei dir die Interaktionsprozesse? Könntest du näher auf deinen speziellen Stil eingehen?"

„Stil ist ein Terminus, den man mit Vorsicht gebrauchen sollte. Streng genommen gibt es nichts ohne Stil. Jeder hat seine individuelle Richtung, ohne doch deswegen unbedingt in einem größeren — zum Beispiel nationalen — Kontext zu stehen. Der größte Teil der frei improvisierten Interaktionsmusik erinnert an die Zeitgenössische Musik, weil eben auch in der Aleatorischen Musik improvisiert wird. Was mich jedoch besonders beschäftigt, ist, ein Gespür zu bekommen für Ruhe und Klarheit. Dabei spielt keine Rolle, unter welcher Spannung die Musik zustande kommt. Wichtig ist, daß die Klänge eine mit klarem Wasser vergleichbare Beschaffenheit besitzen sollten. Das ist aus verschiedenen Gründen erstre-

benswert: Unter anderem ist dies in emotionaler Hinsicht ökonomisch. Es ist für den Zuhörer ökonomisch, der nicht mit destruktiven Geräuschen bombardiert wird, und bietet die Möglichkeit, das musikalische Material organisch zu entwickeln: eine Idee wird realisiert, danach folgt Stille — und so wird zum nächsten Stück oder zu einer weiteren Entwicklungsstufe Abstand geschaffen. Die Entwicklung geschieht also auf durchdachte und nachvollziehbare Art. Es geht mir nicht darum, Stärke und Kraft zu demonstrieren, sondern darum, durch die Entdeckung neuer Sounds Klarheit zu erreichen.

Jeder europäische Musiker, der nach New York kommen und im Environ spielen will, sollte wenigstens zwei Monate vorher schriftlich oder mündlich in Kontakt mit uns treten. Ich würde dem amerikanischen Publikum die Leute gerne vorstellen, die dort spielen möchten."

Kontaktanschrift:

John Fischer, 476 Broadway, 11th Floor, New York City 10013, USA, Tel. 001-212-431 5786

Plattenhinweise:

„POUM!" (CC721), John Fischer INTERface (CG 722)

Organisation von Sounds: Koller meets Classic

**Jazzmusiker und das Bläser-Quintett
des Südwestfunks bei einer SWF-
Jazz-Session in Donaueschingen**

Donaueschingen, seit eh und je Tempel und Brutstätte musikalischer Extravaganzen, hatte wieder einmal mit solchen aufzuwarten und dies ganz ohne das längst institutionalisierte Zeremoniell der offiziellen Musiktage. Auf dem Programm allerlei aus der Spezialitätenküche, was beim Publikum immer wieder Heiterkeit, meist aber nur mattherzigen Applaus auslöste.

Spezialität 1: Hans Reichel mit seiner Eigenbau-Gitarre, zwei aneinandergesetzte Griffbretter, auf denen man sozusagen „vorwärts“ und „rückwärts“ spielen kann. Ein Gag, gar ein kunterbuntes Hinaus und Hinüber? Keineswegs. Denn was als Paradigma für den Hauptteil dieser SWF Jazz Session festzuhalten wäre, John Cages Satz, „Musik ist die Organisation von Sounds“, traf durchaus auch für Reichel zu. War der erste Eindruck noch eine etwas abstrakt wirkende Neutralität als bewußte Abkehr vom Rock, so wurde alsbald die um einige Ecken herum bestehende Verwandtschaft zu Terry Riley hörbar. Flächenartige, ostinate Grundierungen und miteinander verkettete Splitterereignisse schaffen ein eigentümliches Gefüge von Ruhe und Spannung, paradox gesagt eine „erregte Kontemplation“, was gleichsam Hülle war für einen Fächer von Sounds und Assoziationen, Anklänge an indische, an west- und nordafrikanische Musik, eine Gitarre, die Schwingungen hervorbrachte wie eine Sitar, klirrte wie die Elektronik, gestochen tänzelte wie ein Cembalo, die Sounds vom Orgelrauschen bis zum Mandolinenzittern erkundete. „Koller meets Classic“ — noch trafen sie sich nicht, sinnvollerweise stellten sich die beiden Lager erst einmal getrennt vor. Das Bläser-Quintett des Südwestfunks mit einer von Ligetis „6 Bagatellen“, die Jazzgruppe mit romantisiertem New

Jazz. Dabei fehlte übrigens Albert Mangelsdorff, er mußte, genauer gesagt: durfte endlich in Berlin-Ost auftreten (da wird der Biermann schön neidisch sein). Vorwegresümierend: Wundertaten gab's auch diesmal nicht bei der Begegnung von Jazz und sogenannter E-Musik, doch wurde nicht jene dünne Diätlimonade vergossen, die sonst bei solchen Palavern in Galabesetzung die Runde macht. Musik als Organisation von Sounds bedeutete ein relativ fortgeschrittenes Maß an gegenseitigem Verständnis und das ohne jeweilige Selbstverleugnung. Das exquisit spielfreudige Bläser-Quintett des Südwestfunks mit Michael Löckle, Flöte, Helmut Koch, Oboe, Hans Lemser, Klarinette und Baßklarinette, dem Hornisten Karl Arnold und Helmut Müller, Fagott. Die Jazzgruppe mit Hans Koller, der auf dem Sopransaxophon nach gewohnter Art etwas breitspurig und deftig laut daherpflügte, mit Jasper van't Hof, der auf dem Flügel mit Virtuosität brillierte, aber auch einige gewaltige Donnerwetter nicht verabscheute (vermutlich muß er zur Zeit seine Rachmaninow-Phase durchleben), ferner mit dem sehr versierten Stuttgarter Posaunisten Wolfgang Czelusta, dem in jeder Hinsicht flexiblen Flügelhornisten Herbert Joos und den Rhythmusversorgern Jürgen Wuchner am Baß und Janusz Stefanski am Schlagzeug. Weil alle Kompositionen, die meisten von Koller und Joos, sich der harmonischen und metrischen Vielfalt bedienten, die es in der modernen E-Musik schon lange gibt, war es dem Clan wohl vergönnt, funktional am gleichen Strang zu ziehen, Begleitmuster des Bläser-Quintetts ergänzten Jazzthemen, Aleatorik der E-Musik wurde zum Unterfutter für Jazzimprovisation. Prächtige, ja abenteuerliche Sounds, eine Organisation bis zum dezent swingenden Allegretto, Koller und Lemser auf den Baßklarinetten, dazu Oboe und Flöte oder wie in van't Hofs „Flowers all over“ bis zur schieren Schwelgerei im Stil eines Pop-Orchesters.

Der Titel dieser Veranstaltung ist also nicht ganz korrekt, weil er mit dem Inhalt nicht übereinstimmte. Denn Koller traf nicht auf Klassik, nicht auf Formalismen und Ordnungsprinzipien der abendländischen Klassischen Musik, sondern auf Musiker, die ansonsten diese Klassik interpretieren, was ja nicht dasselbe zu sein braucht. Weil Jazz also nicht diesen Ordnungsprinzipien unterstellt oder angepaßt worden ist, vermutlich nur deshalb wurde er davor bewahrt, in den Dienst seines äußersten Gegensatzes zu treten.

Klaus Robert Bachmann

Klassischer Improvisator: Archie Shepp

Wie kaum ein anderer Musiker hat sich Archie Shepp aus der Vielzahl experimentierender, vorwärtsdrängender Talente der sechziger Jahre zu einem klassischen Improvisator des Jazz entwickelt. Anfangs langt selbst unausgegoren, hektisch, verschiedene Strömungen aufreißend, fand er im Gegensatz zu so vielen anderen inzwischen verblaßten Sternen zu innerer Ausgeglichenheit und Profil. Schon vor drei Jahren in New York erlebte ich Shepp in dieser imponierenden Art, und sein Auftritt beim „Treffpunkt Jazz“ in Stuttgart während seines derzeitigen Europa-Aufenthaltes war eine Bestätigung dieser Beobachtung. Shepp hat ganz gewiß begriffen, daß alles Moderne nur aus der Tradition herauswachsen kann und Kontur auf Zeit erhält, wenn es nicht der Willkür, sondern eben der Tradition als Basis entspringt, aus ihr fortgeführt und entwickelt wird.

Sein Solo-Einstieg in „Sonny's Back“, seine Balladenimprovisation über „Sophisticated Lady“ wären nicht ohne Coleman Hawkins denkbar. „Blues For Donald Duck“ und „Star Eyes“ sind reinerster Bebop, reinsten Charlie Parker, „The Scene Is Clean“ erinnert an Sonny Rollins, und da war und ist die Szene ja wirklich noch klar und ungetrübt. Sein Marathonlauf nach der Pause oder sein „New Africa“ gleich zu Beginn des Abends schaffen Coltrane-Atmosphäre, und Shepp ist ja auch Coltrane-Schüler. Aber er ist zum selbständigen Lehrer gewachsen und präsentiert heute die Summe von Hawkins, Parker, Rollins und Coltrane, ohne auch nur ein einziges Mal in den Verdacht des Klischees zu geraten. Er bündelt die Einflüsse zu einem gemeinsamen Nenner, der absolut in Gefühl und Geist, in Ton und Phrasierung ganz er selbst ist. Der Einfluß ist gegenwärtig, aber Shepp sitzt ihm nicht auf.

Gegenwärtig ist auch ständig das Thema bei ihm. Nicht als verblichenes Ornament vergangener Zeit, sondern behutsam durchschimmernd, immer hinter der Improvisation lebendig. Er verfügt über einen immensen Ideenreichtum und eine gestalterische Vielfalt, weshalb er auch in langen Soli



ARCHIE SHEPP

Foto: Uwe H. Seyl

nie langatmig wird. Er formt seine Gedanken zu weitausholenden Melodiebögen und knüpft im Kollektiv oftmals an das große Zusammenspiel der Swing-Matadoren wie Johnny Hodges, Buck Clayton oder Ben Webster an.

Auch in rhythmischer Hinsicht verleugnet Shepp seine Herkunft nicht: er ist ein Swinger. Er spielt viel im Vierviertel-Rhythmus, von dem er sagt: „Im Vierviertel 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 durchgehen-

den Beat einhalten. Vielleicht ist das das Geheimnis des Swing.“

In der Quintettbesetzung fielen vor allem der sicher schreitende und mit vollem Ton agierende Cameron Brown am Baß auf sowie Charlie Persip am Schlagzeug. Mag sein, daß Persip manchmal ein wenig zu heftig in die Felle schlug, aber seine Entwicklung aus der Mitte der fünfziger Jahre zum heutigen Spiel zeichnet doch eine bedeutsame Aufwärtslinie direkt zu den modernen Schlagzeugern unserer Tage. Dave Burrell am Piano ist nicht schlecht, aber insgesamt doch etwas farblos geblieben. Und der zweite Bläser, Grachan Moncur auf der Posaune, fiel einfach deshalb

ab, weil er nicht im geringsten die musikalisch-erfinderische Gabe besitzt, die Shepp auszeichnet und sich zumeist in Motivwiederholungen erging. Schade eigentlich, denn er bläst mit einem ansprechenden, gefälligen Ton. Am besten gefiel er mir in den sessionartigen Finalen von „Sonny's Back“ und „Star Eyes“, in denen er wie ein modernerer Benny Morton satte, dichte Gegenmelodien zu Shepp blies. Trotz diesen Einschränkungen muß man sich mehr solcher gelungenen Konzerte wünschen, in denen nicht nur Erfolgreiches, nicht Gala-Jazz oder Gesangsvirtuosen, nicht Pop-Rhythmen oder Soundexperimente aufgetragen werden, sondern Bedeutungsvolles geschieht: The real Jazz. Gerhard Kühn

„Pro Jazz Solothurn“ abgewürgt?

Die Aktivitäten der rührigen „Organisation pro Jazz Solothurn“, die kürzlich erfolgreich ihre dritten „Swiss Jazz Days Solothurn“ durchführen konnte, eine Veranstaltungsreihe, die neben der Präsentation eines jährlich wechselnden Gastlandes vor allem das begrüßenswerte und wichtige Ziel hat, analog zu den „Solothurner Filmtagen“ eine möglichst breit angelegte Werkschau Schweizer Jazzschaffens zu bieten, stehen vor einer harten Bewährungsprobe, denn die Stadt will in Zukunft* jegliche Unterstützung und vor allem die weitere Benutzung des „Landhaus“-Saals für Jazzkonzerte verweigern. Die Stadtkanzlei sieht sich zu diesen drakonischen Maßnahmen veranlaßt, weil der (in jeder Hinsicht gelungene und viel beachtete) Auftritt des berühmten holländischen Willem Breuker Kollektief mit seinem „totalen Musiktheater“ 14 defekte Gläser und 32 zerbrochene Flaschen zur Folge hatte — Breuker bezog in der Art des „Living Theatre“ Saal und Publikum in die musikszenischen Aktionen mit ein — und sich der Saal nach Konzertende in einem „schauderhaften Zustand“ befunden habe.

Die Durchführung des nächsten Konzertes mit dem Tomasz Stanko Quartett am 16. April, für das die Verträge bereits abgeschlossen wurden, ist dadurch erheblich in Frage gestellt. Die allfälligen Konventionalstrafen bei Ausfall dieser Konzerte (insgesamt ca. 6000 Fr.), spielen für die Verant-

wortlichen der Stadt keine Rolle, wie einem Flugblatt der „Org. pro Jazz Solothurn“ zu entnehmen ist. Wie es dort weiter heißt, ist es unter diesen Umständen fraglich, ob in der „Stadt mit Speuz“ je wieder Jazzkonzerte und weitere „Swiss Jazz Days“ stattfinden können: „Jedenfalls, auf diese Art kann es nicht weitergehen. Dank uns ist Solothurn zu einem wichtigen Jazz-Zentrum geworden. Es geht nicht an, daß kleinkariertes Beamtentum einem weiterhin fortschrittlichen Kulturleben in Solothurn im Wege steht.“ Johannes Anders

Julian Priester präsentiert Marine Intrusion

Würde der gegenwärtige Mwandishi den alten beeinflussen, ergäbe sich wohl kein anderes Ergebnis, als es Julian Priester mit der Formation „Marine Intrusion“ bei seinem Konzert in Münster vorlegte. „Music for the future“ (wie laut Plakat zu lesen war)? Ganz sicher nicht, denn Stagnation zeichnete wohl noch nie die richtungsweisende Jazzentwicklung aus, oder kann man etwa ein längst der Jazzrock-Vergangenheit angehörendes Spielideal als zukunftsfruchtig auffassen?

Zu deutlich sind die Einflüsse aus Priesters Mitarbeit im 1973 wegen finanzieller Schwierigkeiten aufgelösten Herbie Hancock Sextett, dessen modale Improvisationen über Klangteppiche, Baß-Ostinati und Schlagzeugmuster für „Marine Intrusion“ über weite Strecken dominierend waren, ihre damalige Virulenz aber, trotz der relativ großen Improvisationsbandbreite, durch die unverarbeitete Übernahme (sieht man einmal von der unterschiedlichen Instrumentation ab) verloren gegangen ist.

Priester zog zur Funktionslosigkeit erstarrte Synthesizerklischees seinem flüssig-schmiegsamen Posaunenspiel vor, und Augusta Lee Collins zwar imponierend-energiegebündelter, aber überaus hart akzentuierter Beat mit rasenden Läufen über sein relativ geringes Schlagzeugarsenal, ließ den Eindruck von Eingefahrenheit aufkommen.

Daß musikalische Fertilität nicht analog aus technischer Versiertheit abgeleitet werden kann, wurde auch bei dem Elektrobassisten Heshima Mark Williams deutlich: unter Beherrschung des Instruments wurden per-

petuierte Riffs durch abklatschhafte Variationen gelegentlich unterbrochen und ließen sehr bald Langeweile aufkommen. Ein wenig frischen Wind in die Formation brachte Ray Obieda durch die, von John Abercrombie, Al DiMeola und Ryo Kawasaki geprägte, auf emphatisierenden, dissonanten Akkorden und chromatischen Läufen aufbauende Gitarrenspielweise, die aber, wie auch Curtis Clarks Clusterkaskaden am größtenteils durch das Ensemble rettungslos eingedeckten Akustikpiano, den Gesamtsound nicht wesentlich prägen konnte. Ganz im Gegenteil, zusammen mit Ron Stallings Schwierigkeiten, das traditionsbeladene Tenorsaxophon in das stark effektbezogene Spiel zu integrieren (auf dem Sopran konnte er sich mehr Geltung verschaffen), deklarierte sich die Musik zur diffundierenden Richtungslosigkeit.

Der Eindruck eines Abwendens vom Jazzrock-Idiom kam aber erst gar nicht auf, denn Julian Priester ist, wie könnte es auch anders sein, nicht am Funktionalismus des Jazzrock vorbeigelaufen, und hier macht der neuere Hancock seinen Einfluß geltend. Die avirulente, modale Spielweise mündet plötzlich in ein soulorientiertes Funk-Thema, gefolgt von Improvisationsläufen, die man schon einmal irgendwo gehört hat, und erwächst mit diesen zu einem Antagonismus, der die Zwielfichtigkeit des Jazzrocks mit seiner logischen Entwicklung zur Stagnation nur allzu deutlich illustriert: ein musikalisches Fossil aus den Gründerjahren des JRs im Kampf mit dem neuen Hancock-Ideal der musikalischen Selbstaufgabe. Es wäre schade drum, wenn der Plakatslogan recht behalten würde.

Günther Huesmann

Buddy Rich trommelt ohne Netz

Das Konzert, das Buddy Rich im Rahmen seiner Europa-Tournee als 'Treffpunkt Jazz' in Stuttgart gab, war das beste am Ort in allen Belangen. Zunächst einmal er selbst: selten gelöst und sprühend vor guter Laune bewirkte er eine rhythmische wie optische Faszination, die in begeisternde Ovationen mündete. Seine mühelose Prägnanz im Timing, seine geradezu unglaubliche Sicherheit und Konzentration bis ins kleinste technische Detail, seine Dynamik und Spielfreude entfesselten ein Feuer, das Band und Publikum gleichermaßen erfaßte und beflügelte. Ganz im Gegensatz zu

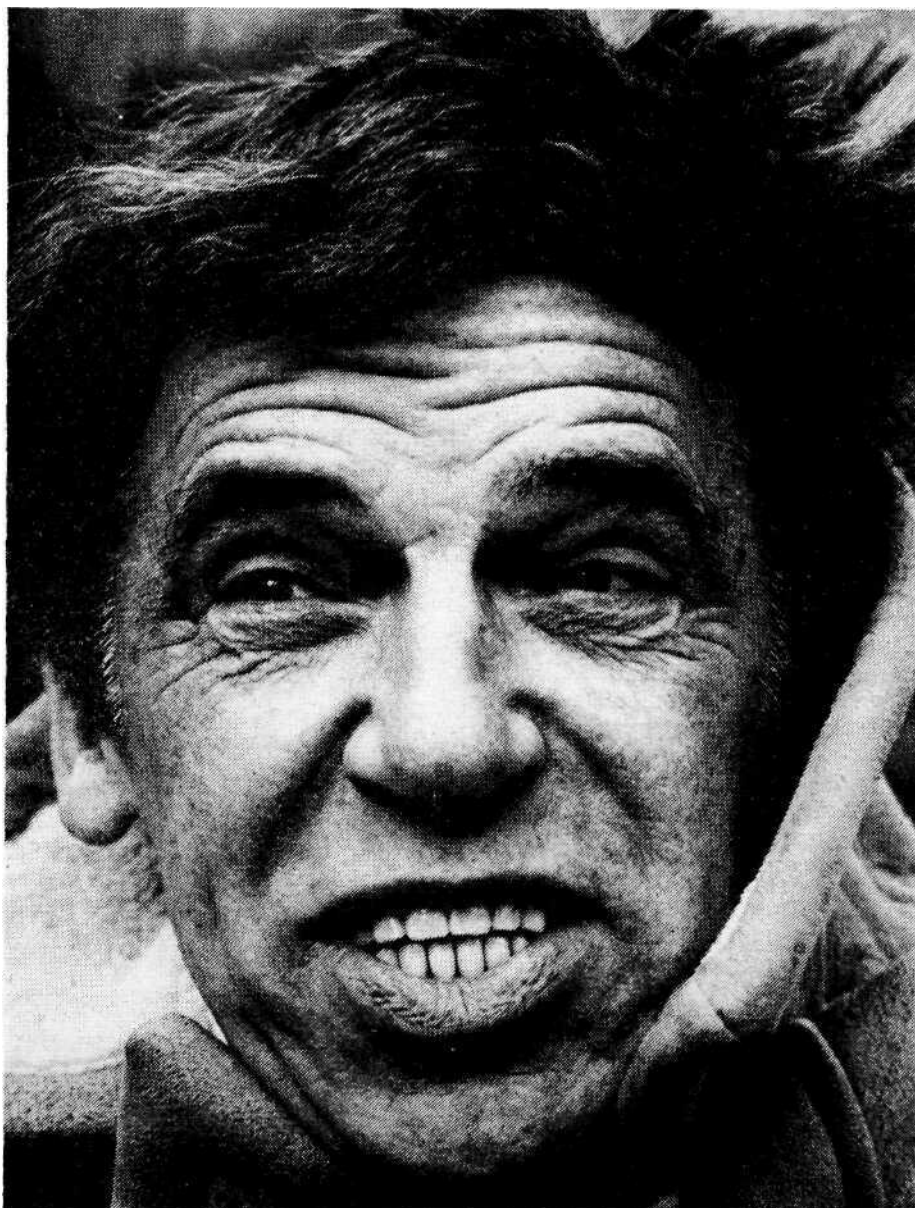
1970 und 1971, als die Meinungen so sehr sich teilten, als die einen sein makellosoes Schlagzeugspiel zwar ebenso bestaunten, andere aber die diktatorische Kälte und die zerfetzende Orchestermaschine beklagten, hörte ich diesmal einhellige Zufriedenheit. Das lag natürlich auch an seiner Band. Den Solisten war breiter Raum gewidmet und sie hatten dabei Gelegenheit, innerhalb der vorgegebenen Konzeption recht freiheitlich ihr Gedankengut auszuschöpfen. Die Arrangements fielen auf. Sie boten eine erfrischende Balance zwischen knallharter Satzarbeit, großflächigem Solo-Spielraum und den unwiderstehlichen Drum-Parts des Meisters. Was diese jungen Musiker dabei an instrumentalem Können vorzeigen, mit welcher Bravour diese Jungens um 21, 24 oder 26 Jahre ihr musikalisches Oeuvre beherrschen, kann einem nur Staunen abringen. Dabei sind außer zwei Solisten, Rick Stepton, Posaune, und Steve Marcus, Tenorsaxophon, hierzulande noch alle unbekannt.

Das Programm im einzelnen: Mit einem tempogeladenen Renner „Time Out“ von Don Menza erobert Rieh von Anbeginn seine Zuhörer. Ein kraftvoll durchbluteter Lauf des Tenorsaxophonisten Robert Mintzer und ein hitziges Trompetenduell von Ross Konikoff und Dean Pratt setzen die ersten Akzente, dann ertrommelt Buddy den ersten Begeisterungsturm. Nach einem Medium-Stück mit Soli von Steve Marcus, Sopransaxophon, und Clinton Sharman, Posaune, folgt das auf Posaune und Tenor vorgetragene „Party Time“, bei dem beide, Rick Stepton und Robert Mintzer, auch ausführliche Soli anfügen. Buddy Rieh weiß um die Bedeutung eines Programms. Schließlich steht er lange genug auf der Bühne, und in den USA muß auch ein Mann wie er täglich neu um Erfolg kämpfen. Die Schulung, die die Big-Band-Arbeit bei ihm seinen Orchestermitgliedern vermittelt und das hohe Können, über das alle schon verfügen, sind nicht zuletzt notwendig, wenn einer seinen Weg machen will. Darin unterscheidet sich die Jazz-Szene in den USA von der in unserem Lande ganz gewaltig. Buddy setzt mit „Round 'Bout Midnight“ also nicht nur die spannungslösende Fermate, sondern bringt Abwechslung in den Ablauf, verhilft Steve Marcus zu einem nachhaltigen Tenorsolo, der sich in einer Schlußkadenz voll ausspielen kann. Lateinamerikanische Rhythmen verströmen neue Farbe und rahmen Buddys eigenes Spiel lebendig und vielschichtig ein. Ein Trio-Titel folgt: „Stella By Starlight“. Gelegenheit, den hervorragenden Pia-

nisten Barry Kiener vorzustellen. Neben Tommy Warrington am Baß brilliert Buddy mit einer „leisen“ nicht minder intensiven Besenarbeit. Fantastisch einfach, wieviel Tricks ihm einfallen, wenn er mit Kiener in den Dialog geht, mit wie wenig Aufwand er überhaupt sein Instrument bedient. Er sitzt völlig ruhig da, nur die Hände bewegen sich. Auch im letzten Stück des ersten Teils, einem furiosen Wirbel, ist das nicht anders. Nur eine traumhafte Beherrschung des Instrumentariums läßt dies zu, Buddy ist ein Sonderfall. In der rhythmischen Äußerung und Überlegenheit, in Akkuratessse und scheinbarer Selbstverständlichkeit nur vergleichbar mit den Allergrößten schwarzer Hautfarbe. Pause.

Mit einer Novität begann der zweite Set: Buddy Rich als Vaterfigur zweier junger Mädchen, die er als Sängerinnen präsentierte. Seine Tochter Cathy und Beverly Getz, die Tochter des großen Tenorsaxophonisten Stan Getz. Wenn ihre Gesangsvorstellung auch nicht ein jazzhistorisches Ereignis statuierte, so war es zumindest eine heitere und stimmliche Programmweiterung, die keinesfalls peinlich wirkte. Der Trompeter David Stahl beschwor die Art-na danach mit gefühlvoll-konzertantem Anflug in der folgenden Ballade „Summer Of '42“ und dann war es Zeit für einen handfesten Blues. Medium-Tempo, leicht-händiges, swingendes Piano-Intro, dann knallendes Blech — Herrschaft, wie lange muß man solch' ein Tutti üben, wo nehmen diese Leute dieses Gefühl und die instrumentale Technik her, um allesamt genau auf den Beat im vollen Satz „so“ da zu sein? Turk Mauro zieht auf dem Baritonsaxophon vom Stapel, ausgedehnt und mit anheizender Ausstrahlung, mit Ideen und tonlich weitausholend. Rick Stepton, der einzige, der vor sieben Jahren schon einmal als junger Mann bei Rieh saß und den ich von seinen damals nach dem Konzert im alten Atlantic-Jazzkeller geblasenen Chorusen noch bestens in Erinnerung habe, hat das herzhafteste Posaunensolo.

Jetzt hört alles auf Barry Kiener. Selbst Buddy. Kiener spielt Solo-Piano und er entfacht über „Old Folks“ eine Palette pianistischer Läufe, Akkorde, Melodien, die ihm, ganze 21 Jahre alt, Bewunderung einbringt. Wenn ich die Augen schließe, fällt mir Art Tatum ein. Dieser Mann muß das Leben noch vor sich haben. Indessen nähert sich das Programm seinem Ende mit der „Channel One Suite“, mit einem bombastischen Music-Hall-Einstieg, mit Buddy Rich im Trommelfeuer und einer aufregenden Blechstafette,



Killer Force: BUDDY RICH

Foto: Hans Harzheim

te, die den großen Beethovensaal bis zur letzten Loge erzittern läßt. Steve Marcus bläst ein behutsam beginnendes Tenorsolo im langsamen Mittelteil, steigert sich, spielt Kadenzen und Triolen, schleudert Tonsalven heraus, erweitert die Grenzen des Orchesters beträchtlich. Dann trommelt Rieh Tempo in die Band, um schließlich selbst der große Solist zu sein. Er ist es. Er ist ein Artist von frühester Kindheit an und er hat nur dazu gelernt, nichts verloren. Er tanzt auf dem unsichtbaren Seil des sicheren Zeitinstinks, mit akrobatischer Technik und völlig ohne Netz, ein Sturz ist ausgeschlossen. Er ist ein swingendes, funkensprühendes Energiebündel, scharfzüngig, schlagfertig, ein Motor seiner Truppe in Musik, Wort und Gestik. Am 30. Juni wird er 60 Jahre alt. Seine Aktion läßt dies in keinem Augenblick ahnen.

Buddy Rich hat alles gegeben und stellt sich in Fotopose, begrüßt den bekannten amerikanischen Trompeter Al Porcino, der derzeit im Orchester Erwin Lehn in Stuttgart sitzt und heute abend zum Publikum gehört. „Do you know Al Porcino?“ — „Yes, yes“ tönt es aus der Zuhörerschaft. Auch Bob Burgess, der andere Amerikaner in Stuttgart, ist anwesend, Erwin Lehn selbst, weitere Musiker seines Orchesters, ich sehe Bernd Rabe, Peter Witte ... Ich wünschte, noch mehr Musiker wären hier. Auch diejenigen, die immer nur sagen, die Amerikaner spielten bloß „Blues in F“. Denn eine Lehrstunde erteilte die Buddy Rich Big Band auf jeden Fall, jenseits der Stile. Die zwei Zugaben sind nicht anstandshalber erklatscht, sie sind Antwort auf langanhaltenden, herzlichen Beifall.

Gerhard Kühn

Amalgam, die Gruppe des Saxophonisten Trevor Watts, hat bei Vinyl Records in Berlin eine Platte unter dem Titel „Another Time“ vorgelegt. In Kürze wird Watts auf diesem Label ein Album erscheinen lassen, das „Warm Spirits — Cool Spirits“ heißt und bei dem er zusammen mit dem Pianisten Keith Tippett, dem Baß-Gitarristen Colin McKenzie und der Vokalistin Julie Tippett zu hören ist.

Die Barrelhouse Jazzband aus Frankfurt ist am 30. März nach Asien gereist. Im Auftrag des Goethe-Instituts wird die Amateur-Band 15 Konzerte in Asien geben, von Teheran bis Džakarta, von Hongkong bis Kuala Lumpur.

Buck Clayton gastierte im Overseas Press Club im Biltmore Hotel in New York. Der Trompeter stellte sich bei diesem Engagement mit dem Posaunisten Dickie Wells, dem Saxophonisten Earle Warren, dem Pianisten Red Richards, dem Bassisten Duke Clemons und dem Schlagzeuger Jackie Williams vor.

Kenny Drew, Niels-Henning Ørsted Pedersen und Philip Catherine spielten zusammen bei einer SWF Jazz Session in Kaiserslautern. Die Kopenhagener Plattenfirma SteepleChase wird von diesem Auftritt ein Album vorlegen. Drew machte kürzlich für die gleiche Plattenfirma in New York Aufnahmen mit dem Flügelhornisten Thad Jones, dem Saxophonisten Bob Berg, dem Bassisten George Mraz und dem Schlagzeuger Jimmy Cobb.

Doc Evans, Kornettist und Dixieland Bandleader aus Minnesota, starb am 10. Januar in Minneapolis. Evans wurde am 20. Juni 1907 in Spring Valley geboren, lernte in frühen Jahren Geige, Saxophon, Klavier und Schlagzeug spielen und wechselte dann zum Kornett über. Seinen ersten professionellen Job hatte er Ende der 20er Jahre in Dave King's Band, spielte in den darauffolgenden Jahren in New York und Chicago, war auch Mitglied von Miff Mole's Band. 1954 kehrte Evans nach Minneapolis zurück, wo er eine eigene Trad Band leitete. In den 60er Jahren eröffnete er in Mendota, Minneapolis, einen Club unter dem Namen „Rampart Street“. Evans war in Minneapolis sehr bekannt, er machte im Lauf der Jahre auch 37 Platten mit eigener Band.

Tommy Flanagan produzierte im Februar für ENJA-records eine Platte mit dem Bassisten George Mraz und dem Schlagzeuger Elvin Jones.

Hai Galper nahm im Februar für ENJA-records eine Platte mit dem Trompeter Terumasa Hino, dem Bassisten Cecil McBee und dem Schlagzeuger Tony Williams auf.

Erroll Garners Nachlaß wird derzeit von seiner langjährigen Managerin Martha Glaser geordnet. Sie möchte eine komplette Sammlung von Tondokumenten von öffentlichen Auftritten, Interviews, Fotos, Filmausschnitten und Publikationen jeglicher Art, die sich mit Garner befassen, zusammenstellen und in einer Art Garner-Museum einbringen. Wer solches Material zur Verfügung hat, kann sich in Verbindung setzen mit Martha Glaser, Octave Records Inc., 521 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10017.

Fatty George ist derzeit mit seiner Chicago Jazz Band wieder sehr aktiv. Sie besteht aus dem Trompeter Oscar Klein, dem Posaunisten Roy Crimmins, dem Pianisten Hans van der Sys, dem Bassisten Hans Lengefeld und dem Schlagzeuger Bob Blumenhoven. Fatty gab einige Konzerte in Wien und seit Beginn dieses Jahres gestaltet er für das 2. Programm des Österreichischen Fernsehens eine Live-Sendung, die unter dem Titel „Fatty George live“ ausgestrahlt wird. Kontaktanschrift: Fatty George, Hadik-Gasse 20, A-1140 Wien, Tel. 222822463.

Stan Getz hat vor einiger Zeit während seiner 14tägigen Tournee durch Dänemark für SteepleChase in Kopenhagen Plattenaufnahmen gemacht, die im April als Doppelalbum erscheinen sollen. Der Tenorsaxophonist ging mit der Pianistin Joanne Brackeen, dem Bassisten Niels-Henning Ørsted Pedersen und dem Schlagzeuger Billy Hart ins Studio.

Stephane Grappelli und Diz Disley wurden zum Hongkong Festival eingeladen. Nach ihrer Teilnahme gehen der französische Geiger und der englische Gitarrist dann gemeinsam auf eine zweieinhalb Monate dauernde Konzertreise, die sie um die ganze Welt führt.

Mladen Gutesha plant für die nächste Zeit folgende Jazz-Projekte: eine weitere Quartett-Platte mit Chris Hinze, Eberhard Weber, Siegfried Schwab und Lala Kovacev mit funky Jazz. Und die Gründung eines Quartetts mit Zbigniew Seifert, Siegfried Schwab, Adelhard Roidinger und Lala Kovacev. Kontaktanschrift: Mladen Gutesha, Ahornstraße 25, 8043 Unterföhring/München, Tel. 958070.

Thad Jones-Mel Lewis, McCoy Tyner, Carl Fontana und Hank Jones gehören zu den Stars, die beim Wichita Jazz Festival auftreten werden, das vom 22.—24. April stattfindet. Zudem werden sich eine ganze Reihe von College Bands und Combos vorstellen.

Scott Joplins zweite, im ganzen erfolglose Ragtime-Oper „Treemonisha“ steht plötzlich am 60. Todestag, dem 4. April, im Mittelpunkt des Interesses. Aus dem Werk, das nur eine von Joplin selbst finanzierte Recital-Aufführung erlebte, wurden vom Chor der Pariser Oper und dem Philharmonischen Orchester Paris zwei Titel aufgenommen: „Aunt Dinah has blowed the horn“ und „We're goin' around“.

Jimmy Knepper hat mit dem Tenorsaxophonisten Al Cohn, dem Pianisten Roland Hanna, dem Bassisten George Mraz und dem Schlagzeuger Dannie Richmond im November letzten Jahres eine Platte aufgenommen, die jetzt auf SteepleChase Records vorliegt.

Lala Kovacev hat vor einiger Zeit ein Quartett mit den Saxophonisten Gerd Dudek und Alan Skidmore und dem Bassisten Adelhard Roidinger aufgestellt. Die Gruppe gab bisher mehrere Konzerte, machte Rundfunk- und Fernsehaufnahmen und ging auf eine Tournee durch Österreich und Jugoslawien. Anfang Mai wird die Formation eine Platte in Hamburg aufnehmen. Kontaktanschrift: Lala Kovacev, Simon-Knoll-Platz 1, 8000 München 80, Tel. 089/48 81 38.

Ellis Larkins begann kürzlich ein unbefristetes Engagement im „Larson's“, einem Restaurant auf der Third Avenue in Manhattan. Der Pianist spielt dort Abend für Abend mit dem Bassisten Willy Popp und dem Schlagzeuger Jack McAllister.

Johnny Letman spielte kürzlich mit einer Jazzgruppe, in der der Trompeter Doc Cheatham, der Pianist Sammy Price und der Schlagzeuger Candy McDonald mitwirkten, im Crawdaddy, einem Lokal mit kreolischen Spezialitäten, das zum Roosevelt Hotel, New York, gehört.

Humphrey Lyttelton, Alex Welsh and his Band, der Posaunist George Chisholm und der Saxophonist Bruce Turner sind die Stars einer England-Konzerttournee, die unter dem Titel „Salute To Satchmo“ am 16. Juni beginnt und ca. 3 Wochen dauern soll. Diese ausgedehnte Gastspielreise wird von Ronnie Scott Directions organisiert.

Mombasa spielt am 19. April im Kulturforum in Bonn. Das Quintett des Posaunisten Lou Blackburn wird bei

diesem Konzert mit dem Meistertrommler Mustapha Tettey Addy aus Ghana auftreten. Kontaktanschrift: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30 / 6 06 35 75.

Das New York Jazz Quartett, zu dem der Saxophonist und Flötist Frank Wess, der Pianist Roland Hanna, der Bassist George Mraz und der Schlagzeuger Richie Pratt gehören, machte im Februar eine Platte für ENJA-records.

OM, das Quartett mit Christy Doran, Urs Leimgruber, Bobby Burri und Fredy Studer wurde im diesjährigen Willisauer Jazz Poll zur Schweizer Gruppe des Jahres gewählt. Die Formation legte jetzt ihre dritte Platte unter dem Titel „Rautonaha“ auf Japo vor.

Orexis hat jetzt ihre erste Platte für die Intercord aufgenommen. Sie soll Mitte Mai erscheinen. Das Trio, das von Erik Erker, Gert Kilian und Georg Lawall gebildet wird und bisher zahlreiche Clubgastspiele in Deutschland und Spanien gab, fand bei seiner Mitwirkung beim 15. Deutschen Jazz Festival in Frankfurt große Beachtung. Kontaktanschrift: Gert Kilian, Uhlandstraße 12, 7312 Kirchheim/Teck.

Horace Parian ging kürzlich zusammen mit den Saxophonisten Frank Foster und Frank Strozier, dem Bassisten Lisle Atkinson und dem Schlagzeuger Al Harewood in New York ins Plattenstudio. Die Aufnahmen sollen auf Steeplechase Etikett erscheinen. Ebenso war der Pianist bei einer Produktion in Kopenhagen beteiligt, bei der unter Red Mitchells Namen noch der Trompeter Idrees Sulieman, der Tenorsaxophonist Nisse Sandström und der Schlagzeuger Rune Carlson spielten. Sie fand im Montmartre Club statt und soll als Platte unter dem Titel „Live at Montmartre“ vorgelegt werden.

Die **Portena Jazz Band** aus Buenos Aires, die 1975 schon in Europa gastierte, wird in diesem Sommer wiederkommen. Kontaktanschrift: Martin Müller, Alfaro 993, Hurlingham, Buenos Aires, Argentinien.

Recycled Swing nennt sich ein holländisches Quartett, das aus den Saxophonisten Barend Petersen und Mark Wissing, dem Bassisten Ed de Vos und dem Schlagzeuger Paul van Soest besteht. Die Gruppe hat sich, wie ihr Name schon sagt, dem Swing verschrieben. Kontaktanschrift: Recycled Swing, Vijverhofstraat 143 b, Rotterdam, Holland, Tel. 24 72 68.

Riot, die Gruppe mit Uli Beckerhoff, Andy Lumpp, Rainer Linke und Wolfgang Ekhoft, wird im Juni bei den Festivals in Hamburg, Marburg, Balve und Wolfsburg auftreten. Für den August ist Riot zum Middelheim Festi-

val in Antwerpen eingeladen und wird auch bei „Jazz in the garden“ in Berlin auftreten. Am 4. Juni tritt das Quartett zusammen mit den Gruppen von Alphonse Mouzon und Sam Rivers im Rahmen einer SWF Jazz Session auf dem Feldberg auf. Riot wird demnächst auch auf Platte zu hören sein. Ende April macht die Gruppe Aufnahmen für die Firma Nagara. Kontaktanschrift: Uli Beckerhoff, Rheinstr. 10, 2800 Bremen 1, Tel. 0421 / 59 12 23.

Adi „Jack“ Rosner, der ehemalige Trompeter der Weintraub Syncopators, starb — wie wir jetzt erst erfahren — im Spätsommer letzten Jahres in Westberlin. Der aus Polen stammende Rosner war drei Jahre zuvor aus der Sowjetunion wieder nach Deutschland gekommen, wo er 45 Jahre zuvor seine großen Erfolge erzielte.

Hilton Ruiz konnte seinen langgehegten Wunsch verwirklichen und mit dem Trompeter Richard Williams, dem Tenorsaxophonisten Frank Foster, dem Bassisten Buster Williams und dem Schlagzeuger Roy Brooks eine Schallplatte aufnehmen. Der Pianist, der zu den Steeplechase Vertragskünstlern gehört, machte für diese Kopenhagener Firma auch noch ein weiteres Album. Und zwar spielte er im Trio mit dem Bassisten Hakim Jami und dem Schlagzeuger Steve Solder.

Manfred Schoof und Albert Mangelsdorff nahmen an einem internationalen Workshop teil, der vom 22.—26. Februar im Palast der Republik in Ostberlin stattfand. Beide Musiker hatten dort so großen Erfolg, daß sie demnächst wieder einige Konzerte in der DDR geben wollen. Mangelsdorff geht bereits im Frühjahr als Solist auf eine DDR-Tournee, Manfred Schoof wird mit seinem Quintett im Herbst einige Gastspiele in der DDR bestreiten. Schoof produziert derzeit mit seinem Quintett und dem Rundfunkorchester Hannover mit Wolfram Röhrig als Dirigenten einige seiner Kompositionen. Das Schoof Quintett mit Michel Pilz, Jasper van't Hof, Günter Lenz und Ralf Hübner geht vom 28. April bis 8. Mai auf eine Jugoslawientournee.

Bob Scobey hat vor seinem Tod im Juni 1963 eine Autobiographie verfaßt, die jetzt unter dem Titel „He rambled! 'til cancer cut him down“ vorliegt. Sie enthält 300 Fotos und Zeichnungen und ist sehr luxuriös aufgemacht. Erhältlich ist sie zum Preis von 30 Dollar über Jan Scobey, Pal Publishing, P. O. Box 807, Northridge, Ca. 91 328, USA.

Sense, zu der derzeit die Saxophonisten Wilton Gaynair und Gerd Dudek, der Pianist Jan Huydts, der Bassist Ali Haurand und der Schlagzeuger Frank Köllges gehören, absolvierte im März eine erfolgreiche Tournee. Im Juni und November geht die Gruppe

wieder auf Gastspielreise. Demnächst wird Sense eine Platte bei Ring Records, Moers, vorlegen. Kontaktanschrift: V. H. S. Jazz Studio, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62 / 1 84 08.

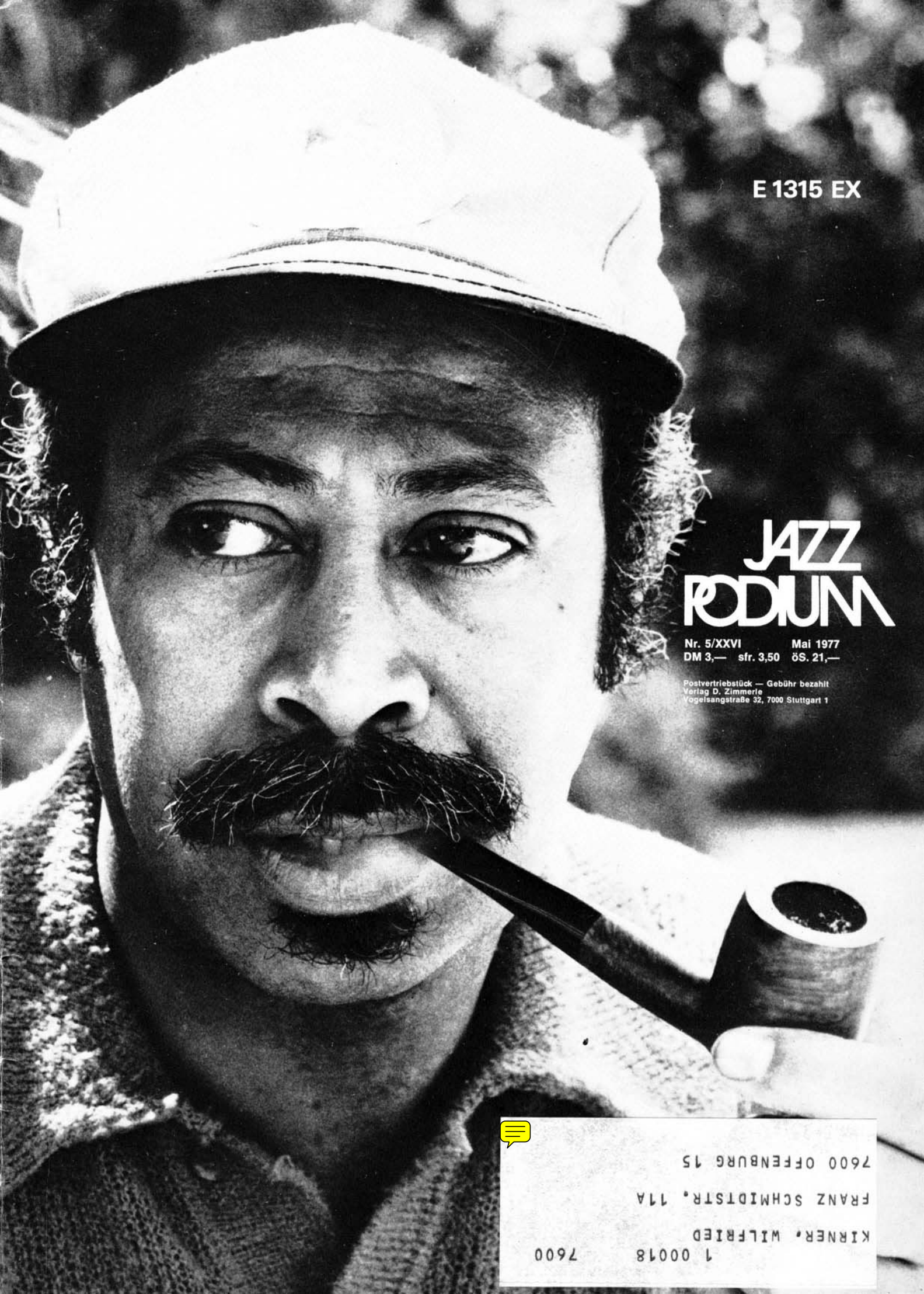
Danny Stiles, der sich als Lead-Trompeter in Bill Watrous' Manhattan Wildlife Refuge Band einen Namen machte, stellte kürzlich im Village Vanguard in New York eine eigene Big Band vor.

Monnette Sudler, 24jährige Gitarristin aus Philadelphia, macht derzeit von sich reden. Sie hat bisher mit Byard Lancaster, Sunny Murray, Sam Rivers, Dave Holland und Jack DeJohnette gespielt und nahm kürzlich die erste Platte für Steeplechase unter eigenem Namen auf. Sie heißt „Time For A Chance“ und bringt eigene Kompositionen der Gitarristin, die sich auch als Sängerin vorstellt.

Werner Twardy, Pianist, Arrangeur und Komponist, starb am 16. Januar im Alter von 50 Jahren nach kurzer, schwerer Krankheit. •

Mal Waldron produzierte im Februar seine zweite Quintett-Platte für ENJA-records. Mit dem Pianisten gingen wieder ins Studio: der Trompeter Manfred Schoof, der Sopransaxophonist Steve Lacy, der Bassist Jimmy Woode und der Schlagzeuger Makaya Ntshoko.

Jiggs Whigham machte zusammen mit dem Saxophonisten Ferdinand Povel, dem Pianisten Rob Franken, dem Bassisten Niels Henning Orsted Pedersen und dem Schlagzeuger Grady Tate Plattenaufnahmen, die demnächst bei der Teldec erscheinen sollen.



E 1315 EX

JAZZ RODUNA

Nr. 5/XXVI Mai 1977
DM 3,— sfr. 3,50 öS. 21,—

Postvertriebsstück — Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



7600 OFFENBURG 15
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
KIRNER, WILFRIED
1 00018
7600



Im Schatten von Dizzy Gillespie

Jon Faddis

Durch die ganze Jazzgeschichte läßt sich verfolgen, wie ein Musiker auf dem anderen aufbaut. Fast jeder junge Solist bezog sich auf ein Idol, dem er anfänglich nacheiferte, bis er sich eines Tages von ihm löste und seine eigene Spielweise entwickelte. Das ist

ein ganz natürlicher und legitimer Vorgang, der in allen Bereichen der Kunst zu beobachten ist. Vergegenwärtigt man sich etwa die Reihe der schwarzen Trompeter des Jazz, so steht am Anfang King Oliver, der lange Zeit Lehrmeister von Louis Arm-

strong war, der dann seinerseits wiederum zum Vorbild einer ganzen Generation von jungen Musikern wurde, unter ihnen Roy Eldridge. Dizzy Gillespie aber macht keinen Hehl daraus, daß für ihn lange Zeit Roy Eldridge das Idol war, das er zu kopieren

suchte. Das hat ihm keineswegs geschadet, denn nicht zuletzt dadurch erwarb er sich das Rüstzeug für die neue Trompetenspielweise, durch die er dann in aller Welt Nachahmer fand. Heute unterstützt der fast 60jährige Dizzy Gillespie den 23jährigen Jon Faddis in jeder Hinsicht. Er sieht in ihm seinen Schüler, dem er bei gemeinsamen Auftritten viele Entfaltungsmöglichkeiten läßt. Beide entsprechen sich auch menschlich sehr gut, so hat Jon Faddis beispielsweise wie Dizzy einen ausgeprägten Sinn für Humor. Freilich ist es bei Jon Faddis mehr jugendlicher Übermut, der ihn ständig auf lustige Späße und amüsante Streiche sinnen läßt, wogegen Dizzys Humor hintergründige, wirkt.

Nun wird es gerade von Musikerseite oft als unverständlich bezeichnet, daß Dizzy einen jungen Kollegen, der ihm angeblich nicht das Wasser reichen könne, so protegiert. Doch gibt es viele Beweggründe, die Dizzy dazu veranlassen, so oft mit Jon Faddis gemeinsame Sache zu machen. Zweifellos schmeichelt es ihm, daß er für einen so jungen, talentierten Solisten Idol ist. Darüber hinaus wünscht sich ein Musiker seines Alters natürlich, daß seine Spielweise weiterlebt, daß das, was er geschaffen hat, fortgesetzt wird. Und da gibt es auf der heutigen Jazz-Szene nicht allzu viele Solisten, die konsequent in seine Fußstapfen traten. Eine große Anzahl vielversprechender Trompeter ist ins kommerzielle Lager abgewandert, hat die Trompetenspielweise elektronisch verfremdet. Jon Faddis ist da eine erfreuliche Ausnahme. Auch wird sich Dizzy Gillespie wahrscheinlich gesagt haben, daß es ihm in keiner Weise schaden kann, wenn er — der Jazz-Gigant — mit einem jungen Nachwuchskollegen auftritt. Wenn es trotzdem hin und wieder geschieht, daß ihm Faddis die Schau stiehlt, so nicht aufgrund seiner musikalischen Leistungen, sondern wegen seiner übermütigen Späße. Wer Ohren hat zu hören, wird den musikalischen Niveauunterschied leicht feststellen. Jedenfalls spürt ihn Jon Faddis selbst durchaus und erzählt dazu folgende Geschichte: „Als ich zum ersten Mal im Half Note in New York mit Dizzy Gillespie zusammen jammte, da blies er plötzlich etwas so Wunderbares, Erstaunliches, daß es mich förmlich umhaute. Ich hatte das Gefühl, ich müsse mein Hörn auf die Straße werfen, damit alle Autos der Stadt New York darüberfahren können.“

Aber Jon Faddis steht schließlich erst am Anfang einer voraussichtlich langen, erfolgreichen Karriere, alle Anzeichen sprechen dafür. Gillespie ist

noch immer sein Idol und auf allen Reisen sucht er nach Platten von Dizzy, kauft alle, die auf dem Markt sind, um seine Soli Ton für Ton nachzuspielen. Er sagt: „Wenn auch viele die Ansicht vertreten, es sei nicht gut, einem Idol nachzueifern, so bin ich selbst überzeugt, daß es seine Berechtigung hat, solch ein Vorbild zu haben. Nur muß man fähig sein, eines Tages aus dessen Schatten herauszutreten und eine eigene Richtung einzuschlagen. Dizzy selbst hat mir das nahegelegt, allerdings dann lächelnd hinzugefügt: 'Du hast jedoch noch viel Zeit dazu.' Deshalb versuche ich jetzt, Dizzy soweit es nur möglich ist zu erforschen, mich mit all seiner Musik, seinen auf Platten festgehaltenen Soli zu beschäftigen und ihn so oft wie möglich live zu hören.“

Die Begeisterung für Dizzy hegt Jon schon seit 15 Jahren. Er war erst 8 Jahre alt, da hörte er durch Zufall eine Single-Platte von Dizzy, die ihm irrsinnig gefiel. Es war „In a shanty in old shanty town“. „Es gibt da eine Stelle“, erinnert sich Faddis, „wo Dizzy förmlich zu explodieren scheint und ich fand das ganz fantastisch. Da erwachte in mir erstmals der Wunsch, eines Tages auch so Trompete spielen zu können.“

Zu jener Zeit hatte Jon Faddis schon die Musik von Duke Ellington und Louis Armstrong kennengelernt, hatte beide in Fernsehshows gesehen und gehört. Dazu kam, daß seine Schwester auf dem Klavier auch Jazz spielte, so daß er dadurch ebenfalls schon mit dieser Musik in Berührung kam. Trotz seines Wunsches, so gut wie Dizzy zu werden, verfolgte Faddis als Junge diesen Weg keineswegs zielstrebig. Er war viel zu verspielt dazu. Als er von seinen Eltern eine Trompete geschenkt bekam, übte er nur ungerne und ganz unregelmäßig. „Ich wollte nicht üben, und dies umso weniger, je mehr mich meine Eltern dazu zwangen. Damals sah ich das nicht ein, aber heute bin ich froh, daß sie nicht nachgaben. In der Schule hatte ich dann meinen ersten öffentlichen Auftritt. Ich durfte bei einer Marine-Hymne ein Solo blasen. Aber ich spielte keine Note richtig und meine Mitschüler lachten mich fürchterlich aus. Ich wäre am liebsten in den Boden versunken. Da schwor ich mir, daß es nie wieder passieren soll, daß jemand über mich lacht, und ich übte von da an freiwillig jeden Tag, hatte ich doch selbst erlebt, wie notwendig das ist. Einige Jahre später wurde ich Mitglied einer Schulband, die Jazz spielte. Wir hatten ein gutes Arrangement über 'How high the moon' und darin gab es ein fast ganz ausge-

schriebenes Trompetensolo. Das sollte ich eines Tages bei einer Schulfeier spielen. Aber ich blies Gurken und Kiekser, und die Reaktion meiner Mitschüler war ein erneutes Gespött. Wieder war mein Ärger groß und erneut schwor ich mir, daß das nicht wieder geschehen würde. Aber aller bösen Dinge sind drei und es passierte doch noch einmal. Das war ausgerechnet bei einem Talentwettbewerb, zu dem ich mich zusammen mit einem Schulfreund, der Klavier spielte, angemeldet hatte. Wir waren uns einig geworden 'Wade in the water' zu spielen, hatten uns auch gut vorbereitet, aber als ich dann auf der Bühne stand, war ich so aufgeregt, daß ich immer nur die Melodie spielen konnte. Mir fiel einfach nichts anderes ein. Und wieder wurde ich entsprechend gehänselt.

Damals war ich etwa 15 oder 16 Jahre alt. Mein Trompetenlehrer Bill Catalano, einst Mitglied des Stan Kenton Orchesters, schürte meine Begeisterung für Dizzy Gillespie noch eifrig. Seinerzeit erwachte in mir der Wunsch, ein richtiger Musiker zu werden, und ich machte mir zum ersten Mal Gedanken, was das für mich bedeuten würde. Als ich in Oakland bei San Francisco mit allen möglichen Rock'n'Roll-Gruppen spielte, riet mir mein Lehrer von einer solchen Tätigkeit dringend ab und stellte Kontakte zu einer Rehearsal Band her, in der viele professionelle Musiker saßen. Ich gesellte mich dazu und machte endlich spürbare Fortschritte. Ehe ich mich versah, war ich dann Mitglied der Lionel Hampton Band!“

Das war im Sommer 1971 und Faddis hatte damals nur das High Note-Spielen im Kopf. „Das ist wohl der Wunschtraum eines jeden Trompeters“, meint Faddis, „aber es ist enorm schwer, ihn zu realisieren. Ich versuchte mich zwar von diesem Zwang zu den hohen Registern zu befreien, aber als ich mit Lionel Hampton nach New York kam, hatte ich bereits das Image eines Höhentrompeters.“

Im Februar 1972 stieg Faddis als erster Trompeter in die Thad Jones-Mel Lewis Big Band ein. Die Jazzkritik feierte das als Sensation, denn es war schon lange nicht mehr geschehen, daß ein erst 18jähriger, schwarzer Trompeter Satzführer wurde und zudem solistisch hervortrat. Daß sich Faddis so viele Sympathien im Sturm eroberte, hängt aber nicht zuletzt auch mit seiner geradezu ansteckenden, unbeschwerten Fröhlichkeit zusammen, die besonders wohltuend wirkt, zumal viele der altgedienten Musiker, die lange auf der Musik-Sze-

ne sind, recht verbittert und lustlos erscheinen.

Zu den Kollegen, die sich sehr für Faddis einsetzen, gehört der Ex-Blood, Sweat & Tears-Trompeter Lew Soloff. Er beließ es nicht dabei, Faddis überall weiter zu empfehlen, sondern er vermittelte ihm auch viele Kontakte und ließ ihn eine lange Zeit in seinem New Yorker Appartement wohnen. Auch der alterfahrene Trompetensatzführer Snooky Young förderte seinen jungen Kollegen auf alle erdenkliche Weise.

So kam es, daß Jon Faddis sehr schnell Zugang zu den Studios in New York fand. Heute kann er seinen Lebensunterhalt allein durch die Studio-Jobs bestreiten. Er hat recht häufig für Creed Taylors Plattenmarke CTI gearbeitet, auch mit Rock'n'Roll Bands Aufnahmen gemacht, bei vielen Fernseh-Werbespots mitgewirkt. „Das ist allerdings eine Arbeit ohne künstlerische Bedeutung, ich spiele dabei nur im Satz und habe keine Gelegenheit, mich als Solist zu entfalten“, erklärt er. Doch gab es für ihn genügend Jobs, die durchaus künstlerisch bedeutsam waren. So machte er Plattenaufnahmen unter eigenem Namen mit Kenny Barron, George Mraz und Mickey Roker, die unter dem Titel „Youngblood“ vorliegen, ging mit Oscar Peterson ins Studio und wirkte zudem bei vielen Aufnahmen der Thad Jones-Mel Lewis Big Band mit, der er bis zum September 1975 angehörte. Er spielte aber auch mit McCoy Tyner, Randy Weston, Kenny Burrell, Buddy Rich und den Brecker Brothers; George Gruntz holte ihn sogar für The Band nach Europa. In der Charles Mingus Big Band wirkte er bei einem vielbeachteten Konzert mit, das aufgenommen und auf Platte veröffentlicht wurde. Diesen Kontakt hatte Snooky Young hergestellt, als John erst einige Monate in New York war. Eigentlich sollte Young selbst als Ersatz für den erkrankten Roy Eldridge mit Mingus auftreten, und zwar als Solist in einem Trompetenkoncert, der „Little Royal Suite“, die Mingus für Eldridge komponiert hatte. Da Snooky an diesem Tag jedoch schon ein anderes Engagement hatte, empfahl er Mingus seinen jungen Kollegen Jon Faddis. Der ging dann mit klopfendem Herzen ins Columbia Studio, wo er erstmals mit Mingus und dem Produzenten Teo Macero zusammentraf. Nach ein paar freundlichen Worten zeigte Mingus dem jungen Trompeter das Stück, das er spielen sollte. Faddis erzählt weiter: „Ich sah gleich, daß das verdammt schwer zu blasen war und erschrak nicht schlecht. Aber als Mingus mich fragte, ob ich es für möglich halte, es zu spielen, sagte

ich: 'aber sicher, nur weiß ich nicht, ob ich mir das zutrauen kann!' Auch waren die Bläsersätze in den Stücken, die Mingus für das Konzert geschrieben hatte, derart hoch gesetzt, daß es mir fast unmöglich schien, so etwas zu bewerkstelligen. Als wir dann schließlich die Musik einstudierten, hatte ich einerseits höllische Angst, andererseits war ich unheimlich stolz. In einer Probenpause rannte ich am Nachmittag weg, um für alle meine Freunde und Bekannten Eintrittskarten zu kaufen. Sie sollten doch unbedingt meinen großen Auftritt miterleben! Doch dauerte der Kartenkauf länger, als ich erwartet hatte, und als ich atemlos ins Studio zurückgerannt war, stauchte mich Mingus fürchterlich zusammen und schrie mich an, was mir lausigem Anfänger denn einfallen. Nach dem Konzert hat er mir dann aber verziehen, anscheinend war er mit mir recht zufrieden.“

Wenn Jon Faddis die „Little Royal Suite“ in der Aufnahme vom Februar 1972 heute hört, dann ist er nicht sicher, ob er sein Solo jetzt besser machen würde. Sein Kommentar: „Auf jeden Fall würde ich es anders machen, aber ich weiß nicht, ob es besser wäre. Ich habe zumindest die Hoffnung, daß es besser werden könnte. Natürlich wünsche ich mir, daß ich mich immer weiter entwickle, ob ich jedoch höher spielen kann, sei dahingestellt. Man muß seine Lippen stets in Form halten, wenn man hoch spielen will!“ Und mit verschmitztem Lächeln fügt er hinzu: „Vielleicht sollte ich nicht so viel küssen?!“

Heute sind Jon Faddis Tür und Tor geöffnet. Er wird als junger Trompetenstar überall stürmisch gefeiert, rangierte 1974 und 1975 im Down Beat Poll unter den Trompetentalenten, die mehr Beachtung verdienen, an erster Stelle, und er kann sich über mangelnde Jobs nicht beklagen. Trotzdem gibt er sich mit dem Erreichten nicht zufrieden. Kurz nachdem er die Thad Jones-Mel Lewis Band verlassen hatte, fing er an, Klavierspielen zu lernen. Das ist für ihn eine sehr gute Schulung, zumal er sich mit Harmonielehre beschäftigt, sich mit Musiktheorie befaßt und inzwischen Zugang zur Musik von Chopin und Bach gefunden hat. Außerdem hat er sich vorgenommen, seine Musik in naher Zukunft selbst zu schreiben. „Ich höre gewisse Dinge, weiß aber oft nicht genau, wie sie zustande kommen“, gesteht er. „Deshalb versuche ich, solche Passagen auf das Klavier zu übertragen, um sie zu erkennen und festzuhalten. Aber es ist sehr schwer, das Klavier beherrschen zu lernen, denn es unterscheidet sich total von der Trompete.“

Ein weiteres Ziel, das Faddis so schnell wie möglich zu erreichen sucht, ist die eigene Gruppe. Zwar hat er sich noch keine Gedanken darüber gemacht, wen er im einzelnen dazu heranziehen würde, ist sich jedoch über das Instrumentarium im klaren: Er möchte gerne mit einem Saxophonisten, einem Pianisten, der ein Elektro-Instrument bzw. Synthesizer spielt, einem Elektro-Bassisten und einem Schlagzeuger arbeiten. Es mag erstaunen, daß sich Faddis mit so vielen elektronischen Instrumenten umgeben will, aber seit er mit dem Gil Evans Orchester spielte, mit dem er auch 1976 auf Europatournee war, und in dem von den Möglichkeiten der Elektronik reger Gebrauch gemacht wird, hat er großen Spaß an diesen Elektro-Sounds.

„Die Elektronik hasse ich nur dann“, stellt er fest, „wenn sie so laut ist, daß ich mich selbst nicht hören kann. Das passierte einmal, als ich mit dem Gil Evans Orchester im Village Vanguard in New York auftrat und die elektronischen Instrumente dröhnten, daß man glaubte, die Welt ginge unter. Sonst aber spiele ich recht gerne zu elektronischen Klängen.“ Er selbst hat jedoch keine Ambitionen, als Trompeter von den Möglichkeiten der Elektronik Gebrauch zu machen, lehnt es aber auch nicht rundweg ab. „Es hängt immer alles davon ab, wer was wie spielt“, meint er vielsagend.

Für Faddis, den liebenswerten Kindschopf, ist es typisch, daß er nicht lange bei einem Gesprächsthema bleiben kann; er unterbricht immer wieder und erzählt allerlei lustige Begebenheiten. So etwa auf das Stichwort Gil Evans diese: „Ich erinnere mich noch gut, wie wir mit der Gil Evans Band in Kopenhagen spielten. Mitten in einem Stück juckte Lew Soloff das Fell und er begann auf seiner Trompete die merkwürdigsten Dinge zu blasen. Das war so komisch, daß ich meinen Einstieg verpaßte, denn ich konnte vor lauter Lachen nicht blasen. Schließlich lachte das ganze Orchester und natürlich auch das Publikum. Es war eine irrsinnig komische Situation. In der Tschechoslowakei passierte folgendes: Wir begannen mit der von Gil Evans bearbeiteten Mingus-Komposition 'Orange was her dress then blue silk' und George Adams blies ein wunderbares Tenorsaxophonsolo. Nun hatten Lew und ich uns immer einen Spaß daraus gemacht, bevor wir ein Solo zu blasen hatten, scheinbar völlig unbeteiligt dazusitzen, um dann plötzlich aufzuspringen, die Trompete an die Lippen zu reißen und loszulegen. So saß denn auch am Ende von Adams' Solo Lew so unbeweglich da, daß ich schon meinte, er

Fortsetzung Seite 21



DUKE ELLINGTON

Foto: Hans Kumpf

DER JAZZ ALS AMERIKAS KLASSISCHE MUSIK

von
Joachim-Ernst Berendt

„Jazz ist Amerikas klassische Musik“, sagt Charles Mingus. Und der Tenorsaxophonist Archie Shepp vor einigen Jahren: „Mit dem Jazz hat Amerika ein Erbe, das so reich ist wie das, was Europa in Mozart und Beethoven besitzt. Die Leute bei uns wissen es nur nicht.“ Es könnte sein, daß Shepp den zweiten Teil seiner Aussage inzwischen einschränken muß: Die Leute haben angefangen — endlich! — es zu merken. Seit einiger Zeit wird in den USA eine Tendenz immer deutlicher, die etwa folgendermaßen umrissen werden kann: Louis Armstrong und King Oliver, Jelly Roll Morton und Scott Joplin, Fletcher Henderson und Bix Beiderbecke und all die anderen haben gewiß zu ihrer Zeit große Werke geschaffen: Werke, die für die amerikanische Musik dieses Jahrhunderts so in jeder Hinsicht klassisch sind wie die großen Werke von Bach oder Beethoven für die europäische Musik. Aber — diese Werke existieren nur auf Schallplatten. Die Platten sind mit den beschränkten technischen Mitteln etwa der zwanziger oder dreißiger Jahre aufgenommen und entsprechen keinesfalls heutigen Ansprüchen, das heißt, die alten Aufnahmen können heute nur noch einem kleinen Liebhaberkreis zugänglich gemacht werden; es besteht die Gefahr, daß sie eines Tages ganz aus den Plattenregalen verschwinden. Damit will man sich in den USA nicht abfinden.

Die Stücke, mit denen Louis Armstrong, Jelly Roll Morton und all die anderen die Populärmusik dieses Jahrhunderts geprägt haben, sollen mit dem Tode dieser Musiker und mit dem Veralten ihrer Platten-Aufnahmen nicht allmählich vergessen werden. Man empfindet die Verpflichtung, die Tradition lebendig zu erhalten.

Eine New Yorker Radiostation prägte den Slogan „Ellington Is Forever“ und erklärte: „Ellington ist für uns Amerikaner das gleiche, was Beethoven oder Mozart für die große europäische Musik sind.“ Der Bandleader und Bassist Chuck Israels meint: „Wir Amerikaner sollten unsere bisherige Nationalhymne eintauschen gegen Duke Ellingtons ‚Rockin’ in Rhythm‘. Dann hätten wir eine Hymne, die nicht in europäischer, sondern in unserer eigenen Tradition gegründet ist.“

Das also ist die Aufgabe: Die großen Werke der Jazz-Tradition als Amerikas klassische Musik zu bewahren. Überall in den USA geht man daran, diese Aufgabe zu lösen. Ich habe über einige dieser Lösungsversuche bereits berichtet, als ich im Sommer des vergangenen Jahres über die amerikanische Festival-Szene schrieb. Was damals schüchterne Versuche waren, ist inzwischen eine massive Bewegung geworden.

In New York gründete Festival-Organisator George Wein

die New York Repertory Company, die Werke von Louis Armstrong, Duke Ellington und anderen neu spielt. In Boston nahm Günther Schuller die berühmten Kompositionen von Scott Joplin und Duke Ellington wieder neu auf und erzielte damit — auch dies kennzeichnend für die Atmosphäre — einen veritablen Schallplattenerfolg. Unter der Leitung des Kritikers Martin Williams läuft am Smithsonian Institut in Washington ein ganzes Programm, in dem große Werke der Jazztradition transkribiert und jungen Musikern in Schul- und Universitäts-Orchestern zugänglich gemacht werden — und Hunderte von Schulorchestern spielen die Stücke mit Begeisterung.

Von der New York Repertory Company gibt es ein in der Carnegie Hall „live“ aufgenommenes Plattenalbum „Satchmo Remembered“ (Atlantic SD 1671). Unter der Leitung des Pianisten Dick Hyman werden Neueinspielungen der klassischen Louis Armstrong-Werke versucht — etwa des „Potato Head Blues“ von 1926 oder des „Chimes Blues“ von 1923 oder auch des „Weather Bird Rag“. Dieses letztere Stück ist ein früher Ahnherr der heutigen Duo-Welle. Louis Armstrong und Earl Hines nahmen ihn 1928 auf, und man kann sich heute, da derartige Duos zum täglichen Jazz-Eigerlei gehören, kaum vorstellen, wie sensationell es damals gewirkt hat, daß Armstrong und Hines auf die obligatorische Rhythmusgruppe verzichtet hatten. Auf der Neueinspielung der New York Repertory Company von 1975 tun drei Trompeter — immerhin so vorzügliche Musiker wie Mel Davis, Pee Wee Erwin und Joe Newman — das, was Louis Armstrong 1928 ganz allein getan hat. Und wenn auch die heutige Aufnahme in makelloser High Fidelity-Stereo-Technik realisiert wurde und Louis Armstrongs Platte aus den zwanziger Jahren nur akustisch — und das heißt: nur ungenügend — aufgenommen wurde, so besteht wohl kein Zweifel: Nicht einmal zu dritt erreichen die heutigen Trompeter mit vereinten Kräften und modernster Technik, was Louis Armstrong vor 50 Jahren spielend ganz allein erreicht hat. Das ganze Dilemma dieser Aufgabe „Der Jazz als Amerikas klassische Musik“ wird damit deutlich.

Auf dem Newport-New York-Festival des vergangenen Jahres gab es nicht weniger als vier Konzerte, in denen die New York Repertory Company Duke Ellingtons berühmte Schöpfungen aus den zwanziger, den dreißiger und den vierziger Jahren, sowie die „Black, Brown & Beige Suite“ unter der Leitung von Musikern wie Dick Hyman, Joe Newman und anderen rekonstruierte. Das meiste blieb wirklich Rekonstruktion. Jeder der zum Teil vorzüglichen Musiker hatte „wie“ jemand anderes zu spielen: Norris Turney wie Johnny Hodges, Doc Cheatham wie Bubber Miley, George Duvivier wie Jimmy Blanton. Kein Wunder, daß die Konzertreihe dort ihren Höhepunkt fand, wo der siebzigjährige Cootie Williams auftrat, denn der blies nicht „wie“ jemand anderes; der spielte seine eigene Musik.

Als ich — im Oktober des vergangenen Jahres — auf dem Kongreß „The United States in the World“ in Washington zu sprechen hatte, wurde zu Ehren dieses wichtigsten kulturellen Kongresses im US-Jubiläums-Jahr ein Duke Ellington-Konzert der New York Repertory Company veranstaltet. Gewiß, für die Wissenschaftler, Professoren, Kultusminister und Nobel-Preisträger, die da aus der ganzen Welt zusammengekommen waren, war es ein gutes, dem Anlaß würdiges Konzert; aber die wenigen, die wirklich etwas vom Jazz verstanden, empfanden ständig, daß es einfach dem Geist des großen Duke widerspricht, wenn da ein Mann wie Dick Hyman mit den pompösen Bewegungen eines symphonischen Dirigenten eine Musik zu leiten versucht, die der Duke selbst — wie Stan Kenton es einmal ausgedrückt hat — „mit dem Heben des kleinen Fingers“ in die richtigen Bahnen zu lenken pflegte.

Aber es gibt auch geglückte — oder fast geglückte — Beiträge zu unserem Thema „Der Jazz als Amerikas klassische Musik“. Das heutige Duke Ellington-Orchester steht unter Leitung von Mercer Ellington, dem Sohn des Duke, und Mercer ist natürlich von der Verpflichtung erfüllt, die Werke seines verstorbenen Vaters weiter zu spielen. Mercer war jahrelang Trompeter und eine Art „Konzertmeister“ im Duke Ellington-Orchester. Er weiß also, worauf es ankommt und kann sich deshalb sogar daran wagen, „Ko-Ko“ zu spielen, vielleicht das berühmteste Werk des Ellington-Orchesters von 1940 bis 1942, das bei zahlreichen Kritikern als das beste gilt, das Ellington geleitet hat. Und ich meine, Mercer Ellingtons „Ko-Ko“ von 1975 (Fantasy F-9481) kann sich durchaus neben dem originalen „Ko-Ko“ aus den vierziger Jahren (RCA LPM-1715) hören lassen.

In England hat sich der Arrangeur und Bandleader Alan Cohen an das wohl wichtigste der größeren Ellington-Werke gemacht: an die siebensätzige Suite „Black, Brown and Beige“. Duke Ellington hat sie erstmals im Januar 1943 in der Carnegie Hall gespielt — in einer Wohltätigkeits-Veranstaltung zur Unterstützung der sowjetischen Kriegsanstrengungen. Aber die Suite konnte damals wegen des Platten-Boykotts der amerikanischen Musiker-Gewerkschaft nicht aufgenommen werden. Ein Jahr später — im Dezember 1944 — nahm der Duke wenigstens zwei 78er-Schallplatten auf, die aber naturgemäß nur einige Teile — und auch die nur abgekürzt — enthalten konnten. Dann gibt es noch aus dem Jahr 1958 eine „Black, Brown and Beige“-Aufnahme mit der Sängerin Mahalia Jackson (Columbia CL 1162), aber auch hier konnten nur Ausschnitte — insgesamt drei Sätze — verwendet werden. So gar die Partitur, die in diesem Falle ausnahmsweise einmal existiert, gibt das Werk nicht vollständig wieder. Es bedurfte einer mühevollen zweijährigen Transkriptionsarbeit, bevor Alan Cohen das Werk so rekonstruiert hatte, daß es von heutigen Jazzmusikern gespielt werden kann. Und so haben wir nun — 34 Jahre nach der Uraufführung — endlich in diesen siebziger Jahren die vollständige „Black, Brown and Beige“-Suite, aber leider nicht mehr von Duke Ellington und seinem berühmten Orchester gespielt, sondern von der Alan Cohen-Band (ME-Records MES/7077) — eine Aufnahme, die freilich um so sinnvoller und notwendiger erscheint, als es das vollständige Original von Ellington gar nicht gibt. Norma Winstone ist die Sängerin des berühmten Blues „Der Blues ... der Blues ist... der Blues ist nichts ... als nur ein kalter, grauer Tag ...“ Und Alan Skidmore bläst die klassischen Soli, die vor dreißig Jahren Musiker wie Ben Webster und Al Sears gespielt haben.

Duke Ellington hat viele seiner berühmten Stücke nur auf einzelnen Zetteln flüchtig notiert. Und viele dieser Zettel sind verloren gegangen. Von den großen Werken der Jazztradition — Ellingtons, King Olivers, Louis Armstrongs, Fletcher Hendersons, Don Redmans, Benny Carters — gibt es keine Partituren. Die Werke müssen in einem mühseligen Prozeß von den alten Schallplatten abgeschrieben werden, aber die unverwechselbaren Armstrongschen oder Jelly Roll Mortonischen oder Ellingtonschen Klänge lassen sich nun einmal im Notenbild nicht einfangen. Darin liegt ja auch das Problematische all der wissenschaftlichen Versuche, Jazz in Notenschrift festzuhalten. Das Notenbild vermittelt immer nur ein Gerüst. Und in der Tat, wenn ich es zugespitzt ausdrücken darf: Der „Weather Bird Rag“ der New York Repertory Company von 1975, von dem eingangs die Rede war, ist nur noch ein „Gerüst“ des klassischen Armstrong-Originals.

Natürlich spürt auch das amerikanische Jazzpublikum das Dilemma all dieser Versuche. Aber sein Bedürfnis, die Jazztradition mit dem Dahinscheiden der großen Jazz-

Schöpfer nicht vergehen zu lassen, ist stärker. Wie gesagt, überall im Lande gibt es entsprechende Versuche.

So spielte im Detroit der zwanziger und frühen dreißiger Jahre eine Big Band, die sich McKinney's Cotton Pickers nannte, eines der wichtigen, wenngleich vergessenen Orchester in der Geschichte des groß-orchestralen Jazz. Vierzig Jahre später — in unseren siebziger Jahren — ist man in Detroit darangegangen, diese Big Band zu rekonstruieren — unter der Leitung von Dave Wilborn, eines Sängers, der damals bei den Cotton Pickers noch mitgewirkt hat und nach wie vor — fast 70jährig — in Detroit lebt. Es ist interessant, etwa ein so berühmtes Stück wie Fletcher Hendersons „Stampede“, wie es diese New McKinney's Cotton Pickers heute spielen (Bountiful Records B-38 000) mit den Originalen des gleichen Stücks zu vergleichen (Fletcher Henderson selbst hat das Stück zweimal aufgenommen — 1926 und 1937). Und in diesem Fall, meine ich, kommt die Rekonstruktion gar nicht so viel schlechter weg als das Original.

Das jedenfalls ist der eine Weg: Die alten Schallplatten zu transkribieren und die auf diese Weise entstandenen Partituren heute nachzuspielen. Ein mühsamer Weg, dem man Respekt nicht verweigern darf, aber auch ein Weg, der nahezu zwangsläufig den Verlust von Spontaneität und Originalität mit sich bringt.

Es gibt noch eine andere Möglichkeit — und die erscheint mir erfolgversprechender. Hier nämlich werden die alten Werke aus dem Geist ihrer Komponisten weiterentwickelt — in Richtung auf eine zeitgenössische Sprache hin. Keiner tut dies überzeugender als der Bassist Chuck Israels mit seinem National Jazz Ensemble. Dieses Ensemble besteht aus jungen, zeitgenössischen Musikern, und es spielt nicht nur historische Werke von Count Basie, Duke Ellington, Jelly Roll Morton, Fletcher Henderson, Horace Silver und anderen, sondern auch neue, zeitgenössische Kompositionen. Darin liegt der ganze Unterschied. Die jungen Musiker nämlich spielen die alten Werke aus dem gleichen Geist, aus dem sie die zeitgenössischen spielen. Sie rekonstruieren nicht, sondern füllen die alten Stücke mit neuem Leben — wie zum Beispiel Duke Ellingtons berühmten „Harlem Airshaft“ (Chiaroscuro Records CR-140), wobei Dennis Anderson das klassische Klarinettensolo von Barney Bigard notengetreu nachspielt, während zwei weitere Solisten — der Posaunist Rod Levitt und der Trompeter Jimmy Maxwell — eigene Soli improvisieren, die einerseits dem Geist des Originals entsprechen, aber doch andererseits zeitgenössische Jazz-Soli sind.

Als ich Chuck Israels im vergangenen Jahr im New Yorker Jazzclub „Village Gate“ sprach, erzählte er von den Fragen, die sich ihm und seinen Musikern gestellt haben: „Sollen wir die alten Soli genau nachspielen? Sollen wir neue Soli aus klassischem Geist schaffen? Sollen wir die alten Soli orchestrieren? Oder sollen wir es dem Solisten selbst überlassen, das zu spielen, was er gern möchte, wobei er sich auf das historische Vorbild beziehen mag, wenn er zu ihm eine persönliche Beziehung empfindet?“ Dieses letztere beispielsweise tut der Tenorsaxophonist Sal Nistico mit Lester Youngs berühmtem Originalsolo aus Count Basies „Every Tub“, ebenfalls vom National Jazz Ensemble gespielt.

Was heute in den USA eine allenthalben spürbare Bewegung geworden ist, das begann in Ansätzen — damals noch kaum beachtet — in den fünfziger Jahren. Der französische Jazzkritiker Andre Hodeir hat darauf hingewiesen, daß die West Coast-Musiker jener Zeit ein „klassizistisches“ Verhältnis zum Jazz besessen hätten — und er meint damit das Verhältnis, das ein Mann wie Strawinsky in seiner klassizistischen Periode zu Pergolesi und Tschai-kowski oder zur Form der klassischen Symphonie besaß.

In ähnlich „klassizistischer“ Weise, so Andre Hodeir, haben sich viele kalifornische Musiker damals auf Count Basie und Lester Young bezogen.

Vor allem die vielen Tenorsaxophonisten, die aus dem Cool Jazz hervorgegangen sind — Stan Getz, Al Cohn, Zoot Sims, Bill Perkins, der eben bereits erwähnte Sal Nistico — sind nicht denkbar ohne das Vorbild Lester Young. Von ihm kommen sie alle her, ihn haben sie deshalb mit großem Respekt verehrt. Bill Perkins zum Beispiel nahm bereits 1956 zwei der berühmtesten Stücke auf, die Lester Young im Orchester Count Basie der dreißiger Jahre gespielt hat: „Song Of The Islands“ und „Let Me See“ (Pacific PJ-1221). Es ist interessant, wie Perkins dabei vorgeht. In „Let Me See“ orchestrierte er das originale Lester Young-Tenorsolo für das Ensemble, mit dem er die Aufnahmen machte, und aus dieser Orchestration entwickelt er sein eigenes Solo.

Noch einen Schritt weiter ging Lee Konitz, der große-Cool Jazz-Altsaxophonist; auch für ihn ist ja Lester Young eine Art „Ahnherr“. Konitz nahm 1969 jenes „Lester Leaps In“ auf, das Count Basie 1939 mit seiner Kansas City Seven geschaffen hat. Die beiden Chorusse, die Lester damals gespielt hat, wurden transkribiert und dienen als die eigentlichen Themen für Lees Improvisation, während das originale Thema — also das eigentliche „Lester Leaps In“ — als bekannt vorausgesetzt und deshalb weggelassen wird (Milestone MSP 9025).

Tauchen wir noch ein wenig tiefer in die Vorgeschichte von „Der Jazz als Amerikas klassische Musik“. Im Grunde beginnt sie mit Bix Beiderbecke. Dessen Solo „Singing the Blues“ aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre hatte damals eine solche Berühmtheit, daß es nahezu alle nennenswerten Trompeter nachgespielt haben — selbst ein Musiker, der so verschieden von Bix war wie Duke Ellingtons Rex Stewart. Schon damals haben die Trompeter empfunden — und sie empfanden es nicht nur gegenüber Beiderbecke, sondern auch gegenüber Louis Armstrong —, daß diese großen stilschöpfersrischen Musiker Lösungen geschaffen haben, die so unübertrefflich sind, daß es besser ist, deren Soli nachzuspielen als neue eigene Soli zu schaffen.

Chuck Israels und sein National Jazz Ensemble beziehen sich vor allem auf Gil Evans. Er schuf, bevor es das National Jazz Ensemble gab, die lebendigsten, schöpferischsten, beweglichsten Lösungen in diesem Bereich. Bereits 1958/59 nahm er Stücke von Jelly Roll Morton, Fats Waller, Bix Beiderbecke, Lester Young, Louis Armstrong, dem Modern Jazz Quartet, Don Redman, Clifford Brown und anderen auf (inzwischen in dem Doppelalbum der Blue Note Reissue Series BST 84493/94 XC) — und er tat all dies aus dem gleichen Geist, aus dem heute Chuck Israels arbeitet: er entwickelte die Musik all dieser alten, großen Persönlichkeiten des Jazz als lebendige Musik weiter.

Gil Evans, Chuck Israels, auch Lee Konitz und Bill Perkins sind nicht — wie etwa die New York Repertory Company — lediglich rekonstruierende, bewahrende, konservierende Musiker, sie tun das, worauf es eigentlich ankommt: sie erhalten die Tradition lebendig, indem sie sie für unsere Zeit — für die heutige Musik — fruchtbar machen.

Daran, denke ich, ist inzwischen kein Zweifel: Der Jazz ist wirklich „Amerikas klassische Musik“. Weil das so ist, deshalb muß dieses Problem der Lebendigerhaltung und Bewahrung einer Tradition, die anderenfalls unwiederbringlich verloren ginge, gelöst werden. Ich meine, es spricht für die Intaktheit der amerikanischen Szene, daß überall im Lande Musiker, Kritiker, Jazzfreunde und Impresarios dabei sind, nach einer Lösung zu suchen, so schwer dies angesichts der Einmaligkeit und Spontaneität der großen Jazz-Aufnahmen sein dürfte.

Wie heißt das Stück?

Christmann-Schönenberg Duo

Um vorab zum Zustandekommen dieses Berichtes etwas zu sagen:

Für jemanden, der Musik zum Hobby hat, seit ein paar Jahren mit besonderem Interesse die musikalische Entwicklung des Christmann-Schönenberg Duos verfolgt, wobei auch stark die Diskussion mit anderen Hörern gesucht und gefunden wurde, und aus der Möglichkeit persönlichen Gesprächs mit beiden Musikern heraus (dabei ist beider Bereitschaft und Fähigkeit zur Selbstaussage für Leute ihrer Branche überraschend) war das Angebot, einfach einmal aus der Sicht des mehr laienhaften Rezipienten über das Duo schreiben zu können, natürlich interessant. Ein gewisser Anlaß dazu liegt im nun fünfjährigen Bestehen des Christmann-Schönenberg Duos. Beide Musiker hatten zuvor in der Rüdiger Carl Inc. gespielt. Als auf Grund musikalischer Auseinanderentwicklung die Zusammenarbeit in diesem Trio Auflösungstendenzen zeigte, fanden beide — auf der Suche nach anderen Wirkungsmöglichkeiten und nach Erkenntnis übereinstimmender musikalischer Vorstellungen — zu dieser Formation des Duos zusammen. Beide hatten auch schon vorher Erfahrungen in anderen Free Jazz- und Improvisationsgruppen gesammelt. Bei Detlef Schönenberg, dem Schlagwerkspieler (geb. 1944 in Bochum, wohnhaft in Wuppertal), sind diese besonders durch längere Freelancing-Arbeit gegeben, bei Günter Christmann, dem Posaunisten und Bassisten (geb. 1942 in Schrimm/Polen, wohnhaft in Langenhagen/Han.), vor allem durch die Mitarbeit im Peter Kowald Quintett und in verschiedenen Gruppen um Alexander von Schlippenbach. Ihr Engagement außerhalb der Duo-Formation beschränkt sich auf die Zugehörigkeit Günter Christmanns zum Globe Unity Orchester und gelegentlichem individuellem Mitwirken bei Workshops. Die übliche Einordnung des Duos in die Wuppertaler Free Jazz Szene wird von beiden Musikern nicht sehr geschätzt und erscheint nach aufmerksamem Umhören auch musikalisch nicht gerade gerechtfertigt. Die Konzentration von musikalischen Initiativen und Geschäften in Wuppertal

während der sechziger Jahre ließ es Schönenberg zwar ratsam scheinen, dorthin zu ziehen, auch waren beide (Schönenberg als Gesellschafter) in der FMP organisiert, die sich überwiegend aus Leuten des Wuppertaler Kreises rekrutierte, doch sie haben ihre FMP-Kontakte in den letzten zwei Jahren zunehmend gelöst, da die hohen gemeinschaftlichen Ziele zur Förderung aller in keinem Verhältnis zur Ineffizienz der Organisation für das Duo standen. Die Konsequenz für das Duo besteht darin, die ohnehin überwiegend durch eigenes Management erhaltenen Arbeitsmöglichkeiten verstärkt mittels Eigeninitiative zu erlangen: d. h. alle Jobs entstehen durch persönliche Kontakte und Schriftverkehr und eigene Angebotsunterbreitung. Platten werden in Eigenproduktion hergestellt. Die Möglichkeit zum Hören der Duo-Musik war in der letzten Zeit vielfach gegeben: in Konzerten (auch Schulkonzerten), durch Funk- und Fernsehaufnahmen, auf Platten, Tourneen in England/Schottland und Finnland (Goethe-Institut) und auf Festivals in Berlin, Altena, Frankfurt, Edinburgh, Gent, Helsinki und Moers, wo das Duo 1972 zum er-

stenmal, 1973, und im letzten Jahr, 1976, besonders erfolgreich spielte, was zu Plattenveröffentlichungen des Live-Mitschnittes ihres Auftritts führte.

Bei Konzerten ist meist die Existenz eines festen Kerns an Zuhörern neben einem Kreis zunächst mal nur Interessierter festzustellen. Von letzteren ergreifen in ihrem ersten Überfordertsein zugegebenermaßen auch einige die Flucht. Andere, die die Bereitschaft mitbringen, Ungewohntem Konzentration zu widmen, bleiben auch durchaus nicht von letzlicher Verwirrung verschont, doch aus Gesprächen danach ergeben sich dann oft die interessantesten Bemerkungen und Fragen zur Musik des Duos. Verwirrung stellt sich augenscheinlich ebenso bei manchem Kritiker zur Duo-Musik ein, wie sonst könnte die häufige Beschränkung auf Lautmaleriesches und das freudige Registrieren von Rockendem (das eigentlich mehr aus seltenen Zwängen heraus entsteht) erklärt werden. Sicher als Folge davon kann die Unsicherheit so mancher Veranstalter und offizieller Stellen gewertet werden, dem Duo die angemessene Förderung zukommen zu lassen.

Auffallend ist, daß die freie Improvisationsmusik des Duos für viele Hörer leichter von einer Beschäftigung mit den Elementen der (mehr akademischen) Neuen Musik her verständlich wird. Dazu muß bemerkt werden, daß eben diese nur eine entsprechende Terminologie zur Verfügung stellt, über welche eine gewisse Analyse möglich werden kann. Darüber hinaus ist aber vielfach Übereinstimmung

GÜNTER CHRISTMANN

Foto: Norbert Gerdes



von Intentionen und musikalischen Prozessen der Duo-Musik mit Ansätzen und Tendenzen der Neuen Musik feststellbar. So mag die expansive Materialerforschung des Duos, die geleistete Emanzipation der verschiedenen Klangfarben des Instrumentariums, vor allem auch der perkussiven Behandlung an die *Musique concrete* erinnern, die jedes Geräusch als ihren Rohstoff betrachtet. Bezeichnend für beide Musiker ist daher der Nuancenreichtum an Ausdrucksmöglichkeiten. Aus solch erfinderischer Absicht heraus ist Christmanns Wahl einer Posaune mit neutralem (nicht jazzigem) Ton zu erklären. Klassische Intonation wird von ihm meist nur zur expressiven Akzentsetzung angebracht. Grundbestandteile seines Spiels sind der Wechsel im Anblasen, Flatterzunge, Kehllaute, das Raunen, Rufen, Sprechen, Räuspern ins Mundstück. Durch Singen ins Instrument entstehen Akkorde und Dissonanzen, die Verwertung des im Zug gesammelten Kondenswassers läßt statische Klangmotive zu, Arbeit mit verschiedensten Dämpfern erbringt spannende Klangverfremdungen, sowie auch das Anblasen mit Rohrblatt-Mundstücken und das Aufsetzen von Barockposauen- oder Trompetentrichter in den Stimmzug des Quartventils, was eine wahlweise Leitung des Luftstroms nach oben oder unten zur Verlängerung von Crescendi oder Glissandi erlaubt. Perkussive Verfremdungen sind das Schlagen mit der flachen Hand auf das Kesselmundstück und wechselweises Berühren von Schalltrichter und Mikrophon mit dem Dämpfer. Be-

sonders auffallend ist seine Modulation reiner Atemluft im Instrument. Das Baßspiel Günter Christmanns ist kaum treffender denn als perkussiv zu bezeichnen. Musikalische Phrasenbildung wird hier betont rhythmisch entwickelt durch Springenlassen des Bogens, Anreißen der Saiten, ihre Behandlung mit einem Kamm, Schlagen mit Händen und Schlegeln auf Saiten und Korpus, dem auch mit Bestreichen durch Bogen und feuchte Hände Klänge entlockt werden, ganz abgesehen von vielfältigem Flageolettspiel. Bei beiden Instrumenten kommt es zum simultanen und sukzessiven Einsatz vokaler Laute.

Während die Materialauswertung Günter Christmanns durch seine Behandlungsweisen zu erklären ist, ergibt sich der Materialreichtum des Schlagwerkspiels von Detlef Schöenberg hauptsächlich aus dem weiten quantitativen Ausbau seines Instrumentariums, das allerdings auch durch verschiedenste Handhabung erschlossen wird, um differenzierteste Ausdrucksmöglichkeiten zu erzielen. Bei seiner Arbeit in dieser schier unaufzählbaren Ansammlung von Trommeln, Becken, Gongs, Glocken, Tempelblocks, Cymbals, Vibraphon, Flexaton, Kastagnetten... ist neben all den allein schon dadurch gegebenen ungewohnten Klangerfahrungen seine Neigung zu melodischem Einsatz dieser Materialien auffällig sowie seine eigenwillige Art, diese alle erklingen zu lassen. Zur Erläuterung muß besonders erwähnt werden: das Streichen des Blechmaterials mit dem Bogen, das Anschlagen mit verschieden-

sten Mitteln (z. B. mit Ketten), die eifallsreiche Beeinflussung von Tonhöhe und Klangcharakter eines Gongs durch Eintauchen in Wasser während darauf geschlagen wird, die melodische Nutzung verschiedener Trommeltonhöhen, die Tonerzeugung durch Reiben mit feuchten Fingern, die Tonhöhenveränderung von Trommeln durch Spannungsveränderung mit dem Ellbogen, die Körperabdämpfung von Gongs und nicht zuletzt das in Schwingung versetzen der Snare Drum durch die Stimme.

Bei dieser intensiven Beschäftigung mit ihrem Material ist nicht verwunderlich, daß die Soloplaten der beiden Musiker von instrumentalen Charakterstücken geprägt werden. Folglich ist für sie natürlich die Öffnung des Duos auf Experimente zur neuen Tonerzeugung hin interessant und hat bisher auch schon eine Konsequenz in der Zusammenarbeit mit dem Elektroniumspieler Harald Boje gefunden, was auf ihrer Platte „Remarks“ dokumentiert worden ist.

Als weitere Parallelen zu Erscheinungen in der Neuen Musik können bezeichnet werden: der ametrische Aufbau, der eine neue Organisation von Zeitabläufen ermöglicht, Tempiwechsel, Polyrhythmik, tonale Indetermination (d. h. es besteht keine Bindung an melodische oder Figurationsmotive) und die Betonung von Minimalstrukturen. Von ähnlichen Intentionen zeugt besonders die Art der Formentwicklung, die sich nicht an irgendwelchen bereits vorhandenen orientiert, sondern Form mehr als einen während des Spielprozesses entstehenden musikalisch-logischen Sinnzusammenhang versteht und damit Musik aus ihrem Werkcharakter herausführt. Dazu wird manchem der Begriff der „informellen Musik“ einfallen.

Doch es besteht ein grundsätzlicher, die Musik des Duos in ihrer Eigenart erst konstituierender Unterschied dazu. Es ist die Spielweise der freien Improvisation, das totale Reaktionsspiel, welches Improvisation nicht nur als freie Teile in einem Konzept oder in Orientierung an gegebenen Parametern geschehen läßt. Der musikalische Prozeß ergibt sich aus der Spiel-disposition jedes einzelnen und der gemeinsamen Auseinandersetzung mit Material und Motiven, die jeder einbringt, sei es nun in letztlich übereinstimmender oder divergierender Verarbeitung. Daß es bei dieser Art der freien Improvisation überhaupt zur Entwicklung musikalischer Linien (und damit zur musikalischen Formentwicklung) kommt, ist wohl zunächst einmal grundsätzlich so zu erklären, daß menschliches Denken und Handeln immer eine Art Organisation von vorgegebenem Material und Ein-

DETLEF SCHÖNENBERG

Foto: Norbert Gerdes



drücken ist. In welcher Art, durch welche musikalischen Strukturen das Duo diese Formenbildung leistet, kann in diesem Versuch einer Zusammenfassung natürlich nicht befriedigend dargelegt werden, sichere Erkenntnisse darüber würden eine vorhergehende genaue Analyse der einzelnen „Stücke“ des Duos fordern.

Ausgangspunkte der Duo-Musik sind oft vom einzelnen in genauer Artikulationsweise erbrachte Klang-, Material- oder rhythmische Motive, die in einfacher Imitation oder vielfältiger Variierung als Umkehrung, Verkürzung, Vergrößerung und kontrapunktischem selbständig Nebeneinanderherentwickeln zu übergeordneten Einheiten gebunden werden.

Ein immer wiederkehrender Zug ist die rhythmische Abstrahierung der von Christmann aus dem Moment heraus erarbeiteten harmonischen Gestaltungen durch Schönenberg, was dann über gemeinsame Abhandlung zu neuer Phrasenbildung führt.

Darüber hinaus wird aber jedes Element ihrer Musik während des Spiels als struktureller Verknüpfungspunkt verwertet. Den einzelnen Phrasen wird dabei ihre eigene absolute Zeit zur Entwicklung gelassen, sie werden also in ihrem Ablauf nicht durch bestimmte Vorstellungen der Strukturierung und letztlich Formgebung des Ganzen dominiert, vielmehr werden diese beiden aus den Ereignissen der musikalischen Phrase aufgebaut.

Musikalische Gliederung wird auffallend oft von dynamischen Bewegungen getragen. Die Spannung des Zusammenspiels ergibt sich aus dem Zufall des individuellen Einfalls und der Notwendigkeit des Duospiels zu gegenseitiger Auseinandersetzung und Konvention, woraus wiederum neue Ideen entstehen. Plötzliche Einsätze und Schlüsse zeugen von ständig veränderten Spielsituationen. Daß dabei eine gewisse Präzision erreicht wird und es auch zu Musterbildungen kommt, ist in der intensiven gemeinsamen Spielpraxis der Musiker und ihren sehr ähnlichen musikalischen Absichten zu begründen, die in der Thematisierung der Spielweise des einzelnen und gemeinsamem Spielverhalten als Grundpfeiler jeden musikalischen Prozesses liegen. Von daher drängt sich auch bei vielen ein Verständnis der Duo-Musik von menschlichen Kommunikationsweisen her auf.

Daß sich trotz grundsätzlicher Übereinstimmung dennoch Schwierigkeiten in ihrem Zusammenspiel ergeben können, ist vor allem nach einem Anhören der jeweiligen Soloplatten klar. Während bei Günter Christmann

das Augenmerk mehr auf der Eritzung von Mikro-Strukturen und deren rhythmisch pointiertem Ausbau liegt, ist für Detlef Schönenberg mehr die Hingabe an die reinen Zeitabläufe und deren Überlagerungen von Interesse, aus denen dann zeitliche Großformen entwickelt werden. Von seinem Kernthema „Zeit“ her ist sicher Schönenbergs Vorliebe für den Kontrast von langschwebenden Schwingungen zu kurzen trockenen Schlägen zu erklären. Aus diesen Gegensätzen ergibt sich die Gefahr der Rollenteilung, geschieht es manchmal, daß Minimal-Gestaltungen Christmanns (besonders auf dem Baß) zer schlagen werden oder auf der anderen Seite Schönenbergs weiträumig angelegten Klangüberlagerungen durch energisch rhythmische Tonreihen ein vorzeitiges Ende gesetzt wird.

Auch ergeben sich für beide Musiker verschiedene Einschätzungen dessen, was ihre Einfälle hervorruft: für Christmann sind diese Einfälle der expressive und strukturelle Niederschlag handwerklichen Potentials und der Auseinandersetzung mit anderen musikalischen und außermusikalischen sinnlichen Eindrücken, wobei er den Prozeß des Spiels selber als ein animalisches Vorangetriebenwerden empfindet; Detlef Schönenberg legt bei dem Phänomen der Intuition das Schwergewicht mehr auf die eher eingebungsmäßige sinnliche-geistige Erkenntnis von Gestaltzusammenhängen, was sich für ihn aus meditativer Hingabe an den reinen Zeitablauf ergibt.

Zu allen Elementen der Duo-Musik muß erwähnt werden, daß die neuartigen Entwicklungen von Material, Struktur und Form immer als musikalische Sinnträger und niemals als reine Gags oder Klischees eingesetzt werden, wie es in vielen Erscheinungen der Free Music oder des Free Jazz wohl aus allgemeiner Formverlegenheit heraus festzustellen ist und nicht selten die Reduzierung auf die Liedform zur Folge hat.

Der zweite grundlegende Unterschied der Musik des Duos Christmann-Schönenberg zur Neuen Musik liegt in ihrer rhythmisch emotionalen Spielweise, die jedoch nur in wenigen Augenblicken die Jazzelemente des freien Pulsspiels und Drive-Swing-Spannung übernimmt. Diese werden — wenn überhaupt — dann nur zum Abtasten eines im Spielprozeß sich neu aufbauenden, musikalischen Frei-raums eingesetzt und damit vielmehr als Zwischenträger für die eigene Art der Spannungserzeugung benutzt. Als große Übereinstimmung mit den Ab-

sichten des Jazz besteht der Wille zur Expressivität, zum zwingenden sinnlich-anschaulichen musikalischen Ausdruck von Vorstellungen. Das macht die Duo-Musik wiederum auch für so manchen reinen Jazzfan interessant und zugänglich. Eine glatte Zuordnung des Duos zum praktizierten Free Jazz wird dadurch nicht gerechtfertigt. Allerdings läßt sich von dieser einen Quelle her, dem Jazz, der in seiner Entstehung an Arbeitsrhythmen gebunden war, teilweise die erfolgreiche Zusammenarbeit des Duos mit der Tänzerin Pina Bausch (Leiterin des Wuppertaler Balletts) erklären. Die Musiker selbst setzen manchmal körperliche Bewegungen (z. B. das Aufstampfen mit dem Fuß oder Leerbewegungen) vor allem als Mittel rhythmischer Akzentuierung ein. Pina Bausch ist in der „Trio“-Arbeit über die Funktion von Tanz als figürlich veranschaulichender Beigabe zur Musik hinausgegangen. Sie hat in dieser Zusammenarbeit ihren Tanz als selbständigen Ausdrucksträger mit eigenen Intentionen im Trio emanzipiert. Ihre Bewegungsabläufe setzen für die Musiker Impulse, auf ihren Tanz musikalisch Bezug zu nehmen. In letzter Zeit ist diese Art von Kooperation mit der Tänzerin Elisabeth Clarke (Mitglied des Wuppertaler Ensembles) fortgeführt worden. Ihr Tanz beschränkt sich zunächst noch auf die reine Reaktion, in der die Musik eher eine Illustration durch assoziative Bildhaftigkeit erfährt.

Die vielfältigen Erscheinungsformen und die Spannung der freien Improvisationsmusik des Duos Christmann-Schönenberg erschließen sich natürlich nur durch eigenes Hören und jedem wahrscheinlich auf andere Weise, sie verlangen mehr das experimentelle Hören als das Konsumieren. Als Projekt des Duos in dieser Hinsicht läuft gerade die Produktion einer Platte, auf der — zu mehr didaktischen Zwecken — versucht werden soll, die Grundzüge von Improvisationsmusik überhaupt, d. h. nicht nur speziell der Duo-Musik, systematisch und verständlich darzustellen.

Elke Schipper

Plattenhinweise

Christmann-Schönenberg Duo „We Play“ FMP 120

Christmann-Schönenberg Duo „Remarks“ FMP 260

Christmann-Schönenberg Duo „Topic“ HiFi Thelen

Christmann-Schönenberg Duo „Live At Moers Festival 76“ Ring 1012

Detlef Schönenberg spielt Schlagzeug SAJ 04

Günter Christmann „Solomusiken für Posaune und Kontrabaß“ CS-5

Wiedertreffen mit „Jazztrack“

Die Leute von „Jazztrack“ sind keine Puristen, aber Vollblutjazzler allemal. Es ist schon einige Zeit her, daß ich die Umjubelten der Berliner Jazztage 75 hier in Nürnberg gehört habe. Ein Wiedersehen also mit einer Gruppe, die — vom Quintett zum Quartett gemauert — mit Lorbeeren bereits gekrönt ist und Jubelworte nicht mehr nötig hat.

Die Vier schöpfen aus einem üppigen Ideen- und Erfahrungsreservoir. Langeweile kann deshalb nicht aufkommen. Die Nummern sind überlegt, originell, ja raffiniert aufgebaut. Zielsicher ausgearbeitete Höhepunkte erleichtern die Orientierung. Der Zuhörer spürt, daß ihn hier niemand ins Dickicht einer ausweglosen Dschungellandschaft führen will, um ihn dort allein zu lassen. Er fühlt sich ernst genommen. Der Große, Umsichtige am Baß, Siggie Busch, zeigt, wenn's nötig ist, wo's weitergehen soll. Ein Lächeln auf den Gesichtern, wenn er eine Überleitung aus den Saiten zaubert, eine Phrase zusammenfaßt oder ein neues Motiv vorstellt. Ein Baß mit Katalysatorfunktion.

Jazztrack hat es nicht nötig, schöne Themen spröde zu verschmähen. Sie werden verarbeitet, das ist das wichtigste. Der Sound stimmt, dafür sorgt Wolfgang Engstfelds mit Meisterschaft, Tricks und Zungentechnik geblasene Tenor- und Sopranphrasierung. Das Bestreben, sehr dicht zu spielen, ohne jedoch zu dick aufzutragen, verleiht seiner an Coltrane geschulten Spielweise die Aura des Unangreifbaren. Sein jubelnder Ton setzt euphorische Glanzlichter. Weil Siggie Busch seinen Sonor-Baß voll und ausgiebig zur Wirkung kommen läßt, entsteht Tiefe, die dem Zusammenspiel Plastizität verleiht. Diese bekommt wiederum durch Christoph Spendeis E-Piano einen Touch heiterer Gelöstheit, die sich mitunter auch zu verbissener Verbohrtheit umkehren kann. Romantizismen spart er sich auf fürs akustische Klavier (etwa bei einem wunderschönen Carla Bley Titel); Ausdruck eines Zeitgefühls oder modische Attitüde im Banne Keith Jarretts?

Und da fängt's schon an. Es ist ganz schrecklich, aber sobald eine Gruppe ein bestimmtes Niveau erreicht hat, stellen sich automatisch kritische Fragen ein, die man nicht beiseite schieben kann. Ein Zeichen wohl, daß man eine Jazzgruppe ernst nimmt. Warum

zum Beispiel legt Heinrich Hock nicht einfach mal seine Stöcke zur Seite, nämlich dann, wenn er durch sein Schlagzeug sowieso keine weitere Steigerung der Dynamik erreichen kann, wenn seine Beckenarbeit zur routinierten Begleitfloskel erstarrt, die dem Zusammenspiel seiner Kollegen nichts hinzufügt? Es ist nicht einzusehen, warum da immer im Hintergrund einer herumklingeln muß, nur weil's im Jazz halt lange Zeit so üblich war. Dies ist der Konzentration eher abträglich und verwischt die individuellen Konturen. So zählte denn auch der Baß-Sopran-Alleingang im zweiten Set zu den interessantesten Hörerfahrungen des ganzen Abends. Auch bei Christoph Spendel schleichen sich immer wieder eingefahrene, überflüssige Wendungen ein, wozu natürlich das E-Piano im besonderen Maße verführt. Sein Tastenspiel gerät dann zu sphärisch, zu schwebend, zu wenig handfest. Auch Wolfgang Engstfeld hat bei aller Professionalität so manche Redundanz in seinem Hörn. Da ließen sich noch einige Floskeln und Füllsel entrümpeln. Asketischer, strenger aufs Notwendigste und Zwingende angelegt, würde sein Tenor noch gewinnen — meine ich.

Bernd Ogan

Hamburger Jazzwochenende

Münchner Jazz Crew + Polens Jazz Stars

Im Radolf-Jazzclub steht man so dicht aneinander, daß schon bloßes Augenrollen zu großem Gedränge führt. Ständig wird das Bierglas vom Nachbarn ausgetrunken, das Zigarettenanzünden zieht schwere Verbrennungen nach sich. Mangels Raum spielen die Musiker direkt an der Eingangstür, oft müssen Bassist und Bläser beim Spielen ins Freie treten, um neue Gäste einzulassen.

Die Jazz Crew aus München hatte sichtlich Spaß an dem ganzen Drumherum und jazzte mit Elan und drive vor einem begeisterten Publikum. Neben Herbie Hancock-Stücken und einigen Standards beeindruckten vor allem die eigenen Kompositionen, die die Pianistin Yuko Gulda beisteuerte. In dem jungen Altsaxophonisten Thomas Faist wächst ein Talent heran, das noch von sich reden machen wird. Roland Bankel, Gitarre, Rocky Knauer, Baß, und Werner Vogt, Schlagzeug, boten solistische Bravourstücke und waren ein nicht müde werdender Motor, um die Zuhörer in Fahrt zu bringen. Moderner Jazz vom besten. Eine gute Visitenkarte aus München.

Am nächsten Abend: NDR-Jazzworkshop im Großen Sendesaal des Funkhauses. Hier strömt treue Stammkundschaft zusammen, jeder kennt jeden, einzelne junge Damen küssen sich durch die große Pausenhalle bis hin zu den Musikern aufs Podium. Das Publikum sitzt teils vor, teils hinter den Musikanten und erträgt geduldig die fahle Wartesaal-Beleuchtung. Das Deutsche Rote Kreuz ist jedesmal durch eine Dame vertreten, die aber, soweit man sich entsinnen kann, noch nie einzuspringen brauchte. Diesmal lag sie, bei einem hohen musikalischen Geräuschpegel, mit geschlossenen Augen seitlich über zwei Stuhllehnen, so daß ich schon das Schlimmste befürchtete. Sie schlief aber nur fest durch und wurde erst bei der Zugabe wach. Weitaus munterer waren mehrere Acht-, Neun- und Zehnjährige, die unheimlich mitgingen (manchmal bis zwischen die Instrumente).

Die Musiker dieses Abends: Urszula Dudziak, Gesang, Leszek Zadlo, Saxophone, Zbigniew Seifert, Geige, Isla Eckinger, Baß, Joe Haider, Klavier, und Joe Nay, Schlagzeug. Sie sorgten für einen niveaувollen und rundum gelungenen Jazzabend. Nach dem etwas ausufernden und mit etlichen Längen behafteten ersten Stück gab es dann gute solistische und Ensemble-Leistungen. Leszek Zadlo blies kraftvoll, aber beherrscht, bei gelegentlichen musikalischen Ausbruchversuchen sich selbst quasi mit einem Auge überwachend. Joe Haider, musikalisches Allroundtalent, steuerte zwei gut aufgebaute, bestechende Soli auf dem Steinway-Flügel bei. Zbigniew Seifert erhielt viel Zwischenbeifall für manch bravourösen Bogenstrich, wenn sich auch einzelne Phrasen, Tonfolgen und Melodieabläufe häufig wiederholten — die Crux bei vielen Violinisten. Isla Eckinger und Joe Nay waren aufmerksam und swingende Begleiter, zusammen mit Joe Haider eine Rhythmusgruppe par excellence.

Urszula Dudziak, das Stimmphänomen, gab wieder umwerfende Proben ihres Könnens. Da kamen in rascher Folge durchs Mikrofon: fauchende Panther im rasenden 4/4-Takt, Todeschreie (vierstimmig), Bienen-schwarm-Summen, hysterisches Lachen im 6/8-Rhythmus und pfeifender Atem mit doppeltem Echo. Das macht ihr z. Zt. keiner nach. Das Publikum war aus dem Häuschen und erklatschte eine Zugabe. Michal Urbaniak, inmitten der Zuhörer, hatte keine Hände frei zum Klatschen. Er filmte.

Klaus Berger

Für jeden eine große Nummer:

Electric Circus

Im Zuge der Befreiung vom spätromantischen Ausdruckspathos hat die Entdeckung der Elektronik für die Musik des 20. Jahrhunderts eine Neuorientierung gebracht, die sich am besten mit der Formel „Vorrang des Klanges, des Sounds, vor der Linienstruktur“ umschreiben läßt (S. Borris). Dies gilt, vielleicht in noch stärkerem Maß, auch für die Jazzmusik der letzten zehn Jahre. Die Suche nach neuen Klangmodellen und Klangwelten hat hier zum Teil zu gigantischem elektronischen Aufwand geführt. Daß die erfolgreiche Erforschung musikalischen Neulands jedoch nicht allein eine Sache kostspieliger Apparaturen ist, daß die Technik und ihre Möglichkeiten vielmehr als ein Stachel im Fleisch der musikalischen Phantasie verstanden und diese Herausforderung angenommen werden muß, dies zu belegen schlug Toto Blankes „Electric Circus“ für einen Abend sein Drei-Mann-Zelt im Nürnberger Jazzstudio auf.

Mit einstündiger Verspätung betreten die Akteure die Manege, ein dringendes Telefongespräch nach Finnland wurde zur harten Geduldprobe für die eingekeilten Zuhörergäste. Dann bricht ein Feuerwerk über ihren Köpfen zusammen, zum Teil ohrenbetäubend, streckenweise am Rande der Schmerzgrenze. Man setzt auf den furiosen Überraschungsangriff. Ein Spiel mit allen Risiken und ohne Netz. Ohne Baß bleibt für die Tasteninstrumente, für Gitarre und Schlagzeug ein großer harmonischer Freiraum. Den galt es zu nutzen. Nicht die Homogenisierung von Zusammenhängen, sondern die Kontrastierung disparater Stilelemente und Klangmaterialien bildet die Mitte des hier vorexerzierten Spielideals. Frei von Geschichtsskrupeln geht man an die Aufhebung ehemals spartenartig oder gar kastenhaft getrennter Musiksphären. Ein Zirkus eben, in dem jeder seinen Auftritt und seine große Nummer hat, doch ratlos wurden sie nie, die Artisten in der Zirkuskuppel.

Tempo ist das Rezept von Jasper van't Hof. Da purzeln die 32tel nur so aus den Lautsprecherboxen, während Toto Blanke genüsslich die Gitarre streicht. Schrille Jubeltöne, Keyboardkaskaden stürzen über die Tastenbretter. Da wird zerhackt und zerstückelt, synthetisiert und montiert — Drehorgelklänge, Trivialzitate —, da wird aus dem akustischen Klavier eine elektronisch verfremdete Folterkammer. Das ist alles sehr intensiv. Heite-

re, tänzelnde Zwischentöne werden zwischendurch zur Regeneration der Gehörleistung gereicht.

Dies erfordert einen überaus flexiblen Drummer. Und man hatte den Eindruck, daß Edvard Vesala sich schier zu Tode trommelte. Ruhig und gelassen dagegen Zirkusdirektor Toto Blanke. Seine artistisch hochgetrimmte, unterkühlte, ja fast emotionslose Gitarre, die aber durchaus zu eingängigen Melodien fähig ist, wirkt trotz aller Glas- und Glitzerklänge, trotz aller Geräuschcollagen, wie die personalisierte Mahnung: Jung's, treibt's nicht zu weit! Bernd Ogan

Karlsruher Jazznotizen

Die vor ca. einem Jahr geäußerte Hoffnung, der Jazzclub Karlsruhe hätte im Apfelkeller nun endlich eine dauerhafte Bleibe gefunden, hat sich inzwischen als bloßer frommer Wunschtraum herausgestellt. Er mußte wieder umziehen und veranstaltet Jazzkonzerte nun im Postwirkeller in der Fußgängerzone gegenüber der Hauptpost; zentraler geht es wirklich nicht. Der Freitagabend ist dem zeitgenössischen Jazz vorbehalten, und das wird so bleiben, solange Wilfried Eichhorn im Vorstand des Jazzclubs Karlsruhe e.V. eine wichtige Rolle spielt. Die Freunde des modernen Jazz sollten es ihm danken, gibt es doch im weiten Umkreis keine Alternative — Stuttgart und Freiburg sind weit.

So stellte sich Anfang März das Alexander von Schlippenbach Quartett im Postwirkeller vor; von Schlippenbach, Klavier, Evan Parker, Saxophone, Peter Kowald, Bass, und Paul Lovens, Schlagzeug. Diese Formation gilt inzwischen als der letzte westdeutsche Repräsentant des „klassischen“ Free Jazz, nachdem das Peter Brötzmann Trio auseinandergebrockelt ist. Sie ist hierzulande noch die einzige bekannte Gruppe, in der ohne erkennbare Thematik vollkommen frei improvisiert und das musikalische Gerüst erst während des Spielens hochgezogen wird. Die vier bewiesen, daß diese Musik noch längst nicht abgeschrieben werden kann, sondern sich größter Lebendigkeit erfreut. Ein aufmerksames Publikum, das zahlenmäßig ein bißchen größer hätte sein können, verfolgte die an die Nerven gehenden Drahtseilakte, zu denen insbesondere Evan Parker immer wieder verleitete. Leider hatte Peter Kowald Schwierigkeiten mit seinem Baß, er konnte ihn kaum hören, und das beeinträchtigte erheblich seine Konzen-

tration auf den musikalischen Prozeß. Den Hörer übrigens auch, Kowalds Baßspiel ging weitgehend verloren.

Von ganz anderem Couleur die Gunter Hampel Galaxie Dream Band, 14 Tage später. Die Band erschien als Quartett, plus „Stargast“: Hampels dreijähriger Sohn Ruoni verkürzte die Pausen durch Darbietungen an Schlagzeug und Vibraphon. Hampel erreichte sein Publikum mit seiner leicht tänzerischen, reigenähnlichen Musik und den bewußt einfach gehaltenen liedhaften Themen. Dazwischen gab es ausreichenden, mir schien jetzt wieder größeren Raum für zahlreiche Soloparts, den neben Hampel, vorwiegend auf dem Vibraphon und auf der Baßklarinette, in erster Linie der Flötist Thomas Keyserling wahrnahm. Schlagzeuger Martin Bues und der neue, junge Bassist Wolfgang von Keitz gaben ihnen dazu immer sicheren Rückhalt. Etlichen Zwischenapplaus steckte im letzten Set der in Karlsruhe recht bekannte Frederic Rabold ein, der im Jazzclub vorbeischaute und den Gunter Hampel zum gemeinsamen Musizieren einlud. Sie verstanden sich auf Anhieb glänzend — kein Wunder, Rabold gehörte lange Zeit zur Galaxie Dream Band. Nicht zuletzt durch sein heißes Trompetenspiel geriet der letzte Set für viele zum Höhepunkt des Abends.

Am 3. April lud der Badische Kunstverein in Zusammenarbeit mit dem Jazzclub Karlsruhe zu einer Jazz-Matinee in seine halligen Hallen in der Waldstraße. Mit den widrigen akustischen Verhältnissen fertig werden mußten Fourmenonly + one, und sie mühten sich redlich. Aber man bekommt diese Gruppe so selten zu Ohren, daß man jede sich bietende Gelegenheit nutzen muß. Warum Fourmenonly sich so rar machen? An Können haben sie nichts zu verbergen, aber drei Mitglieder sind hauptberuflich außermusikalisch eingespannt: der Pianist Helmut Zimmer, Dr. Rudi Theilmann, Schlagzeug, und Wilfried Eichhorn an den Holzblasinstrumenten, der zudem noch in der Frederic Rabold Crew mitwirkt. Rabold wiederum hat bei Fourmenonly die Nachfolge von Herbert Joos angetreten, höchst würdig übrigens. Als „+ one“ war Bassist Jochen Schaal dabei. Ein bißchen weht der Geist des schon legendären Modern Jazz Quintetts Karlsruhe in der Musik der heutigen Fourmenonly mit, schließlich gingen die drei Erstgenannten aus ihm hervor. Auch Fourmenonly liebt die ausgeschrieben langen Linien mit dem aufgefächerten Klangfarbenreichtum zwischen Hell und Dunkel, die die Angelpunkte für die dazwischenliegen-

den, weitausholenden Improvisationen in Ein- bis Mehrfachbesetzung bilden. Frederic Rabold trägt in das Ensemble zusätzlich eine humorige Note hinein: der Postilion bläst auf seiner gelben Taschentrompete die Marseillaise an und leitet das letzte Stück der Matinee ein, in dem Wilfried Eichhorn seine Soloflötentöne durch einen ans Mikrophon angeschlossenen selbstgebauten Umwandler sehr merkwürdig „synthetisiert“, Helmut Zimmer und Jochen Schaal in einem ihnen vorbehaltenen Interplay Blues- und Bopelamente verarbeiten und in einem anderen Duo Frederic Rabold und Rudi Theilmann sich ständig gegenseitig zu raketenartigem Abheben auf das Katapult postieren. Helmut Zimmers Absagen kommen als Mars-töne aus der Box.

Michael Thiem

London Traditional Jazz Festival auf Tournee

Daß der New Orleans Jazz nicht totzukriegen ist, bewiesen Max Collie und Monty Sunshine, als sie sich mit ihren Bands sowie Champion Jack Dupree zu einer Tour durch das Schwabenland vor den Werbekarren des Württembergischen Sparkassenverbandes spannen ließen und auf ihren 30 Stationen Jazz und Blues-Musik zum Teil in Gegenden brachten, wo Veranstaltungen mit dieser Musikart bisher kaum oder überhaupt nicht angeboten wurden. Überfüllte Hallen bewiesen, daß dort doch so etwas wie ein Bedürfnis für Jazz besteht, wobei allerdings sicherlich auch der Minimal-Eintrittspreis von vier Mark das Seinige beigetragen haben dürfte.

Jeden Abend gab es etwa 2¹/₂ Stunden lang vitale und heiße, spritzige Chorusse, einmal von Max Collie's Rhythm Aces, die mit „At the Jazzbandball“ das Programm eröffneten. Als Phänomen entpuppte sich wieder der Bassist Trevor Williams, der seinen Spitznamen „Finger“ ob seiner rasanten „picking“-Spielweise zu recht trägt. Er und der ebenso fingerfertige Banjo-Spieler Jim McIntosh sorgten mit ihrem „Tiger Rag“ für einen ersten virtuoson Höhepunkt. Drummer Ron McKay heizte mit seinem Shouting in „Freezin' 'bout my babe“ die ohnehin schon entspannte Stimmung noch besonders an. Die

Zugkraft eines Scott Joplin-Rags oder des marschierenden New Orleans Klassikers „Oh didn't he ramble“ wurden nochmals unter Beweis gestellt. Max Collie selbst präsentierte sich mit einem eindrucksvollen Posaunen-Solo ohne Rhythmusbegleitung.

Gast-Star in der Konzert-Mitte war Champion Jack Dupree. Er hatte sich auf den größeren Publikumskreis eingestellt und zeigte sich nicht ganz so wie man ihn von Club-Auftritten her kennt. Da wurden angesichts der ohnehin schon beschränkten Auftrittszeit zuviel Publikums-Lacher herbeigewitzelt, zuviel geplaudert, so daß, wer sich auf interessante Blues- und Boogie-Musik gefreut hatte, wohl nicht voll entschädigt wurde. Dennoch hinterließ er auch bei unbelasteten Zuhörern den nachhaltigsten Eindruck mit den Blues, die er auf dem Klavier erzählte und bei denen man spüren konnte, daß er sie selbst auch erlebt hat. Übrigens, wer behauptet denn da noch, daß der Champion bei seinen Auftritten voll alkoholisiert sein muß? Seine Maß blieb vor und während des Auftritts trocken und leer, obwohl er ein paarmal von der Bühne her dem Publikum zuprostete.

Das Sextett des inzwischen 49jährigen, ehemaligen Chris Barber-Klarnettisten Monty Sunshine spielte zum Abschluß technisch routiniert und perfekt, im Ganzen gesehen jedoch zu kühl. Als Farbtupfer wirkte lediglich der kauzige Gitarrist Ken Barton, der mit seiner „Margie“ das Publikum erfrischend in Hochstimmung versetzte. Der stärkste Beitrag kam zweifellos von Tony Allan, der seine Vorderleute für über fünf Minuten von der Bühne trommelte und sich — allein auf der Bühne — aus dem Dixie-Korsett herauslöste und ein absolut freies Drum-Solo entwickelte. Ansonsten führte Monty Sunshine's Jazzband, in der noch Alan Gresta Trompete, Ed die Blashfield Posaune und Peter Corrigan Bass spielten, exemplarisch vor, wie New Orleans Bands, die schon länger zusammenspielen, in Routine erstarren können. Dies liegt wohl auch an dem Zwang zum Unterhalten-Müssen, der bei solchen Veranstaltungen zweifellos besteht. Daß es nämlich auch anders geht, konnte ich in einem Sigmaringer Hotel erleben, als sich alle Musiker zu einer Session zusammenfanden, um sich, wie jeden Abend, nach dem Konzert-Auftritt freizuspielen. Hier war jene unbeschwertere Spontaneität zu spüren, die man sich zumindest für die jedes Konzert abschließende Band-Battle gewünscht hätte.

Lothar Jänichen

Happy Jazz als Genuß ohne Reue

Die Clark Terry Big Band

Kraft- und Saftsalven jede Menge, ein Hin- und Herpendeln zwischen den fröhlicheren Seiten von Duke Ellington und Count Basie, auch ein paar liebenswerte, melancholisch stimmende Klamotten, ein Gewühl in der Kiste der Standards und Evergreens, ohne dort aber allzu popularitätsüberladene Ohrwürmer herauszubuddeln. Besonders liebe- oder schwungvoll wird es bei den lautmalerschen Reminiszenzen rund um die Ellingtonia, bei Billy Strayhorns „Take the A train“, bei Ellingtons Spiritual „Come Sunday“ aus der Suite „Black, Brown and Beige“ oder wenn Chris Woods auf dem Alt- und Charles Davis auf dem Baritone saxophon die Farben von Johnny Hodges und Harry Carney erinnernd aufblühen lassen.

Einer der großen seines Fachs also in der kleinen Stadthalle von Lörrach, Clark Terry, fast 57jährig, ein Musiker, der wie Miles Davis und Harold Baker den weichen, leichtatmigen Trompeterlärten von St. Louis entstammt. Seine Big Band: ein homogener Klangkörper, der nicht auf Starparadenstelzen daherkommt, dafür sehr viele, mit einer pragmatischen Bravour ausgeführte Soli hören läßt, reihum. Am Klavier ein Veteran, Walter Bishop, Charlie Parkers alter Kampfgefährte.

Es ist kaum übertrieben, aber schon vom ersten, vielversprechenden, schlanken Hochtönen an entzückte Clark Terry, diese seltene Mischung aus rasanter Eleganz und humoriger Schaustellernudel, ein Trompeter und Flügelhornist, der alten, kraftvollen Ventilquetschern wie Rex Stewart und Roy Eldridge nahesteht und sich einem Gillespie, einem Davis täpserchenweise nähert, obwohl sein Harmonienfeld in dieser Richtung etwas plombiert ist. Ein Trompeter ist am Werk, der auf die 6C zugeht und spielt wie ein Jüngling, der Chorus für Chorus höchst gewitzte, höchst schlagfertige Aphorismen aus dem Hörn schießt, ein Artist, der Seiltänzerrei betreibt aus der Sicherheit einer exzellenten Technik heraus. Wo Happy Jazz, vergnügliche Musik jenseits der Problemschwellen, aber auch der biedereren Frühschoppen, mit so viel

Esprit zubereitet wird, wo Kitsch und Kommerz so gar nichts zu bestellen haben, gelangt man in den Genuß ohne Sünde, läßt sich eine Session (in Abwandlung und Umkehrung Schopenhauers) als „Gejazzte Aphorismen zur Lebensfreude“ beschreiben.

Klaus Robert Bachmann

Wieder Modern Jazz in Basel

Nachdem im Herbst letzten Jahres Basels bekannter „Jazz Workshop“ am Totentanz endgültig seine Pforten schloß und in einzelnen Restaurants und Lokalitäten nach wie vor fast ausschließlich traditioneller Jazz vorgestellt wird, konzentriert sich das Interesse der an neueren Jazzformen interessierten Musikfreunde aus nah und fern vermehrt auf die Aktivitäten und das Weiterbestehen der Organisation „Jazz in Basel“.

Vor einem Jahr von vier initiativen Jazzfans auf Non-Profit-Basis gegründet, um das weite Feld des modernen Jazz vom Hard Bop bis zum „Jazz von heute“ in Basel wieder vermehrt zur Geltung zu bringen, gelang es den Organisatoren, mit einer klug konzipierten Programmgestaltung nicht nur zunehmende Aufmerksamkeit zu erregen, sondern auch die Existenz von „Jazz in Basel“ weiter zu konsolidieren.

In den Konzerten, die durchschnittlich einmal pro Monat in der zentral gelegenen „Safranzunft“ an der Gerbergasse (Nähe Marktplatz) stattfinden — von Zeit zu Zeit läßt sich auch Radio Basel (DRS) die musikalischen Leckerbissen nicht entgehen (!) — traten bisher so renommierte Gruppen und Musiker auf wie Albert Mangelsdorff (solo), John Abercrombie/Ralph Towner-Duo, Jasper van't Hof/Toto Blanke/Edward Vesala Trio, Joe McPhee Unit, Mal Waldron Quartett, Manfred Schoof Quintett, Elvin Jones Quartett, NICRA, Jeremy Steig/Eddie Gomez Duo sowie kürzlich Eberhard Webers klanglich wie gestalterisch hochinteressante Gruppe Colours.

Für das Jubiläumskonzert anlässlich des einjährigen Bestehens von „Jazz in Basel“, das am 16. Februar wiederum im Saal der „Saffre“ stattfand, wurde Wolfgang Dauners Radio Jazz Group Stuttgart (mit Ack van Rooyen, Zbigniew Seifert, Adelhard Roidinger, Charlie Mariano und Janusz Stefanski) eingeladen. Danach fand ein Abend mit dem Cedar Walton Quartett mit Bob Burke, Sam Jones und Billy Higgins am 23.3. statt. Weiter

stand ein Solopiano-Doppelkonzert mit Dollar Brand und Irene Schweizer (29. 4.) auf dem Programm. In Vorbereitung für Juni/Juli sind zudem Konzerte mit dem Anthony Braxton Quintett (2. 6.), dem John Abercrombie/Dave Holland/Jack De Johnette Trio beziehungsweise einem Quartett um den großen Schlagzeuger des Jazz, Max Roach mit Billy Harper, Cecil Bridgewater und Reggie Workman.

Johannes Anders

PODIUM JAM SESSION

Thema: **Vorsicht mit Jazz in der staatlichen Musiklehrerprüfung**

Diese bedauerliche Warnung gilt allen jungen Musiklehrern, die sich um die von der beruflichen Praxis so dringend geforderte musikalische Breite bemühen und dieses breite musikalische Spektrum — und die damit verbundene Mehrarbeit — in der Abschlußprüfung begutachtet, gewürdigt oder gar zensiert wissen wollen.

Meine diesbezüglichen traurigen Erfahrungen mußte ich bei meiner Staatlichen Musiklehrerprüfung am 21. Oktober 1976 an einem nordrhein-westfälischen Institut machen. Ich hatte zusätzlich zu den obligatorischen Prüfungsanforderungen die folgenden Prüfungsgebiete angegeben bzw. vorher schriftlich eingereicht:

Im Hauptfach Gitarre und im Pflichtfach Klavier, einen zusätzlichen Jazzprogrammteil mit eigenen Stücken und Improvisationen, in Musikgeschichte die gesamte Geschichte des Jazz, in Musikerziehung ein eigenständiges Konzept zur Vermittlung von Jazz im Instrumentalunterricht und schließlich eine Anfängerlehrprobe mit dem Thema: „Improvisation im Anfangsunterricht“. Lediglich bei dieser Lehrprobe wurde die außergewöhnliche Thematik auch in der Zensierung, nämlich mit sehr gut, gewürdigt, was vermutlich damit zusammenhängt, daß hier auf das Reizwort Jazz verzichtet wurde, was offensichtlich für die meisten akademischen Musiker noch immer wie ein rotes Tuch wirkt. Meine anderen oben genannten Angebote wurden zwar teilweise — mit sichtlichem Unmut — zur Kenntnis genommen, aber als mein Hobby — weil, so wörtlich, nicht der seriösen Musik zuzurechnen — abqualifiziert und als für das Prüfungsergebnis nicht relevant bezeichnet. Ich glaube, einige Leute würden erst verstehen, wenn nicht nur der Jazz prüfungspflichtig, sondern gar ausschließlich neben der „Hobbyklassik“ bewertet würde.

Ludwig Licht, Haltern

JAZZNEWS

Berliner Jazztage 1977

George Gruntz hat bereits jetzt die Programmkonzeption der Berliner Jazztage ausgearbeitet. Er sagt darüber: „Seit letztem Jahr bin ich sehr darum bemüht, die Jazztage von ihrem Zankapfel-Image zu befreien, um Goodwill zu werben und sie ins positive Licht zu rücken. Die Jazztage werden sich durch ein großes Aufgebot neu herangewachsener Talente auszeichnen. Und das aus gutem künstlerischem Grund, vielleicht auch etwas aus Selbsterhaltungstrieb. Als vor-dringlichste Aufgabe eines Festivals vom Anspruch der Jazztage kristallisiert sich nämlich mehr und mehr die Notwendigkeit heraus, nicht nur heute gespielten, etablierten Jazz zu dokumentieren, sondern die kreativen Talente von morgen aufzuspüren, zu fördern und dabei auch noch Entwicklungstendenzen aufzuzeigen.“ (Programm-Details siehe unter „Jazz Festivals“).

Sonderkurs für Musiklehrer in Burghausen

In der Zeit vom 10.—12. Juni findet in der oberbayerischen Stadt Burghausen ein Sonderkurs für Musiklehrer statt, dessen Lehrprogramm alle bei der Behandlung des Jazz im Musikunterricht wichtigen Faktoren umfaßt: Grundelemente, Geschichte, didaktische Fragen, Literatur, Schallplatten, Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Besetzung. Veranaltet wird der Kurs von der Interessengemeinschaft Jazz Burghausen in Verbindung mit der Stadt Burghausen und dem Education Center der IJF in München. Die Leitung liegt in den Händen von Joe Viera. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40. Die Teilnahmegebühr von 30 DM ist gleichzeitig auf das Konto Nr. 47716 (Sonderkonto „Jazz“/VH. Viertel) der Volksbank Burghausen/Obb. zu überweisen.

Seminar für Schlagzeuger in Weikersheim

Die Musikalische Jugend Deutschlands veranstaltet zusammen mit ihrer Partnerorganisation „Jeugd en Muziek Nederland“ vom 7. bis 15. Juli in Weikersheim/Württemberg ein deutsch-niederländisches Seminar für Schlagzeuger und Percussionisten. Dozenten sind Peter Giger, Leo de Ruijter und Nippy Noya. Das Lehrprogramm umfaßt Gruppenunterricht, Improvisation, Musiktheorie (Notation, Rhythmik, Schlaglehre), Erfahrungsaustausch, Diskussion, Schallplattenbesprechun-

gen, Fragen der Aufführungspraxis und Workshops. Die Teilnehmergebühr beträgt DM 200,—. Anmeldungen sind bis zum 15. Juni an das Generalsekretariat der Musikalischen Jugend Deutschlands, Menzinger Straße 68, 8000 München 50, Tel. 0 89 / 8 11 20 24, zu richten.

21. und 22. Jazzkurs in Burghausen

Die Interessengemeinschaft Jazz Burghausen veranstaltet in Verbindung mit der Stadt Burghausen und dem Education Center der Internationalen Jazz Föderation in München zwei weitere Jazzkurse, die vom 8.—14. August und vom 15.—21. August in Burghausen stattfinden. Beide Kurse behandeln — nach Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt — jeweils dasselbe Programm: Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Besetzung und Stilistik). Am Ende jedes Kurses findet ein Abschlußkonzert statt. Zu den Kursen sind Musiker aller Stilrichtungen eingeladen. Die Kursleitung liegt in Händen von Joe Viera, weitere Dozenten sind Reinhard Glöder, Heinrich Hock, Ed Kroger, Eddy Marron, Richard Wiedemann, Jochen Rose und Axel Prasuhn. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, die Teilnahmegebühr von DM 120,— ist auf das Konto Nr. 47716 (Sonderkonto Jazz/H. Viertel) der Volksbank Burghausen/Obb., zu überweisen.

Aktivitäten der Internationalen Jazz Föderation

Am Wochenende vor Ostern tagte der Vorstand der Internationalen Jazz Föderation in London auf Einladung der britischen Jazz Center Society sowie des British Council. 15 Delegierte aus 12 Ländern diskutierten in erster Linie die Inkraftsetzung und praktische Anwendung der im letzten Sommer revidierten Statuten der Organisation und bereiteten u. a. auch die Einführung von besonderen Arbeitszentren in geografischer und fachlicher Hinsicht vor. Als erstes solches regionales Zentrum, zusätzlich zum regulären Generalsekretariat in Wien, wurde Warschau bezeichnet.

Time Music nennt sich ein Zusammenschluß der drei Jazzgruppen Giger — Lenz — Marron, Jazztrack und Riot. Albert Willing wird fortan die organisatorische Arbeit der Formationen übernehmen, die sich in Zukunft wieder ganz der musikalischen Arbeit widmen können. Kontaktanschrift: Time Music, Albert Willing, Postfach 3104, 3502 Vellmar, Tel. 05 61 / 89 68 80.

Ein neues **Zentrum für Jazz** wird derzeit in Burghausen geschaffen. Die Entwicklung der 1972 von Joe Viera gegründeten Burghäuser Jazzkurse — die Nachfrage übersteigt das Angebot immer mehr — hat die Stadt Burghausen veranlaßt, das Mautnerschloß, ein historisches Gebäude in der Altstadt, als Kurszentrum einzurichten. Das neue Haus wird auch einen Jazzclub erhalten, der gegenüber dem alten um die Hälfte größer ist. Des weiteren ist die Einrichtung eines Archivs geplant.

Jatz & Ringelnatz, unter diesem Titel bietet die Lahn River Jassband mit dem Schauspieler Berndt Schauen ein Programm mit Musik und Lyrik. Die Premiere findet am 15. Mai im Theaterstudio in der Zigarrenfabrik in Gießen statt. Kontaktanschrift: Walter Peter Turczak, Am Sturzkopf 10, 6330 Lahn-Wetzlar, Tel. 0 64 41 / 4 39 51.

Eine **Untersuchung des deutschen Jazzpublikums** haben Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans Stollenwerk vorgenommen. Hierzu wurden Besucher der Festivals und Konzerte in Moers, Dortmund und Düren befragt. Die Autoren geben in zwei 90minütigen Sendungen im Westdeutschen Rundfunk am 11. Mai und 8. Juni unter dem Titel „Wir sind anders als die anderen“ („Zur Sozialpsychologie der zeitgenössischen Jazz-Szene“) einen ersten Überblick über ihre Resultate. Im nächsten Jahr soll zum gleichen Thema ein Buch folgen.

Joachim Ernst Berendt wurde von der Freien Universität Berlin eingeladen, im Wintersemester 1977/78 Gastvorlesungen über das Thema „Musik und Meinungsklima“ zu halten.

Storyville, das dänische Plattenlabel, wird ab sofort von der Teldec in Hamburg vertrieben. Wichtigster Künstler von Storyville ist Papa Bue. Das Starpaket soll jeweils zwei LPs von Papa Bue und Chris Barber enthalten, vorgesehen sind jährlich insgesamt 10 Plattenveröffentlichungen.

Die **Heidelberger Jazztage** können nicht zum vorgesehenen Zeitpunkt stattfinden, da die Heidelberger Stadthalle umgebaut und renoviert werden muß. Der Verkehrsverein Heidelberg hofft jedoch, daß sich im nächsten Frühjahr wieder eine Möglichkeit ergibt, die Tradition der Jazztage fortzusetzen.

Die **Barrelhouse Jazzband**, die Red Hot Hottentots, die New Orleans Jazzbabies und die Frankfurt Ragtime Society werden am 4. Mai im Frank-

furter Volksbildungsheim bei einem Benefizkonzert auftreten, dessen Reinerlös an die im Januar in Polen verunglückten Musiker des Trevor Richards Trio zufließt. Die Musiker liegen mit teils komplizierten Knochenbrüchen in Krankenhäusern in Berlin und London.

Eddie Boyd, der seit 1970 in Finnland lebt, wird in der zweiten Septemberhälfte wieder einmal in Deutschland gastieren. Der aus Clarksdale, Mississippi, stammende Bluespianist und Sänger hat eine neue Platte auf dem Bluebeat Etikett unter dem Titel „For Sincere Listening“ vorgelegt. Kontaktanschrift: Bluebeat Records, Postfach 1126, 5466 Neustadt/Wied, Telefon 0 26 83 / 38 86.

Marion Brown, der mit seinem Quartett, das aus dem Gitarristen Brandon Ross, dem Pianisten Jack Gregg und dem Schlagzeuger Steve McCraven besteht, 6 Wochen in Europa gastierte, hat in Willisau in der Schweiz mit dieser Formation eine Platte aufgenommen, die auf Timeless Records veröffentlicht wird. Kontaktanschrift: Wim Wigt Productions, Pomona 512, P.O. Box 201, Wageningen, Holland.

Beryl Bryden wird in diesem Sommer wieder mit den Münchner Hot Dogs bei verschiedenen bayerischen Bierfesten gastieren. Die englische Blues-Mama stellt sich aber auch bei mehreren Jazz Festivals vor, so am 7. Mai in Bern, am 20. Mai in Breda und am 17. Juli beim Northsea Jazz Festival.

Benny Carter, der sich zur Zeit mit einer 10 Mann Gruppe, zu der Cat Anderson, Joe Newman, Budd Johnson und Cecil Payne gehören, auf einer Japantournee befindet, wird im Juni nach Europa kommen, Gastspiele in England geben und bei der Grande Parade du Jazz in Nizza auftreten.

Die **Climax Jazz Band** aus Mönchengladbach, die aus dem Trompeter Cliff Wren, dem Banjospieler Barry Dew, dem Bassisten Mike Dieck und dem Schlagzeuger Chris Hagmann besteht, ist jetzt um den Tenorsaxophonisten und Posaunisten Michael „Graf“ Runkel erweitert worden. Kontaktanschrift: Christoph J. Hagmann, Waldnieler Straße 225, 4050 Mönchengladbach 1, Tel. 0 21 61 / 3 31 83.

Company nennt sich eine Vereinigung improvisierender New Jazz Musiker, die Derek Bailey vor einem Jahr ins Leben rief. Vom 24.—29. Mai werden die Company Mitglieder Derek Bailey, Evan Parker, Maarten van Regieren Altena, Tristan Honsinger, Anthony Braxton, Han Bennink, Steve Beresford, Lox Coxhill, Steve Lacy und Leo Smith im ICA Theatre in London auftreten. Kontaktanschrift: Janice Christianson, 14 Downs Road, London, E5 80S, Tel. 9 86 69 04.

Chick Corea erhielt für sein Album „The Leprechaun“ zwei Grammys, die Oscars der Schallplattenbranche. Bereits im vergangenen Jahr hatte Chick diese hohe Auszeichnung für die Platte „No Mystery“ erhalten, die er zusammen mit seiner Gruppe Return To Forever gemacht hatte.

Johnny Dankworth und Michel Legrand stellten gemeinsam ein Orchester aus führenden englischen Musikern für ein Konzert auf, das am 17. April in London stattfand und als ein Tribut an Duke Ellington gedacht war. Die ehemalige Ellington-Sängerin Adelaide Hall stand auch mit auf dem Programm.

Wild Bill Davison, der im Juli wieder einmal Gastspiele in Deutschland geben wird, legte kürzlich eine Platte unter dem Titel „But beautiful“ vor. Der Trompeter machte die Aufnahmen dazu im Februar 1974 und Mai 1975 mit vier verschiedenen skandinavischen Begleitgrupperi.

Jimmy Dawkins, Willie James Lyons, Willie Kent, Bobby King, The Aces, Luther und Jimmy Johnson gehören zu den Chicago Bluesmusikern, die bisher Platten für die neugegründete französische Blues-Plattenfirma MCM Blues Records aufgenommen haben. MCM hat die Kontaktanschrift: Marcelle Morgantini, Les Bruyeres, F-64290 GAN, Frankreich.

Vic Dickenson hat vor einem Jahr in New York eine Platte für Sonet aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Trombone Cholly“ vorliegt. Der Posaunist ist mit einer Gruppe zu hören, zu der der Trompeter Joe Newman, der Tenorsaxophonist Frank Wess, der Pianist Ray Tunia, der Bassist Milt Hinton und der Schlagzeuger Jackie Williams zählen. Eigentlich sollte das Album „Vic Dickenson plays Bessie Smith“ heißen, da der Posaunist acht Stücke präsentiert, die eng mit der Bluessängerin Bessie Smith verbunden sind.

Das Duke Ellington Orchester unter der Leitung von Mercer Ellington, Earl Hines, Joe Williams, Wild Bill Davis, Dick Hyman, Billy Taylor gehören u. a. zu den Jazz-Stars, die bei einer Kreuzfahrt des S. S. Rotterdam am 4. Juni von New York aus nach Nassau und Bermuda starten.

Cläre Fischer konnte jetzt endlich die MPS Platte vorlegen, für die er die Aufnahmen vor vielen Monaten in Deutschland auf einer Kirchenorgel gemacht hatte. Das Album heißt „Cläre Declares“.

Erroll Garner nahm Ende 1976 kurz vor seinem Tod eine Platte auf, die er dem Werk zweier Komponisten widmete und die jetzt unter dem Titel „Erroll Garner plays Gershwin & Kern“ bei MPS erschien.

Das Globe Unity Orchester bestreitet den 5. Wuppertaler Free Jazz Workshop, der vom 13.—14. Mai in der „Börse“ in Wuppertal-Elberfeld stattfindet, und gibt am 14. Mai um 14 Uhr ein Konzert auf dem Laurentiusplatz.

Johnny Griffin wird vom 1.—20. Juni mit dem Tony Inzalaco Trio eine Deutschlandtournee unternehmen. Kontaktanschrift: MBI-Production, Rühberg 1, 3040 Soltau, Tel. 051 91 / 3848.

George Gruntz hat von der schweizerischen Kulturförderungsinstitution Pro Helvetica für „The Band“, das Orchester, das er mit den drei anderen Schweizer Jazzmusikern, Franco und Flavio Ambrosetti und Daniel Humair leitet, einen an eine Produktion gebundenen Preis von sfr. 25 000 erhalten. Gruntz kommentiert dazu: „Das ist eine Sensation. Noch nie wurde in der Schweiz der Jazz so hoch subventioniert, noch nie sein Stellenwert als Kultur-Dimension so unumwunden statuiert!“ Von der Firma Paiste erhielt Gruntz einen Kompositionsauftrag für ein Perkussions-Werk, das am 13. Juli in Montreux mit Jack DeJohnette, David Friedman, Pierre Favre, Dom Um Romao und Freddy Studer uraufgeführt werden soll, dann jeweils mit anderen Besetzungen, aber immer unter George Gruntz' Leitung auch bei anderen Festivals und bei einer Tournee vorgetragen wird. Daneben gibt Gruntz auch mit dem Trompeter Franco Ambrosetti Duokonzerte und plant im September wieder eine Tournee der Piano Conclave. Kontaktanschrift: George Gruntz, Weiherweg 1, CH-4123 Allschwil/Basel.

Armand Hug, New Orleans Pianist, ist am 19. März im Alter von 66 Jahren in seiner Heimatstadt gestorben. Hug machte 1936 seine ersten Plattenaufnahmen mit Sharkey Bonanos Jazzband, mit der er auch später immer wieder arbeitete, gehörte einige Zeit der Johnny Wiggs Band an und ging sowohl als Solist als auch mit Bands unter seinem Namen ins Plattenstudio.

Irisation, die Gruppe des Schlagzeugers Heinz von Moisy, zu der noch der Gitarrist Carlo Domeniconi, der Vibraphonist Manfred Burzlaff, der Bassist Dieter Guetkow und der Percussionist Ulrich Moritz gehören, nahm im April ihre erste Platte auf. Kontaktanschrift: AV-Sales, Neuer Wall 9, 2000 Hamburg 36.

Bernd Konrad führte im April anlässlich der Hauptarbeitstagung des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt einen Kurs über neue Improvisationsmethoden und Spieltechniken in Neuer Musik und Jazz, sowie einen Instrumentalkurs für Klarinette und Saxophon durch. Konrad,

der neben dem Flügelhornisten Herbert Joos und dem Posaunisten Wolfgang Czelusta Mitglied von „Blow“ ist, nahm mit dieser Bläserformation im Dezember vergangenen Jahres eine Platte für FMP auf, die jetzt vorliegt.

Volker Kriege!, dessen Mild Maniac Orchestra neben ihm aus dem Pianisten Thomas Bettermann, dem Bassisten Hans Peter Ströer und dem Schlagzeuger Evert Fraterman besteht, konnte jetzt mit dieser Formation eine Platte unter dem Titel „October Variations“ vorlegen. Bei diesem MPS Album, das die Metronome vertreibt, wirkten zudem noch Ack van Rooyen und Alan Skidmore mit.

Azar Lawrence, der sich als Tenor- und Sopransaxophonist im McCoy Tyner Quartett einen Namen machte, hat jetzt eine Neun-Mann-Band aufgestellt, die Rhythm and Blues spielt.

Shelly Manne, Eud Shank, Ray Brown, Herb Ellis, Barney Kessel, Jack Sheldon, Terry Gibbs und Anita O'Day zählen zu den Attraktionen des ersten Jazz Festivals, das vom 6.—8. Mai in der Voyager Inn in Banff, Kanada, stattfindet. Veranstaltet wird das Festival von dem Bassisten Monk Montgomery und Elmer Dill.

Frank Morgan, in dem viele nach Parkers Tod einen würdigen Nachfolger von Bird sahen, der aber seine Karriere wegen Rauschgiftproblemen unterbrechen mußte, ist nun auf die Jazz-Szene zurückgekehrt.

Alphonse Mouzon hat im November letzten Jahres für MPS eine Platte produziert, die jetzt unter dem Titel „Virtue“ vorliegt. Der „Teufelsdrummer“ ist dabei mit dem Saxophonisten Gary Bartz, dem Pianisten Stu Goldberg und dem Bassisten Welton Gite zu hören-

Muddy Waters ist vor einiger Zeit von Chess Records zu Blue Sky übergewechselt und legte auf diesem von der CBS vertriebenen Plattenlabel jetzt sein erstes Album unter dem Titel „Hard again“ vor. Der Bluessänger und Gitarrist präsentiert sich da mit den Gitarristen Johnny Winter und Bob Margolin, dem Mundharmonikaspieler James Cotton, dem Pianisten Pinetop Perkins, dem Bassisten Charles Calmese und dem Schlagzeuger Willie Smith.

Die **Oldtimers**, das Swing Quartett und die Gold Washboard Band, drei Gruppen aus Osteuropa, werden nach ihrem Auftritt beim Open Air Festival 77, das vom 8.—10. Juli in Nürnberg stattfindet, noch einige Gastspiele in Deutschland absolvieren. Kontaktanschrift: Walter Schätzlein, Am Stadtpark 75, 8500 Nürnberg, Telefon 35 73 48 / 20 30 48.

Out bereitet derzeit ihre erste Platte vor. Die deutsche New Jazz Gruppe gastierte kürzlich bei der belgischen Radiostation BHF, konnte sich im NDR in der Sendung „Jazz nach der Schule“ vorstellen und auch beim belgischen RTB Sender ein Programm bestreiten. Kontaktanschrift: Udo Dahmen, Bachstraße 62, 5100 Aachen.

Bob Reid macht derzeit mit seiner Gruppe „The Emergency Sound“ auf der New Yorker Jazz-Szene von sich reden. Derzeit spielt Bassist Reid mit dem Tenorsaxophonisten Thurmen Grant, dem Gitarristen Tom Murray, dem Schlagzeuger R. D. Williams, dem Percussionisten Mike Frazier und der Vokalistin Cheryl Grier zusammen. Er bezieht sich in seiner Musik stark auf afrikanische Elemente. Kürzlich führte er seine Komposition „Africa is calling me“ erstmals auf.

Buddy Rich, Maynard Ferguson, Ramsey Lewis, Ahmad Jamal, Arthur Prysock und Taj Mahal haben halbstündige Fernsehshows aufgenommen, die unter dem Titel „The Mark of Jazz“ ausgestrahlt werden.

Janice Robinson, die sich in Europa mit der Thad Jones-Mel Lewis Big Band vorgestellt hat, gründete mit fünf weiteren Jazzinstrumentalistinnen in New York eine Gruppe, die sich Jazz Sisters nennt. Die Sisters gaben bereits ein vielbeachtetes Konzert in der Town Hall, gastierten an mehreren Colleges und traten in den Jazzclubs Village Gate, Storyville und Shepherds auf. In dem Sextett spielen mit Janice Robinson noch Jean Davis Trompete, Willene Barton Saxophone, Jill McManus Klavier, Lynn Milano Baß und Paula Hampton, die auch singt, Schlagzeug.

Heinz Sauer und Bob Degen haben ein neues Quartett aufgestellt, das noch in diesem Jahr eine Platte machen wird. Die Partner des Saxophonisten Sauer und des Pianisten Degen sind der Bassist Adelhard Roidinger und der Schlagzeuger Bobby Elgart. Kontaktanschrift: ZiBäB-Musikveranstaltungen, Nagelstr. 4/1, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11 / 24 09 49.

Herman Shertzer, Altsaxophonist, starb am 24. März im Alter von 67 Jahren im Mount Sinai Hospital in New York. Hymie, wie ihn seine Freunde nannten, war bis 1942 bei Benny Goodman tätig, gehörte auch einige Zeit der Tommy Dorsey Big Band an und arbeitete in den letzten Jahren als Studiomusiker bei der NBC. Schallplatten machte Shertzer mit Goodman, Bunny Berigan, Lionel Hampton, Dorsey, Billie Holiday, Jess Stacy, Ray McKinley, Ella Fitzgerald u. a.

Die **Steamboat Stompers** aus Prag werden vom 3.—12. Juni nach Deutschland kommen, um bei WAM ihre erste deutsche Langspielplatte aufzunehmen.

Joe Viera hat auch für das Sommersemester 1977 wieder einen Lehrauftrag der Universität Innsbruck erhalten. Die Vorlesungsreihe beginnt am 4. Mai. Der Saxophonist war von Ende Februar bis Anfang April auf einer Tournee durch die Bundesrepublik. Jeweils die erste Konzerthälfte enthielt eine von ihm ausgearbeitete „History of Jazz“, die viel Beachtung fand. Viera gibt dabei eine Art Rückblick auf Schwerpunkte der Jazzentwicklung. In seinem derzeitigen Sextett spielt Viera mit dem Trompeter Jochen Rose, dem Saxophonisten, Flötisten und Vokalisten Axel Prasuhn, dem Pianisten Peter Ortmann, dem Bassisten Detlev Beier und dem Schlagzeuger Hans Claus.

Virgo wird demnächst ihre zweite Platte unter dem Titel „Four Seasons“ bei Bellaphon vorlegen. Bei den Aufnahmen, die im vergangenen Dezember in Ludwigsburg gemacht wurden, bestand die Gruppe aus dem Saxophonisten Wilson de Oliviers, dem Pianisten Henryk Darlowski, dem Bassisten Reinhard Glöder und dem Schlagzeuger Clemens Schuster. Kontaktanschrift: Brigitte Hoffmann, Hallgarter Str. 2, 6200 Wiesbaden, Tel. 061 21 / 4 51 88.

Die **Washhouse Stompers**, eine Karlsruher Trad-Jazz-Band, haben im vergangenen Jahr eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „I've found a new baby“ erschienen ist. Kontaktanschrift: Hans-Peter Schucker, Schneidemühler Str. 3 A, 7500 Karlsruhe 1.

Bukka White, Bluessänger, Gitarrist und Pianist, starb am 19. März. Bereits im Sommer 1971 ging eine Nachricht von seinem Tod um die Welt, doch stellte sie sich bald als falsch heraus und der Bottleneck-Gitarren-Spezialist zeigte sich im folgenden Jahr beim American Folk Blues Festival in Europa sehr lebendig. Booker T. Washington White machte bereits 1939 für die Library of Congress Aufnahmen als er im Parchman Farm Gefängnis einsaß, ein Jahr später konnte er die ersten Bluesplatten veröffentlichen. Nachdem es lange Zeit still um ihn geworden war, wurde er 1963 wiederentdeckt und machte in der darauffolgenden Zeit regelmäßig Plattenaufnahmen, auf denen sein rauher, stark rhythmisch betonter Stil gut präsentiert ist.

The **World's Greatest Jazz Band** hat jetzt auf ihrem eigenen Plattenetikett World Jazz, ein Album unter dem Titel „Plays Rodgers And Hart“ vorgelegt. Mit der Welt größter Jazzband sind zu hören: die Trompeter Yank Lawson und Johnny Best, die Posaunisten Carl Fontana und George Masso, der Klarinettist Peanuts Hucko und der Pianist Ralph Sutton.

KENNENSIEDIE?

Bazan Group, das Quartett des Pianisten Silvano Bazan, wurde hauptsächlich von Musikern wie Charlie Parker und John Coltrane beeinflusst, doch enthalten die Kompositionen, die von Bazan stammen, zum Teil auch Elemente der lateinamerikanischen Musik. Besetzung: Fernando Vicencio, Tenor-, Sopran- und Altsaxophon, Flöte, Silvano Bazan, Klavier, Peter Bockius, Baß, Heinz Lieb, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Management M. M. Riedle, Alpsteinweg 6, 7750 Konstanz, Telefon 0 75 31 / 6 47 60.

Camembert Electric ist der Name einer Electric-Jazz-Formation aus Stuttgart, die Blues-Rock-Einflüsse vergangener Jahre mit denen der aktuellen Rock-Jazz-Szene verbindet. Das Programm umfaßt geschlossene Kompositionen ebenso wie freizügige Improvisationen; häufig dienen bekannte Jazzthemen als Ausgangspunkt. Besetzung: Simon Steiner, Saxophone, Benno Schrade, Saxophone, Flöte, Martin Gnädinger, Key-

boards, Thomas Stelzer, Baß, Wolfgang Haisch, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Wolfgang Haisch, Hohenloher Straße 59, 7000 Stuttgart 40, Telefon 0711/8745.13.

Connection, eine Rock-Jazz-Gruppe, die sich 1976 formierte, wird durch die unterschiedlichen Einflüsse charakterisiert, die die einzelnen Mitglieder in die Musik einbringen: während der Pianist Jirka Toman und der Gitarrist Lothar Segeler zum Jazz tendieren, bevorzugt der Bassist Martin Kasper Funk-Rhythmen; die Verbindung zwischen beiden Polen stellt der Schlagzeuger Mathias Kramer her. Kontaktanschrift: Lothar Segeler, Mathildenstraße 76, 5000 Köln 21, Telefon 02 21 / 81 63 47.

Estragon besteht in der gegenwärtigen Besetzung seit Dezember vergangenen Jahres. Die Musik, die in den Bereich des modernen Jazz-Rock fällt, wird bestimmt durch kollektiv konzipierte Themen und Arrangements, in die auch frei improvisierte und rein akustisch instrumentierte Sequenzen einfließen. Besetzung: Hermann Groß, Keyboards, Dili Born, Baß, Violine, Gerd Ludwig, Gitarre, 12-string-Gitarre, Klarinette, Giovanni Trohars, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: Hermann Groß, Finkenstraße 9, 3550 Marburg/Lahn, Telefon 0 64 21 / 4 16 24.

Gebärväterli nennt sich eine Jazzgruppe aus dem Nürnberger Raum, die in ihren Arrangements besonders Wert auf die Ausnutzung klanglicher und rhythmischer Möglichkeiten legt. Dies geschieht einerseits durch die Einbeziehung verschiedener Spielweisen und Musiktraditionen, andererseits durch die Verwendung einer Vielzahl von Instrumenten. Die Besetzung der 1973 gegründeten Formation ist: Dieter Weberpals, Flöte, Sopransaxophon, Wolfgang Oppelt, Tenor-, Sopransaxophon, Klarinette, Flöte, Oboe, Manfred Dehmetz, Posaune, Norbert Kirchner, Gitarre, Percussion, Reinhold Weberpals, Piano, Orgel, Friedrich Pohrer, E-Baß, Helmut Pausch, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: Dieter Weberpals, Veillodter Straße 33, 8500 Nürnberg, Telefon 09 11 / 55 32 83.

Reinhard Giebel, Klavier, und **Dieter Nett**, Tenorsaxophon, die sich 1976 zu einem Duo formierten, spielen Modern Jazz mit Einflüssen des Free Jazz und der modernen E-Musik. Es werden ausschließlich eigene Kompositionen verwendet. Kontaktanschrift: Reinhard Giebel, Schloßstraße 1, 5600 Wuppertal 2, Telefon 02 02 / 8 11 47.

Jazzophon ist der Name eines Reutlinger Quintetts, das in der Besetzung auf Bläser völlig verzichtet und dem Jazzgesang das Hauptgewicht zukommen läßt. Das Repertoire enthält neben Jazzstandards auch ausgefallene, wenig bekannte Jazzthemen und reicht vom Ragtime à la Scott Joplin bis zum Swing der 40er Jahre. Besetzung: Dagmar Kelling, Gesang, Clemens Wittel, Klavier, Norbert Vogt, Banjo, Rainer Guth, Baß, Jürgen Breidt, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Jürgen Breidt, Postfach 560, 7410 Reutlingen 1, Telefon 0 71 21 / 37311, oder Clemens Wittel, Adolf-Damaschke-Straße 88, 7410 Reutlingen 11, Telefon 0 71 21 / 571 84.

New Jazz Crew, ein Free-Jazz-Quintett aus Wien, besteht seit 1974 und spielt eine spontane, teilweise themenartig konzipierte, freie Musik. Ein Großteil der Kompositionen stammt von den Bandmitgliedern, daneben werden auch Stücke von Ornette Coleman oder John Coltrane verwendet. Besetzung: Leo Cipera, Trompete, Flügelhorn, Franz Koglmann, Trompete Flügelhorn, Gerhard Swoboda, Klarinette, So-

pransaxophon, Ernst Zette, Baß, Fritz Kotrba, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Leo Cipera, Ottakringerstraße 147/11/1, A-1160 Wien.

Plöp heißt ein New Jazz-Quartett aus dem Raum Münster, dessen Repertoire frei improvisierte und durcharrangierte Stücke enthält, die auf eingängigen Jazz-Rock-Themen, auf Elementen der Volksmusik und der klassischen Musik basieren. Plöp besteht seit 1973. Besetzung: Peter Buschmann, Flöten, Stimme, Volker Linneweber, Piano, Synthesizer, Flöte, Norbert Madry, Baß, Wilhelm Kellers, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Wilhelm Kellers, Kurze Straße 6, 4406 Drensteinfurt 1, Telefon 0 25 08 / 84 15.

Rail ist eine neue Gruppe, die eine eigenständige Form des Rock-Jazz entwickelte. Besetzung: Claus Veesser, Tenor-, Sopransaxophon, Flöte, Lawrence Carls, Keyboards, Duck Wheeler, Gitarre, Jack Lear, Baß, Alex Friedrich, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Management M. M. Riedle, Alpsteinweg 6, 7750 Konstanz, Telefon 07531 / 6 47 60.

Sigma ist ein Duo aus Recklinghausen, das hauptsächlich Blues-Kompositionen interpretiert, in letzter Zeit aber auch Jazzstücke in das Repertoire aufnahm. Besetzung: Michael Stein, Gitarre, Mundharmonika, Gesang, Christoph Haerkötter, Gitarre, Mundharmonika, Gesang, Querflöte. Kontaktanschrift: Michael Stein, Kreytmühlenweg 13, 4350 Recklinghausen, Telefon 0 23 61 / 5 76 22.

Sinus spielt eine stark gefühlsmäßig empfundene, häufig in ausgefallene Arrangements gekleidete Musik, in der Swing, Balladenhaftes, Rock und freie Formen miteinander verwachsen. Elektronik setzt dieses Wiener Trio, das sich im Herbst 1976 formierte, nur spärlich ein. Besetzung: Robert Horky, Sopran-, Altflöte, Franz Machek, Baß, Percussion, Alf Zastera, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: Robert Horky, Stutterheimstraße 4/22, A-1150 Wien, Telefon 9 29 42 84.

Tayo ist der Name eines Quartetts, zu dem sich 4 Münchener Studenten zusammengeschlossen haben, die in ihrer Musik auf eigenständige Weise Elemente des Bebop, des Rock und des Free Jazz verarbeiten. Besetzung: Jörg Widmoser, Geige, Gert Wilden, Piano, Peter Christ, Baß, Christian Leibl, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Management M. M. Riedle, Alpsteinweg 6, 7750 Konstanz, Telefon 0 75 31 / 6 47 60.

Das **Claus Veesser Quartett** spielt in neuer Besetzung und mit neuer Konzeption. Veesser möchte sich mit seiner neuen Gruppe auf den New Jazz, und hier vorwiegend auf die modale Spielweise konzentrieren. Besetzung: Claus Veesser, Tenor-, Sopransaxophon, Flöte, Alex Grünwald, Piano, Peter Christ, Baß, Christian Leibl, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Management M. M. Riedle, Alpsteinweg 6, 7750 Konstanz, Telefon 0 75 31 / 6 47 60.

Das **Welfare Orchestra** formierte sich im Sommer 1976 und musiziert im Bereich des melodischen, modernen Jazz unter Einbeziehung von Elementen des Free Jazz und des Rock. Besetzung: Didi Tönsmeier, Tenor-, Sopransaxophon, Michael Kobs, Keyboards, Jürgen Sobing, Piano, Günter Blendermann, Baß, Friedrich Thein, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Friedrich Thein, Stavenstraße 7, 2800 Bremen 1, Telefon 04 21 / 32 63 20.

Zenith wurde als Rock-Jazz-Formation im Januar 1977 in Braunschweig gegründet und spielt ausschließlich eigene Kompositionen. Besetzung: Michael Baumeister, Piano, Reinhold Happel, Geige, Udo Dammann, Gitarre, Johannes Schädlich, Baß, Charly Schöppner, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Zenith-music, Wilhelm-Bode-Straße 12, 3300 Braunschweig.

Northsea Jazz Festival '77

15. bis 17. Juli, Den Haag/Holland

Ella Fitzgerald, Count Basie Orchestra, Oscar Peterson, Dave Brubeck Quartett, Charles Mingus, Quintett, Dizzy Gillespie Quartett + Jon Faddis, John Lewis, Joe Pass, Joe Williams All Stars, Cab Galloway, Carrie Smith, Jimmy Slyde Dancers, Buddy Tate, Budd Johnson, Eddie Barefield, Doc Cheatham-Dick Vance-Bill Pemberton-Oliver Jackson-Hank Jones, Muddy Waters Blues Band, Teddy Wilson, Joe Venuti, Wallace Davenport, All Star, New Orleans Band, Big Joe Turner, Earl Mines Quartett + Marva Josie, Stars of Faith, Slide Hampton/Dexter Gordon Quintett, Pee Wee Erwin, La Romanderie, Carmen McRae, Archie Shepp Quintett, Art Blakey's Jazz Messengers, Wild Bill Davison, Chris Barber Jazz Band, Max Roach Quartett, Gary Burton Quartett, Maynard Ferguson Orchestra, Horace Silver Quintett, Michal Urbaniak Fusion, Chris Hinze Combination, Alphonse Mouzon, Gateway. Kontaktanschrift: Paul Acket Agency, P. O. Box 11621, Den Haag/Holland, Telefon 624621

XII. San Sebastian Jazz Festival

20. bis 25. Juli, San Sebastian, Spanien

Muddy Waters Blues Band, Dick Vance, Doc Cheatham, Dickie Harris, Budd Johnson, Buddy Tate, Eddie Barefield, Hank Jones, Bill Pemberton, Oliver Jackson, Jimmy Slyde, Carrie Smith, Joe Newman, Arnett Cobb, Ellis Larkins, Milt Hunt, Joe Heard, Big Joe Turner, Lloyd Glenn, Charles Mingus, 21.722. 7. Amateurgruppen. Kontaktanschrift: Festival de Jazz, Centro de Atracción y Turismo, Reina Regente s/n, San Sebastian/Spainien

Molde International Jazz Festival

1. bis 6. August, Molde/Norwegen

Garbarek/Towner/Abercrombie, Gateway, Mumps, Gunter Hampel Galaxie Dream Band, La Romanderie u. a. Kontaktanschrift: Molde International Jazz Festival, P.O.Box 261, N-6401 Molde

1. Frankfurter Hot Jazz Weekend

31. September bis 1. Oktober, Frankfurt/Main

Konzerte, Workshops, Jazzfilme, Plattensammlerbörse u. a. Kontaktanschrift: Gastspieldirektion Dieter Nentwig, Taunusstraße 44, 6457 Maintal 2, Tel. 0 61 94 / 6 10 48

20. Jazz Jamboree Warschau

19. bis 24. Oktober, Warschau/Polen

Kontaktanschrift: Polish Jazz Society, Warsaw, ul. Rutkowskiego 20, Polen, Telefon 27 65 81

22. Krakow All Souls Day Jazz Festival

25. bis 26. Oktober, Krakow/Polen

Kontaktanschrift: Polish Jazz Society, Warsaw, ul. Rutkowskiego 20, Polen, Telefon 27 65 81

Berliner Jazztage 1977

2. bis 6. November, Berlin

2. 11: Max Roach Drum Conversations, Dave Friedman Group + Les Percussions de Strasbourg
3. 11. 19 Uhr: Fusion Konzert mit John Scofield
3. 11. 23 Uhr: LeRoi Jones + Advanced Workers
4. 11. Zwei Konzerte
5. 11. 18 Uhr: Arnie Lawrence Treasure Island + Franco Ambrosetti, Jo-Anne Brackeen Trio mit Billy Hart
6. 11.: 15 Uhr: A Documentary on New York Loft Jazz mit John Fischer INTERface, Gunter Hampel, Sam Rivers Quintett
6. 11.: 20 Uhr: The New Generation of Chicago Blues: 14 Bluesmusiker um Willie Dixon
Kontaktanschrift: Berliner Jazztage, Ralf Schulte-Bahrenberg, Kurfürstendamm 234, 1000 Berlin 15, Telefon 0 30 / 8 83 63 55.

JAZZ RODINN

Nr. 6/XXVI Juni 1977
DM 3,— sfr. 3,50 oS. 21,—

Postvertriebsstück — Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

E 1315 EX



7600 OFFENBURG 15
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
KIRNER, WILFRIED
1 00018
7600

LESZEK ZADLO

Seit ein paar Jahren haben mehrere polnische Jazzsolisten international von sich reden gemacht: Michal Urbaniak, Zbigniew Seifert, Tomasz Stanko und jetzt in ganz starkem Maße Leszek Zadlo. Nun nimmt aber Zadlo nicht wie die Geiger Urbaniak und Seifert schon vom Instrument her eine Sonderstellung ein, im Gegenteil: er ist einer unter Tausenden moderner Tenorsaxophonisten, die sich eindeutig auf John Coltrane beziehen. Zudem gibt es in Zadlos Musik nur selten direkte Anklänge an die polnische Volksmusik — auch das unterscheidet ihn von Urbaniak und Seifert. Man könnte lediglich seine Liebe für lyrische, romantische und sehnsuchtsvolle Ausdrucksformen, wie sie sich vor allem in der Musik osteuropäischer Völker finden, als Zeichen seiner heimatlichen Wurzeln deuten. Daß seine markante, kraftvolle Tenorsaxophonstimme keinen Kontrast dazu bildet, daß die zarten und die heftigen Töne sich vielmehr in seinem Spiel glücklich ergänzen, ist ganz persönliches Merkmal. Zadlo ist Verfechter der uneingeschränkten spontanen, emotionalen Spielweise, „denn“, so argumentiert er, „nur so entsteht jenes Feeling, das die Jazzmusik vor allen anderen Musikarten auszeichnet. Das Feeling ist an den Klang der Musik gekoppelt, und es ist meines Erachtens das Wichtigste, daß sich dieses Gefühl dem Hörer mitteilt“.

Als der heute 32jährige Leszek Zadlo vor 10 Jahren von Polen aus nach Österreich übersiedelte, war er sich bewußt, daß sich damit sein Leben total verändern würde. Freilich brachte schon die erste Beschäftigung mit dem Jazz eine gewisse Wende. Leszek war 17 Jahre alt, als er zum ersten Mal Jazz hörte. Es war Dixieland.

Nun hatte es bei den Zadlos daheim immer viel Musik gegeben, und es war ganz natürlich, daß in ihm eines Tages auch der Wunsch erwachte, selbst Musik zu machen. Er brachte sich autodidaktisch Klavierspielen bei, studierte ein paar Ragtime- und Tango-Stücke nach dem Gehör ein und konnte sich schon hören lassen, obwohl er damals noch keine Noten lesen konnte. Eine große Überraschung war es für ihn, als ihm sein Vater ein Sopransaxophon kaufte. Er übte mit einem solchen Feuereifer, daß er bereits nach 3 Monaten als Mitglied einer Tanzkapelle auf dem Podium stand. Lachend erinnert sich Leszek an diesen ersten Job: „Ich konnte damals nur drei oder vier Stücke spielen, aber weil wir verpflichtet waren, die ganze Nacht über Musik zu machen, mußte ich mich irgendwie durchschummeln. Ich schaffte es auch, hatte aber am nächsten Tag dick geschwollene Lippen.“

Vom Hardbop zum Free Jazz

Nach dem Abitur konnte sich Zadlo auf der Musikhochschule in seiner Heimatstadt Krakau einschreiben. Sein Lehrer Leslec Lie, ein früherer Jazzmusiker, der in den 50er Jahren schon eigene Bands geleitet und damit auch Plattenaufnahmen gemacht hatte, vermittelte ihm viele Kenntnisse über den Jazz. „Lie war übrigens der erste Saxophonist, der in den Lehrkörper der Krakauer Musikhochschule aufgenommen wurde“, berichtet Leszek, der auch privat mit ihm zusammenkam und oft mit ihm gemeinsam abends jammte. Bald stellte Zadlo eine Hardbop-Gruppe auf, die vor allem Stücke wie „Sack o'woe“ aus

dem Cannonball Adderley Repertoire spielte. Mit Alt- und Tenorsaxophon plus Rhythmusgruppe. Leszek blies dabei Altsaxophon, das er inzwischen zum Sopran hinzugenommen hatte. Doch befriedigte ihn diese Musizierart auf die Dauer nicht, und er spürte, daß er unbedingt Anschluß an das neue Musizieren im internationalen Jazzgeschehen suchen müsse.

In Wien angekommen, schloß er sich zwar zunächst der im traditionellen Stil musizierenden Barrelhouse Jazzband an, spielte aber zudem noch mit drei anderen Bands der Wiener Jazz-Szene. Die interessanteste war für ihn ein internationales Quartett mit dem Schweizer Gitarristen Rafael Weber, dem österreichischen Bassisten Harry Rettenbacher und dem Schlagzeuger Gerhard Herrmann. Als er bei einem Nachwuchsmusiker-Wettbewerb neben seinem Landsmann Wlodzimierz Nahorny als bester Solist ausgezeichnet wurde, war mit dem Preis ein von der österreichischen Regierung gewährtes Stipendium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz verbunden.

Diese Schulung war für Leszek Zadlo sehr wichtig. Er sagt: „Mir fehlte damals noch das musikalische Grundwissen. Vor allem Kenntnisse in der Harmonielehre. Ich habe praktisch nur ein paar Stücke gekannt und spielte alles mehr oder weniger spontan improvisiert, dabei aber meist unkontrolliert. Ich wußte, daß es für mich viel zu lernen gab, und so hat mir das Studium enorm viel genützt. Drei Jahre lang habe ich nur geübt und gespielt. Ich lernte, was sauberes Spiel, was musikalische Präzision bedeutet. Ich erwarb mir ein theoretisches Wissen und nahm zu jener Zeit zugleich klassischen Flöten- und Klarinettenunterricht.“

Wendepunkt durch Eje Thelin

Einen entscheidenden Wendepunkt brachte für Leszek die Begegnung mit dem schwedischen Posaunisten Eje Thelin, der an der Grazer Hochschule unterrichtete. Thelin entwickelte damals gerade seine neuen Posaunenspieltechniken und gab dadurch auch Leszek den Anstoß, seinerseits die Möglichkeiten des Saxophons auszuweiten. Beide stellten dann eine Gruppe auf, zu der auch der heute in Stuttgart lebende österreichische Bassist Adelhard Roidinger gehörte, und die sich voll auf den Free Jazz konzentrierte. Zadlo kommentiert dazu: „Wir sind zwar meist von einer Idee ausgegangen, legten Melodielinien oder tonale Zentren fest, haben aber im übrigen ganz frei gespielt. Man kann auch sagen: Wir haben die musikalische Freiheit, soweit es möglich war, organisiert. Die Musik klang recht gut, und wir hatten alle viel Freude daran. Auch eine Platte haben wir damals gemacht, leider wurde sie nie veröffentlicht.“ Rückblickend stellt Zadlo immer wieder fest, daß diese Zeit mit Eje Thelin für seinen musikalischen Werdegang tatsächlich die bisher wichtigste war. „Eje hatte auch eine Ausstrahlung auf meine Psyche“, so sagt Zadlo, „und ich habe damals viele für mich wichtige Dinge erst wirklich klar erkannt. Ohne Zweifel wäre ich ohne die Begegnung mit Eje heute nicht da, wo ich musikalisch stehe.“

Am liebsten Live-Musik

Als Leszek von Graz nach Wien zurückkehrte, stieg er dort in Erich Kleinschusters Sextett ein und konnte auch bei der Big Band des Österreichischen Rundfunks mitspielen. Er berichtet: „Auch dort habe ich wieder viel lernen können, vor allem was Organisation betrifft, schnelles Notenlesen und musikalische Unterordnung. Ich erwarb mir die Routine, die mir noch fehlte. Ich hatte auch immer wieder Gelegenheit, solistisch hervorzutreten und befand mich im Kreise so großartiger Kollegen wie Art Farmer, mit dem ich auch ins Plattenstudio ging, oder Jimmy Woode.“

Während dieser Zeit gründete Zadlo eine Gruppe, die aus Musikern bestand, die 2. T. in Wien, z. T. in den USA oder in England beheimatet waren. Dick Seils, Peter Ponger, Butch Kellern und Gerhard Herrmann gehörten dazu. Zuerst spielte dieses Leszek Zadlo Ensemble in größerer Beset-

zung total frei, verkleinerte sich aber im Lauf der Zeit und blieb schließlich als Quintett bestehen. Mit dieser Formation nahm Leszek seine erste Platte unter dem Titel „Inner silence“ auf, die auf dem polnischen Muza-Etikett erschien, und ging auch auf eine Polentournee. Das Quintett brach dann aber auseinander, als Zadlo die ORF Big Band verließ und nach München übersiedelte.

Anlaß zu dem Wechsel war Zadlos Erkenntnis, daß ihm auf die Dauer die Mitgliedschaft in einer Big Band musikalisch nichts brachte. Er wollte kein Studiomusiker sein, sondern Live-Musik machen. So suchte er sich in München gleichgesinnte Musiker und stellte mit dem Pianisten Larry Porter, dem Bassisten Günter Lenz und dem Schlagzeuger Joe Nay ein Quartett auf. Als Günter Lenz von München fortzog, ergab sich für Zadlo das Problem, einen neuen Bassisten zu finden. Vorübergehend spielte er mit Rocky Knauer, aber als der Pianist Larry Porter nach Asien ging, formierte Leszek die ganze Gruppe neu. Joe Haider wurde der Pianist, Isla Eckinger der Bassist und Joe Nay der Schlagzeuger dieses Quartetts, das 1976 gegründet wurde und sich für den polnischen Saxophonisten als geradezu ideal erwies. Unter dem Titel „Thoughts“ konnte auch eine beachtliche Platte vorgelegt werden, wobei die Musik vor allem von den Ideen Zadlos geprägt ist. (Siehe unter „Schallplattenbesprechungen“ in diesem Heft!) Trotz aller Eigenständigkeit gelangte er mit seinen Partnern zu einer ungemein konstruktiven Zusammenarbeit. Leider hat dieses Quartett nicht ausreichend zu tun, so daß die in ihm steckenden kreativen Möglichkeiten bisher nicht genügend ausgeschöpft werden konnten. Ganz deutlich aber ist der Trend in Richtung freies und spontanes Musizieren zu spüren, der sich ganz im Sinne von Leszek Zadlo vollzieht.

Wie für so manchen seiner Kollegen wirkt es sich auch für Zadlos Weiterentwicklung negativ aus, daß sich auf der europäischen Jazz-Szene nicht genügend Arbeitsmöglichkeiten bieten, bei denen er sich seinem Format nach künstlerisch entfalten kann. So ist er häufig gezwungen, mit Nachwuchsmusikern, die ihm nicht adäquat sind, in obskuren Clubs und veräucherten Kellern aufzutreten. Doch zeigt sich Leszek darüber bislang keineswegs enttäuscht oder verbittert, vielmehr nimmt er alles mit einer heiteren Gelassenheit hin, die ihn so sympathisch macht. Leider ist heute nur wenigen Jazzmusikern diese wohlthuende, hoffnungsfrohe Ausstrahlung zu eigen, zumal sie sich in dem nicht gerade leichten Existenzkampf aufreiben, wobei sich bei ihnen

eine deutliche Frustration bemerkbar macht, die recht nachhaltig auf die Stimmung drückt.

Auch hier wieder Existenzsorgen

Ob sich Leszek Zadlo mit seinem kompromißlosen freien Spiel in naher Zukunft auf der deutschen Jazz-Szene eine Existenzmöglichkeit schaffen kann, ist schwer abzuschätzen. Immerhin ist er heute kein Unbekannter mehr, hat nicht nur die beiden Platten unter eigenem Namen vorgelegt, sondern ist auch ausgiebig auf dem Album zu hören, das Michael Naura live im Hamburger Onkel Po produzierte, und er wird zudem seit vielen Jahren immer wieder von verschiedenen deutschen Rundfunkstationen zu Workshops oder Aufnahmen mit den jeweiligen Radio Ensembles oder -Orchestern eingeladen. Darüber hinaus hat Zadlo erste Versuche als Arrangeur für ein großes Orchester hinter sich.

Eine Zeitlang übte Zadlo auch eine Lehrtätigkeit in Joe Haiders Music School in München aus. Er unterrichtete dort Flöte, Klarinette und Saxophon. In den meisten Fällen mußte er Anfängern Grundkenntnisse des Spielens vermitteln. So bestand seine Aufgabe hauptsächlich darin, sie zum konsequenten Üben zu veranlassen. Großen Wert legte er darauf, die Schüler zur eigenen kreativen Betätigung anzuspornen, ihnen die Wege zum Improvisieren zu erschließen. Er kommentiert dazu: „Ich erklärte ihnen das, indem ich selbst improvisierte. Anschließend versuchte ich zu analysieren, was ich da gespielt hatte, und machte ihnen klar, daß das nur eine von unendlichen Spielmöglichkeiten gewesen ist. Ich ermutigte sie, selbst immer wieder eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, das Gehirn zu trainieren. Bei manchen Schülern ging es ziemlich schnell, bis sie all das begriffen haben, und sie konnten sich durch fleißiges Üben entsprechend gut weiterentwickeln. Bei jenen aber, die die Musik neben dem Beruf her als Hobby betreiben, sieht es anders aus: sie haben wenig Zeit zum Üben, und es ist vorauszusehen, daß bei ihnen die Musik niemals so vorrangig sein wird, wie es notwendig wäre, um aus ihnen gute Musiker zu machen.“

Inspirationen durch die arabische Musik

Inzwischen hat Leszek die Lehrtätigkeit wieder aufgegeben, da sie ihn



LESZEK ZADŁO

zuviel Zeit kostete und ihn an der eigenen Weiterentwicklung hinderte. Da er sehr vielseitig interessiert ist, erfüllt ihn die Arbeit an sich selbst völlig. Er hat sich intensiv mit der Musik Charlie Parkers und John Coltranes befaßt, sehr viele Jazzplatten gehört und vieles davon verarbeitet. Er beschäftigt sich mit den Werken der zeitgenössischen Komponisten und nicht zuletzt mit der arabischen Musik. „Sie hat für mich universelle Bedeutung“ stellt er fest, „sie ist die totale Wahrheit. Nach Rhythmik und Melodik ist diese arabische Musik phantastisch, sie ist durch und durch kultiviert. Sie hat eine Art des Feelings, wie es auch der Jazzmusiker zu erreichen sucht. Allerdings ist es beim Jazz so, daß man meist erst durch Spontaneität dazu gelangt, wogegen dieses Feeling seit Jahrhunderten in der arabischen Musik selbst ruht. Das heißt, sie entwickelt sich melodisch und rhythmisch gesehen nicht mehr viel weiter, sie hat anscheinend ein beständiges Stadium erreicht. Ich habe für mein Spiel vor allem von der

Spannung, die die arabische Musik erzeugt, viel übernehmen können. Zwar ist es schwer, Zugang zu der religiösen Basis dieser Musik zu finden, und ich verstehe auch die Texte nicht, obwohl mir einiges davon übersetzt wurde, doch halte ich das auch nicht für unbedingt notwendig, weil man den musikalischen Gehalt ganz sicher fühlt. Meine Musik hat auch keine soziale oder politische Botschaft, wenn es sich manchmal auch ganz von selbst ergibt, daß Musik zum Medium mit sozialer Relevanz wird, da wir in und mit der Musik leben. Aber daß ich den Glauben oder gar die Absicht hätte, durch meine Musik ein soziales Gefüge zu verändern, das ist für mich undenkbar.“

Deutschland — nur eine Durchgangsstation?

Leszek Zadło fühlt sich mittlerweile in München zu Hause und beherrscht die deutsche Sprache recht gut. Ob

die Bundesrepublik jedoch auf die Dauer gesehen doch nur Durchgangsstation für diesen talentierten Saxophonisten sein kann, wird sich zeigen. Obwohl er schon mehrere Plattenaufnahmen gemacht hat, mit diversen amerikanischen Gastsolisten auf Tournee war, sollten sich einem derart begabten Musiker doch weit mehr Möglichkeiten bieten, wenn es um musikalische und damit auch existenzielle Befriedigung geht. Unter den Musikerkollegen wird Zadło sehr geschätzt, zumal er besonders auf dem Tenorsaxophon außergewöhnlich schön, bewegend und ausdrucksstark spielt. Einem großen Publikum aber ist er noch immer weitgehend unbekannt. Es sind reine Spekulationen, wenn man meint, daß Leszek Zadło seinen Weg in den USA machen werde. Sicher ist nur, daß ihm derzeit in Deutschland der Wirkungskreis fehlt, der ihm zur Verfügung stehen müßte, um sein Profil deutlich zeigen zu können, um all die kreativen Möglichkeiten, die in ihm stecken, zum Ausbruch kommen zu lassen.

ASTRÜD GILBERTO

DIE STIMME DER LIEBE:

Nach den Playback-Aufnahmen mit dem Erwin Lehn Orchester setzte sich Astrud Gilberto sichtlich erleichtert ihrem Mann Nick auf den Schoß, balancierte auf seinem linken Knie, da auf seinem rechten bereits Sohn Gregory Platz genommen hatte. Dieses teils rührende, teils amüsante Familienbild zeigte vieles vom Wesen der schütz- und anlehnungsbedürftigen Astrud Gilberto. Es brachte ihre Kindlichkeit, ihre Natürlichkeit, ihre menschliche Wärme zum Ausdruck. Und was wäre ihre Stimme ohne diesen kindlichen Charme, ohne diese Leichtigkeit, Unbekümmertheit, in der oft ein Hauch von Sehnsucht und Wehmut mitschwingt, was wäre sie ohne diesen Anflug von Unschuld, der ihr nach wie vor zu eigen ist. Astrud ist der Typ des „Mädchens von nebenan“, unauffällig und doch reizvoll, kindlich in ihrem gesamten Erscheinungsbild, mit glattem, langem, dunklem Haar, in modisch geschnittenem Jeans-Anzug, einem einfachen, dunkelblauen Pulli: das lebendig einer Musik entwachsene Ideal des „Girl from Ipanema“, dessen große, dunkelbraune Augen das Besondere verheißen.

Astrud wirkt in ihrer ganzen Ausstrahlung ausgesprochen sympathisch, sie gibt sich liebenswürdig, ja herzlich, aber zugleich doch zurückhaltend, fast scheu. Es sind nicht Starallüren, sondern es ist vielmehr eine gewisse Ängstlichkeit, wenn sie bei Studioaufnahmen gedämpftes Licht wünscht, wenn sie niemanden im Studio oder in der Regie duldet, der nicht unmittelbar an der Produktion beteiligt ist. Daß bei den Aufnahmen selbst ihr Mann Nick vor der Tür bleiben muß, ist ein Zeichen für das hohe Maß ihrer künstlerischen Befangenheit. Wenn Astrud heute noch immer die alten Hits „The girl from Ipanema“, mit dem man sie identifiziert, „The shadow of your smile“ oder „Dindi“ singt, so klingt das alles noch genauso frisch und spontan wie vor einem Jahrzehnt. Das mag daher rühren, daß sie nicht ständig singt, sich dem Streß fortwährender Konzertreisen entzieht, daß sie frei von dem Ehrgeiz einer Karrierefrau ist. Sie will sich das glückliche Leben in ihrer eigenen, kleinen, herlen Welt erhalten. Man kann darüber streiten, ob die Gilberto nun Jazz singt oder nicht, fest steht, daß ihr ein

Jazz Feeling zu eigen ist, selbst wenn sie mit der Stimme nicht improvisieren kann. Vom Jazz-Standpunkt aus gesehen sind jene Aufnahmen am schönsten, die sie zu Beginn ihrer überraschenden Karriere mit Stan Getz machte.

Wie Astrud Gilberto sich selbst sieht, wie sie ihre stimmlichen Fähigkeiten beurteilt, was ihr Musik bedeutet, all das brachte sie frei und **offen** in einem Gespräch zum Ausdruck, das wir hier in Auszügen wiedergeben.

„Nach Ihrem kometenhaften Aufstieg hört man in letzter Zeit verhältnismäßig wenig von Ihnen, Astrud, gibt es jetzt für Sie nur wenig Auftrittsmöglichkeiten?“

„Aber nein, ich habe viele Gelegenheiten zu singen, nur bin ich heute sehr wählerisch und suche mir die Arbeit aus, die ich annehme. So liegt es mir überhaupt nicht, im Nachtclub aufzutreten, wo die meisten Leute, mit denen ich in Verbindung bin und die mit Jazz zu tun haben, arbeiten müssen. Ich finde, daß das eine Schande ist. Ich selbst beschränke mich fast ausschließlich auf Konzerttourneen, von denen ich etwa eine oder zwei im Jahr unternehme.“

„Sie haben derzeit keine eigene Gruppe — oder?“

„Normalerweise arbeite ich mit einem Sextett. Es sind alles amerikanische Musiker, Benny Aronov ist der Pianist. Aber ich trete nicht oft genug auf, um mir eine Gruppe exklusiv leisten zu können. Daher wechseln außer Aronov die Musiker immer wieder. Es gibt allerdings einen bestimmten Kreis, aus dem ich meine Begleiter auswähle, und bis jetzt habe ich es immer geschafft, daß mir für meine Auftritte daraus eine Anzahl mir entsprechender Musiker zur Verfügung stand. Wenn aber Benny Aronov einmal wagen würde, nicht zu kommen, dann bringe ich ihn um!“

„Daß Sie nur ein- oder zweimal im Jahr eine Konzerttournee unternehmen, liegt das an der Situation oder haben Sie dafür persönliche Gründe?“

„Ich möchte einfach nicht ständig reisen und habe mich bisher auch immer daran gehalten, selbst zu Beginn meiner Karriere, als ich wirklich alles tat, um möglichst viel arbeiten zu können. Aber meine Karriere ist mir nicht das wichtigste im Leben. Zuerst

kommt die Familie, ich habe zwei Kinder und schätze das Familienleben sehr. Nur die Zeit, die mir darüber hinaus bleibt, widme ich meiner Karriere. Allerdings darf ich dabei nie das Gefühl haben, daß ich deshalb meine Kinder vernachlässige.“

„Ihre Art des Singens vermittelt dem Hörer ein Gefühl der Harmonie, der Liebe, der Zärtlichkeit, des Mit-sich-im-reinen-sein. Trifft das für Ihr Leben heute zu?“

„Es ist wunderschön, daß Sie das sagen. Denn all diese Dinge sind für mich das wichtigste im Leben: Liebe, Zärtlichkeit. Wenn sich junge Leute zur Heirat entschließen, und wenn sie sich Gedanken darüber machen, ob sie auch den richtigen Partner wählen, und was sein wird, wenn sie merken, daß sie letztlich doch nicht zusammenpassen, dann würde ich ihnen raten, auseinanderzugehen. Diesen Mut muß man haben, wenn man als Frau oder als Mann erkannt hat, daß die Verbindung nicht glücklich ist. Es ist sehr wahrscheinlich, daß man dann doch jemand finden kann, den man lieben und mit dem man fröhlich sein kann. Der größte Entschluß im Leben ist der, Kinder zu haben. Das bringt Verantwortung mit sich, von der man sich nicht lösen kann. Man verpflichtet sich damit, zu seinen Kindern zu stehen, mehr als zu jedem anderen Menschen auf der Welt. Für mich sind jedenfalls meine Kinder das wichtigste in meinem Leben.“

„Sie haben Ihre erste Ehe mit Joao Gilberto gelöst und in Ihrer zweiten neues Glück gefunden. Woran scheiterte Ihre erste Bindung? An Ihrem Über-Nacht-Erfolg?“

„Nein, während meiner ersten Ehe war ich noch keine Sängerin, zumindest noch keine professionelle. Es waren rein persönliche Gründe, daß wir nicht miteinander auskamen. Zwar habe ich die erste Version von „The girl from Ipanema“ noch in der Zeit aufgenommen, als ich mit Joao verheiratet war, aber als ich meine Laufbahn als Sängerin wirklich begann, waren wir bereits voneinander getrennt. Ich muß da klarstellen, daß ich nun seit 11 Jahren wieder verheiratet bin. Viele Leute haben vergessen, daß die Bossa Nova und die ganze Bewegung, die damit ins Rollen kam, schon so alt ist. Und es war eine ganz starke

Bewegung, die im Grunde bis heute angehalten hat. Jedenfalls hat sie noch immer großen Einfluß auf die Musik, da sich die Bossa Nova immer wieder den Zeitströmungen angepaßt hat. Mir aber wird oft genug bewußt, daß die Leute vergessen haben, seit wie vielen Jahren es die Bossa Nova gibt, denn sie stellen an mich Fragen, aus denen hervorgeht, daß sie meinen, ich hätte mich erst kürzlich von meinem Ex-Mann getrennt. Der Sohn aus meiner ersten Ehe ist immerhin schon 16 Jahre alt und der aus meiner zweiten Ehe bereits 8."

„Den Song ‚You didn't have to be so nice‘ haben Sie mit Ihrem älteren Sohn aufgenommen?"

„Ja, mit Marsala vor vielen, vielen Jahren. Er spielt heute Eiektro-Gitarre und singt. Leider wollte er bisher nur etwas von der Rockmusik wissen **und** meinte, daß ich in meiner Musik hoffnungslos veraltet sei. Erst jetzt fängt er an, mich zu entdecken. Auch wird er nun wählerischer, anspruchsvoller, nachdem er zunächst völlig auf der Hard Rock-Welle schwamm. Seit neuestem wendet er sich sogar dem Jazz zu. Wenn wir zusammen im Fernsehen einen talentierten Jazzmusiker in einem Solo erleben, kann er ganz überrascht sagen: ‚Wow, kann der gut spielen!‘ Und daran spüre ich, daß sich sein Geschmack allmählich ganz gut entwickelt."

„Wollten Sie Ihre stimmlichen Möglichkeiten nicht ausweiten?"

„Nein. Ich habe ja nie Gesangsunterricht gehabt und weiß, daß meine Stimme gewiß nicht für Opern ausreicht. Dafür bedarf es eines ungeheuren Stimmtrainings. Ich will aber nur populäre Musik und Jazz singen. Ich bin zu der Erkenntnis gelangt, daß es Fälle gibt, da man ohne Ausbildung Musik weit besser zu gestalten vermag. Das gilt aber auch für die Malerei und verschiedene andere Kunstformen."

„Das bedeutet, daß Sie mit den Ihnen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten auskommen?"

„Ich habe meine eigene Technik des Singens entwickelt. Wer nicht selbst singt, wer über meine Konzeption des Singens nicht Bescheid weiß, versteht nicht, was ich mit der Stimme zu erreichen suche. Alles, was ich singe, erscheint so manchem ganz einfach, weil es nicht den Eindruck vermittelt, daß es mir Mühe machen würde. Ich selbst mag auch jenen Gesang nicht, dem man die große Anstrengung anmerkt. Man glaube nun aber nicht, daß meine Art des Singens supersimpel wäre. Nach den Richtlinien meiner eigenen Technik muß ich meine Stimme immer wieder schulen, muß üben."

„Singen Sie jeden Tag?"

„Nein, so diszipliniert bin ich nicht. Aber ich bereite mich vor jedem Auftritt gut vor. Manchmal habe ich auch zu Hause, wenn ich nichts zu tun habe, den Wunsch zu singen. Meist spiele ich dann Tonbänder, Playbacks und singe dazu. Vor einer Konzerttournee oder vor Plattenaufnahmen arbeite ich aber ganz gezielt an meiner Stimme, ich übe dann jeden Tag. Der Mangel an formalem Training bedeutet also nicht, daß ich mich nicht auf meine Aufgaben vorbereite. Ich bin Autodidaktin und habe mir das Singen selbst beigebracht, was in gewisser Weise viel schwieriger sein kann als eine gezielte Schulung. Freilich ist man im Selbstunterricht weniger eingeschränkt, denn in der üblichen Stimmschulung muß man sich meist irgendwelchen festen Regeln beugen, was mit einem Verlust an Kreativität verbunden ist; c'ie Einmaligkeit, die Natürlichkeit geht also verloren. Es kann beim klassischen Gesangsunterricht sogar so weit kommen, daß man ständig versucht, seinen Lehrer zu kopieren. Viele, die z. B. ein Studium der bildenden Kunst absolviert haben. Können einem genau sagen, wie man ein Bild von Rembrandt nachmalt, sie wissen um all die Feinheiten, das Abschattieren, das Aufhellen, die besondere Maltechnik. Aber gerade die haben meist nicht das Glück, ihren eigenen Stil zu entwickeln. Und das ist für mich das wichtigste überhaupt: der eigene Stil. Die Regeln und Techniken des künstlerischen Gestaltens zu erlernen ist Sache der Intelligenz, aber einen eigenen Stil zu entwickeln, hängt einzig und allein vom Talent ab, zeugt auch von der Anstrengung, seine Identität als Künstler zu finden. Ich für meine Person sehe also darin, daß ich als Sängerin nicht herkömmlich geschult wurde, eher einen Vorteil."

„Ging Ihre künstlerische und menschliche Selbstverwirklichung Hand in Hand?"

„Eigentlich nicht. Ich halte nicht viel von dem Begriff der Selbstverwirklichung. Als ich z. B. mit dem Malen begann, stellte ich fest, daß der Beweggrund dazu daraus resultierte, daß ich mich vor mir selbst beweisen wollte. Wenn man sich jedoch selbst verwirklicht hat, so bedeutet das meiner Meinung nach, daß man mit sich selbst völlig zufrieden ist. Oder sehe ich das falsch? Ich kann nicht sicher sagen, ob ich zu mir selbst gefunden habe, aber ich stellte fest, daß sich in all den Jahren, in denen ich gesungen habe, bei mir ein großer Wandel vollzogen hat. Er bahnte sich zwar langsam und behutsam an, aber anhand der Platten kann man ihn doch nachverfolgen. Mein heutiger Stil basiert jedoch auf denselben grundle-

genden Gesetzmäßigkeiten, die ich mir seit jeher als Künstlerin stelle. Ich habe meine eigenen Regeln, meine Vorstellungen, wie die Musik, wie mein Gesang klingen soll. Wenn sich indessen in der Art meiner Ausdrucksmöglichkeiten viele Veränderungen ergaben, so hat das gewiß damit zu tun, daß ich als Mensch eine gewisse Reife erlangte."

„Soviel ich weiß, gibt es seit ein paar Jahren keine neuen Platten mehr von Ihnen."

„Das hängt damit zusammen, daß ich eine Zeitlang aufgehört habe, aufzutreten, denn ich hielt mich bei meiner Familie in Brasilien auf. Als ich in die Staaten zurückkehrte, vollzog sich für mich eine Periode, in der ich sehr glücklich war und gar nicht den Wunsch verspürte, irgend etwas für meine Karriere zu tun. Ich war viel zu sehr mit anderen Dingen beschäftigt. Doch dann kam eine Zeit, in der ich unruhig wurde und merkte, daß ich wieder etwas unternehmen mußte, daß ich wieder auftreten, wieder singen sollte. Übrigens habe ich mich in jenen Tagen auch viel der Malerei gewidmet, die ich ebenfalls ohne jede Schulung oetriere. Allerdings ist mein Vater Maler."

„Ihr Vater ist doch gebürtiger Deutscher. Stammt er nicht aus Berlin?"

„Ja, aber ich wurde in Bahia geboren. Mein Vater malte immer sehr viel, und als er mich vor Jahren in den USA besuchte, ein paar Monate bei uns wohnte, da vergaß er bei seiner Abreise einige seiner Malutensilien. Als ich sie da liegen sah, packte mich die Lust, auch zu malen. Ich fing dann auch gleich damit an und hatte große Freude daran. Zunächst wußte ich allerdings überhaupt nicht, was ich malen sollte, und blätterte irgendwelche Illustrierten durch, um mir dort Anregungen zu holen. Als ich ein Foto fand, das mir vom Motiv her gefiel, versuchte ich einiges davon einfach abzumalen. Zuerst nahm ich Ölfarben, ging aber dann auf Acrylfarben über, das fiel mir leichter. Meine ersten Bilder könnten von jedem gemalt sein, sie hatten einfach noch nichts Eigenes. Ich übernahm verschiedene Motive und versuchte mich in ganz verschiedenen Stilen. Dann geschah es aber, daß ich mich ganz unbewußt auf bestimmte Farben konzentrierte, vor allem auf dunkle Farbwerte, ich wollte nur noch Menschen und deren Gesichter malen. Ich kann heute noch nicht behaupten, daß ich zu einem besonderen Stil gefunden hätte, aber die Bilder haben doch eine gewisse Identität."

„Hat Ihrer Meinung nach die brasilianische Musik eine gewisse traurige, sehnsuchtsvolle Grundstimmung, die mit dem Blues zu vergleichen ist?"



ASTRUD GILBERTO

Foto: Hans Kumpf

„Ganz sicher. Aber viele Leute wissen gar nichts vom wahren Gehalt der brasilianischen Musik; alles, was sie davon kennengelernt haben, ist die Bossa Nova. Die echte brasilianische Musik wurde in der Welt nur wenig bekannt gemacht, sie hatte kaum Promotion. Das gilt übrigens für die gesamte brasilianische Kultur. So sind sich viele nicht klar darüber, daß die Bossa Nova nur ein Teil der brasilianischen Musik ist. Die wirkliche Volksmusik Brasiliens ist ihnen völlig fremd. ‚Dindi‘ ist so eine brasilianische Ballade, die ich gerne singe. Ich liebe diesen romantischen Zug der brasilianischen Volksmusik, den es schon gibt, seit ich denken kann. Aber davon haben eben noch nicht viele gehört, weil es keine Bossa Nova ist. Mir ging es übrigens umgekehrt ebenso: Als ich noch in Brasilien lebte, hatte ich keine Ahnung von der nordamerikanischen Volksmusik und war dann erstaunt über deren Vielfalt, all die verschiedenen Arten wie Country and Western, Blues, Jazz. Nun klingen die Bossa Nova Songs heute nicht mehr sowie in den späten 50er oder in den 60er Jahren, sie sind etwas aggressiver im Ausdruck, auch im Rhythmus. Es ist gewissermaßen eine

neue Phase, die sich aus der ursprünglichen Bossa Nova entwickelte. Jedenfalls freue ich mich nun doch sehr darauf, wieder Plattenaufnahmen machen zu können, denn das macht mir wirklich Spaß.“

„Welche Plattenfirma haben Sie im Auge? Bislang haben Sie ja für Verve und CTI gearbeitet. ...“

„... und noch für eine Plattenfirma, die aber anscheinend in Europa nicht vertrieben wurde, für Perception. Das Album hieß ‚Astrud Gilberto Now‘, aber kurz nach dessen Erscheinen machte die Firma pleite. So ging die Platte eigentlich unter, und ich weiß nicht einmal, ob sie noch erhältlich ist. Soviel ich erfahren konnte, hat die Firma anfangs sehr viele Exemplare davon abgesetzt. Jetzt stehe ich in Verhandlung mit der MPS.“

„Sammeln Sie Platten?“

„Nein, ich habe nur sehr wenige. Ein paar von meinen Favoriten. Wenn ich Musik höre, dann meist im Radio.“

„Welche Gruppen oder Gesangsstars gefallen Ihnen heute am besten?“

„Da gibt's eine ganze Menge. Es beginnt mit Ella Fitzgerald und geht über Frank Sinatra bis zu James Taylor, Janis Ian und Carly Simon. Von den zeitgemäßen Gruppen liebe ich

Chicago am meisten. Bei ihr macht sich der brasilianische Einfluß stark bemerkbar.“

„Hatten Sie bei Ihren Plattenaufnahmen immer freie Hand in der Auswahl der Songs oder wurde Ihnen hin und wieder von den Produzenten nahegelegt, was Sie aufnehmen sollten?“

„Ich habe noch nie etwas gesungen, was ich nicht singen wollte. Ab und zu greife ich allerdings Anregungen auf. Jeder Künstler bekommt ja von Verlegern und Komponisten eine Menge Material zugeschickt, und sie alle fragen an, ob einem die Songs gefallen und ob man sie aufnehmen wird. Man hört sich diese Sachen an, und ich weiß schon nach ein paar Takten, ob die Musik etwas für mich ist oder nicht. Eine meiner bestverkauften Platten, ‚The shadow of your smile‘, wurde beispielsweise auf Vorschlag des damaligen Produzenten gemacht. Er spielte mir den Song vor und meinte, daß er wie geschaffen für mich sei. Tatsächlich gefiel er mir auf Anhieb, und so haben wir ihn produziert. Aber ich würde mich nie dazu hergeben, einen Song aufzunehmen, zu dem ich keine Beziehung habe und für den ich mich nicht begeistern kann.“

Gudrun Endress

Big Apple Jazz

Notizen aus New York

Für europäische Besucher ist New York noch immer das Jazzparadies, obwohl sich seit den durchjamten Nächten der Fiftysecond Street fast alles geändert hat und viele berühmte Plätze und Namen nur mehr Legende sind. Aber für unsere Begriffe ist das Angebot nach wie vor enorm, denn es gibt rund 80 Nachtclubs und sogenannte „Loft Studios“, die an mehreren oder an allen Tagen der Woche Live-Jazz auf dem Programm haben. Darüber hinaus finden wöchentlich acht bis zehn Konzerte statt, mal in der Carnegie oder in der Town Hall, mal im Lincoln Center und in Kirchen, oder an Schulen, Universitäten und in anderen öffentlichen Einrichtungen.

Sehr nützlich ist das an jedem Montag erscheinende Programmbulletin der „Jazz Interactions Incorporation“, die auch telefonische Auskünfte über die Club- und Konzertszene vermittelt. Ferner inserieren viele Lokale in der Wochenzeitung „The Village Voice“, die weit über ihre eigentliche Stadtregion (Greenwich Village) hinaus Verbreitung gefunden hat und überall in New York zu kaufen ist.

Wachsenden Zuspruch verzeichnen die sonn- und freitäglichen Sessions des zur 54. Straße umgezogenen Jazz Museums, das sich unverändert mit erheblichen Finanzproblemen konfrontiert sieht. An einem meiner drei Sonntage in New York spielte die Dave Matthews Big Band, deren geschickt geschriebene Arrangements die zwölköpfige Besetzung (zwei Trompeten, Posaune, Tuba, Waldhorn, drei Saxophone, Rhythmusgruppe) wesentlich größer erscheinen lassen. Matthews hat das Vielgeflecht vom Elektropiano her gut unter Kontrolle; sein Konzept ist modern, aber nicht avantgardistisch, mitunter tendiert er zur Rockmusik, jedoch nie zur Free-Demontage. Seine Trompetenspitze mit Lew Soloff und Burt Collins steht wie eine Eins, und in Sam Burtis, Posaune, Frank Vicari, Tenorsaxophon, und Kenny Berger, Baritonsaxophon, hat er markante, unverbrauchte Solo-profile. Eine Woche später agierte am gleichen Ort das George Coleman Octett, das sich ganz — wie es Michael Naura formulieren würde — „auf dem Trampelpfad der Tradition“ bewegte. Hier gab es Hardbop in Reinkultur, auf einen vierstimmigen Saxophonsatz transponiert, den Danny Moores Flügelhorn um eine Dimension erweiterte. Neben dem kraftvoll

improvisierenden George Coleman wirkte Junior Cook ein bißchen blaß, um so ausdrucksstärker kam Frank Strozzer ins Solobild. Harold Mabern untermauerte das Ganze mit dichten Klavierakkorden — seine Spielmethode kommt interessanterweise immer mehr auf Jack Wilson hinaus. Der Jazzlunch am Freitag (12—15 Uhr) wurde von einer ad hoc zusammengetrommelten Mainstream-Gruppe um Earle Warren bestritten, wobei sich der 62jährige Basie-Veteran wesentlich besser und inspirierter als auf seinen letzten Platten vorstellte.

„Standing ovation“ für Ernie Wilkins

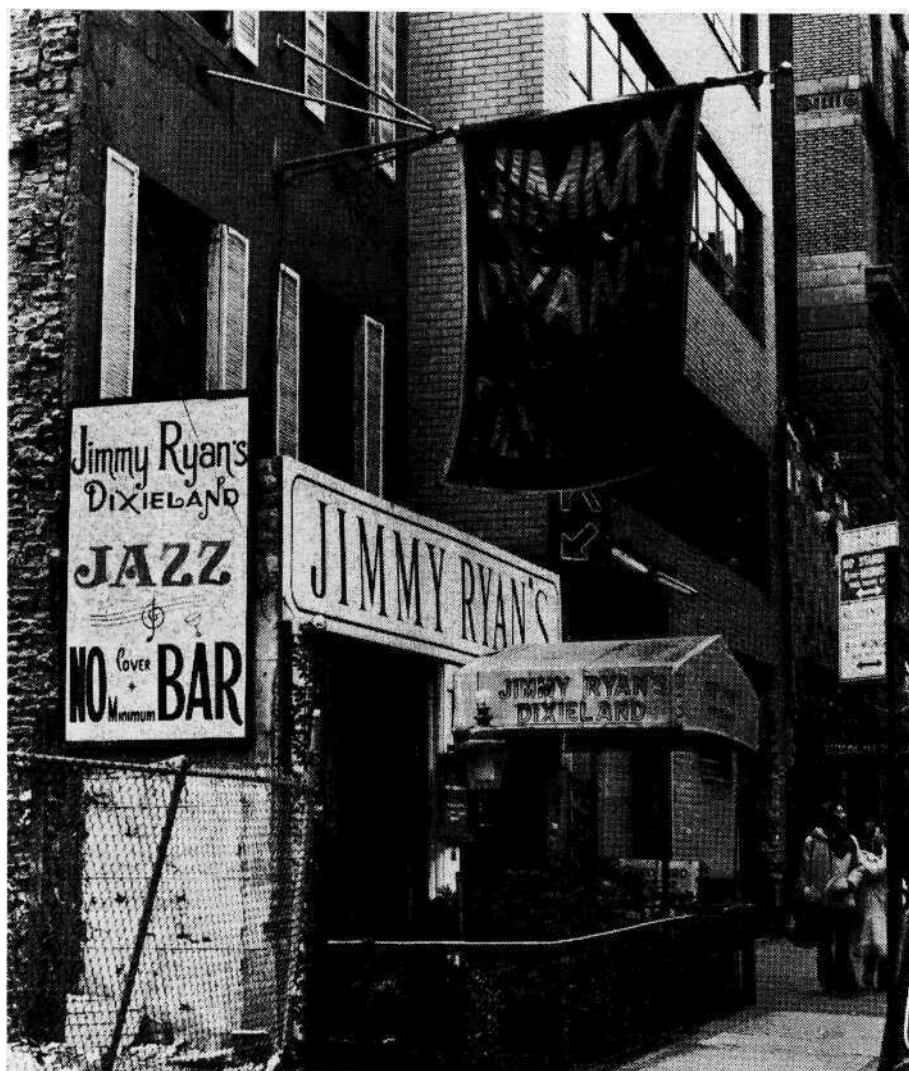
Als eine recht belanglose Angelegenheit entpuppte sich das groß publizierte Treffen Count Basic — Billy Eckstine in der bis unters hohe Dach gefüllten Carnegie Hall. Die erste Konzerthälfte machten der wiedergenesene Leader und sein Orchester unter sich ab; bis auf das stets gleichbleibende Showdown des kenedymähnigen Butch Miles (bei dem Zählblecken ein sicherer Präsidentschaftsanwärter für die nächste Wahl!) eine runde, wohlgefällige Sache, mit guten Solobeiträgen der Basie-Eckpfeiler Cohn, Grey, Dixon und Forrest. Nach der Pause wechselte Bobby Tucker auf den Stuhl des Pianisten und dirigierte das nicht eben begeisterte Orchester durch die Eckstineschen Schmachtfetzen: der Count selbst hatte sich beizeiten aus dem Staub gemacht. Zu später Stunde tankte dann Al Grey im seriös-vornehmen „Storyville“-Club neue Jazzkräfte, als Einsteiger im Quartett von Joe Newman, der gerade rechtzeitig zum letzten Set von einem Gig an der Princeton University zurückgekommen war. Bis dahin hatten die „Ersatzleute“ Jon Faddis und Alex Foster (Alt- und Tenorsaxophon) einen energiegeladenen, avancierten Neobop vorgeführt, trefflich unterstützt von einer pianolosen Rhythmusgruppe mit Ted Dunbar, Lisle Atkinson und Al Foster. Der junge Saxophonist ist ein vielversprechendes Talent, das sich stilistisch aber noch stärker von seinen verschiedenen Vorbildern freischwimmen muß. Einen großen Abend hatte er zwei Wochen später beim Ernie-Wilkins-Tribut in der Town Hall, veranstaltet von der Non-Profit-Organisation „Jazzmobile Inc.“, die es als eine ihrer Aufgaben ansieht, nicht nur verstorbene, sondern mitten im aktiven Leben stehende Jazzgrößen zu ehren. Im ersten Teil spielte das überwiegend aus Studenten ge-

bildete „Jazzmobile Workshop Orchestra“ u. a. zwei Sätze aus der „Sweet ‚Duke‘ Suite“ von Wilkins, der als Leader fungierte und auch mit prägnanten Chorussen auf dem Tenorsax zu hören war. Mit elf Blech- und neun Blattbläsern schleppte die Band allerdings etwas viel Ballast mit, was immer dann besonders deutlich wurde, wenn der Schlagzeuger mit einer zartgliedrigen Kollegin alternierte.

Den zweiten Teil des Konzerts bestritt ein eigens für diesen Abend zusammengestelltes „Concert Orchestra“, wieder unter der Leitung von Wilkins, mit großer Streicherabteilung und kleiner Gesangsgruppe. Während der ersten beiden Stücke „God Bless The Child“ und „Good Morning Heartache“, waren nur die Geigen und der Rhythmus in Aktion, abgesehen von Frank Foster, der als „featured soloist“ melodische Altsaxophonbögen strukturierte. Den Höhepunkt bildete die Premiere einer neuen Wilkins-Suite, „Four Black Immortals“, in memoriam geschrieben für Paul Robeson, Jackie Robinson, Malcolm X und Martin Luther King. Das mit Förderungsmitteln des „National Endowment For The Arts“ zustande gekommene viersätziges Werk begeisterte als gelungenes Beispiel ungehemmt swingender Third-Stream-Music, gespickt mit orgiastischen Klimaxen und hervorragenden Solopartien von Charles Sullivan, Trompete, Jimmy Heath, Tenorsaxophon, Norman Simmons, Klavier, und dem bereits erwähnten Alex Foster. Weitere bekannte Gesichter im Orchester: die Trompeter Jimmy Owens und Eddie Preston, die Posunisten Jack Jeffers und Janice Robinson, und Freddie Waits am Schlagzeug. Der Beifall war laut und ehrlich, es gab eine „standing ovation“, und der gerührte Ernie Wilkins konnte neben einem großen Erfolg auch eine Ehrenplakette der Jazzmobile Incorporation mit nach Hause nehmen.

Max Kaminsky schwärmt vom Kölner Dom

Zu den wenigen Dixielandmusikern, die sich in New York eines festen Jobs erfreuen, gehört Max Kaminsky, der — im Wechsel mit Roy Eldridge — das Podium in „Jimmy Ryan's“ besetzt hält. Mit Marshall Brown (der seine Unterrichtstätigkeit seit langem aufgegeben hat) zählt ein prominenter Mann zu Kaminskys Gruppe, die aber insgesamt zu unausgewogen ist, um mehr als gelegentlichen Fünkenschlag liefern zu können. Kaminsky weiß sehr wohl um die Grenzen,



JIMMY RYAN'S in NEW YORK

Foto: Gisela Schade

die ihm seine heutigen Partner setzen, und er spricht mit Wehmut von früheren Bands, in denen er mit Spitzenleuten wie Miff Mole, Pee Wee Russell, Ernie Caceres, Joe Sullivan, Willie „The Lion“ Smith, George Wettling und Jack Teagarden („Er war ein Genie!“) zusammenarbeitete. Tief getroffen hat ihn der Tod von Bobby Hackett, den er in eine Reihe mit Louis Armstrong und Bix Beiderbecke stellt und dem er auch menschlich eng verbunden war. „Bobby ist als armer Mann gestorben, da er für jeden das letzte Hemd hergegeben hat. Auch als Musiker war er einmalig, weil er aus einem großen Herzen und mit überragender Intelligenz gespielt hat!“ Neben anderen Kollegen wie Dick Hyman und Bob Wilber lobt Kaminsky aber auch Vertreter des modernen Jazz, vor allem Thad Jones, mit dem er gut befreundet ist und der für ihn „die fantastischste und beste Band der Welt“ besitzt.

Gerne erinnert sich Max Kaminsky seiner letzten Europatournee („Das muß jetzt ungefähr vier Jahre her sein!“) und der freundlichen Aufnahme, die er in Deutschland gefunden hat. Er erzählt von den Jam Sessions in Hamburg, Wiesbaden und Stuttgart, schwärmt vom Kölner Dom („Ich liebe Kirchen und Kathedralen!“) und trägt dem Besucher aus der Bundesrepublik Grüße auf: an Bill Gran (den Kaminsky übrigens nur als Pianisten kennt), an Horst Bichler, den Schlagzeuger der Wiener Barrelhouse Band (mit der er eine duftige Platte eingespielt hat), an den Trompeter der Berner „Wolverines“, Hans Zurbrügg, und an Dieter Riempp, den Posaunisten der Amateurgruppe, mit der er in Stuttgart aufgetreten ist. Mit Interesse hört Kaminsky, daß vor zwei Jahren Jimmy McPartland und Dick Gary in Deutschland gewesen sind, und er hofft, daß er ebenfalls mit Promoter Nentwig ins Geschäft kommt. Die Fra-

ge, ob mit ihm wohl auch einmal bei der Grande Parade du Jazz in Nizza zu rechnen sei, beantwortet er mit einem Achselzucken: „George Wein bevorzugt einen bestimmten Kreis von Musikern, auf die er immer wieder zurückgreift. Wer nicht zu seinem Clan gehört, wird selten berücksichtigt. Obwohl er mich noch nie verpflichtet hat, muß ich sagen, daß er unserer Musik unschätzbare Dienste erweist. Ohne ihn wären eine Menge Kollegen arbeitslos, und der Jazz besäße nur einen Bruchteil seiner heutigen Anerkennung.“

Balaban und andere Katzen

Direkt neben „Jimmy Ryan's“ hat seit März 1975 das neue „Eddie Condon's“ seine Pforten geöffnet. Hier sind „Balaban & Cats“ zu Hause, eine mit Swing und Drive gespickte Dixielandband, die von Connie Kays (Ex-MJQ!) vitalem Schlagzeug profitiert und in dem jungen Trompeter Warren Vache einen begabten, anspruchsvollen Kollektivführer besitzt. Herb Hall und Vic Dickenson stellten sich am Abend meines Besuchs in angeregter Laune vor, und daß der ausgezeichnete John Bunch den regulären Pianisten Jim Andrews ersetzte, gab dem erfreulichen Eindruck zusätzliche „Nachhallwerte“. (Ein Sonderlob übrigens dem erstklassigen Baldwin-Flügel, den die Clubmänner peinlichst ‚in Stimmung‘ halten — schade daß das nicht überall in New York der Fall ist!) Bassist Red Balaban firmiert als Leiter der Gruppe, die auch schon — mit leicht verändertem Personal — eine Live-Platte herausgebracht hat („A Night At The New Eddie Condon's“, Classic Jazz CJ 17). Wayne Wright (ehemals zweiter Gitarrist des Braff/Barnes-Quartetts) verstärkt darauf die Rhythmusgruppe, aber anstelle von Vache und Kay spielen Ed Polcer und Ronnie Cole, was sicher mit dazu beiträgt, daß die „Cats“ in natura überzeugender ankommen. Sonntags steht in „Eddie Condon's“ Moderneres auf dem Programm (Lee Konitz beispielsweise), und hier hörte ich Dick Hyman im Verein mit Joe Puma und Major Holley. So fesselnd es auch war, das sich stetig verbessernde Aufeinandergehen des Pianisten und des Gitarristen zu beobachten (die Gruppe spielte nur an diesem einen Abend zusammen) — Holley erwies sich nicht gerade als der ideale Bassist für diese Art Intimusmusik. Seine unisono gesummten und gestrichenen Solo-einlagen verloren bald ihren Reiz und paßten schlecht ins Triokonzept.

Eine Woche zuvor präsentierte Joe Puma in „Stryker's Pub" ein eigenes, straight und zügig nach vorn marschierendes Quartett, in das sich Tom Harrells warmes und sensibles Flügelhornspiel geschmeidig einfügte. Harrell, erstmals im Horace Silver Quintett aufgefallen, gilt als großes Talent (es gibt bereits eine Platte von ihm, unter seinem Namen; auch als Partner von Cecil Payne auf dessen neuer „Muse"-Produktion „Bird Gets The Worm" weiß er seine Qualitäten gut ins Licht zu rücken); es dürfte interessant sein, zu verfolgen, ob er die eingeschlagene Art-Farmer-Richtung beibehält oder zu neotonerischen Gefilden abzweigt. Inzwischen hat er einen RCA-Vertrag unterschrieben, was ihn hoffentlich nicht allzuweit ins kommerzielle Fahrwasser abdriften läßt. Puma und Harrell bewährten sich auch als einfühlsame Begleiter der Vokalistin Sheila Jordan, die mit ihrer ungewöhnlichen Modulation und einem brillanten harmonischen Durchblick nach wie vor zur Spitzengruppe der modernen Jazzsängerinnen gerechnet werden muß.

Einen anderen bekannten Gitarristen der 50er Jahre, Chuck Wayne, kann man regelmäßig in „Gregory's" erleben, einem klitzekleinen Club an der 63. Straße, der nur von zwei Tischen her einigermaßen gute Sicht bietet. Zusammen mit dem Bassisten Jamil Nasser und dem legendären Pianisten Al Haig macht Wayne eine kammerfeine, ganz aus der Spontanimprovisation wachsende Triomusik, der man ein erprobtes Zusammenspiel anmerkt. Der dritte große Bebop-Veteran der New Yorker Gitarrenszenen sei übrigens auch noch erwähnt: Joe Cinderella, von dem man in Europa seit Jahren nichts mehr gehört hat, scheint immer noch aktiv zu sein. Leider stand er mit seinem Trio nur außerhalb der City auf dem Programm, im „It's A Small World" in Harrison, New Jersey, das praktisch nur per Auto zu erreichen ist.

Big-Band-Reminiszenzen im Village

Manchmal kann das ausgedruckte Clubprogramm der Jazz Interactions natürlich auch irren. So spielte im „Patch's Inn" auf der ostseitigen 70. Straße statt der angekündigten Harfenistin Corky Hale („gestandene" Jazzfans werden sich an ihren Namen erinnern) das Duo Gene Bertoncini-Linc Milliman. Bassist Milliman hat lange Zeit mit Marian McPartland zusammengearbeitet (bei MPS gibt es eine Platte der beiden, „Interplay",

DC 21296-3), und Bertoncini gehört zu den meistgefragten Gitarristen in den New Yorker Studios. Er spielt ungemein sauber und artikuliert (seine profunde Technik erlaubt ihm, gleichermaßen auf dem elektrischen wie auf dem akustischen Instrument zu brillieren), kennt keine rhythmischen Schwierigkeiten und pflegt ein auffallendes Faible für „schöne" Ideenverbindungen.

An Bertoncinis Klasse heranzukommen, dürfte für den jungen Richie Hohenburger wohl noch ein weiter Weg sein. Was er als Mitglied des Danny Stiles Sextetts in „Stryker's Pub" bot, gelangte nur mit Mühe an den üblichen Wah-Wah-Durchschnitt. Stiles imponierte als technisch beschlagener, mit viel Feuer und Einfallsreichtum aufwartender Heißtontrompeter, der sich aus der Clifford-Brown-Schule fortentwickelt hat. Sein Sextett segelte mit angerocktem Hardbopwind, entfacht von dem ungestüm treibenden Rhythmusgespann Chip Jackson-John La Barbera (früher bei Woody Herman), blieb aber solistisch über lange Strecken uninteressant. Diese Abstriche gingen zu Lasten von Hohenburger, des starktonigen, aber herzlich unoriginellen Tenorsaxophonisten Al Fusco, und des Elektropianisten Michael Denny, der sich einer ermüdenden Klangmonotonie befleißigte. Nach der Auflösung von Bill Watrous' „Manhattan Wildlife Refuge Orchestra", dem Stiles als Satzführer und stiller Co-Leader angehörte, leitet der Trompeter inzwischen eine eigene Big Band, die wöchentlich einmal in der „Office Bar" in Nyack, New Jersey, auftritt und auch schon für Thad Jones/Mel Lewis im „Village Vanguard" eingesprungen ist.

Wer gern in Swingreminiszenzen schwelgt, sollte sich „Barbara's" in Greenwich Village notieren: hier trifft man sich allsonntäglich von 15 bis 19 Uhr zu den Klängen der Bob January Big Band, einem aus Musikstudenten und Amateuren bestehenden Liebhaberorchester, das mit viel Enthusiasmus die Bandbooks der Tommy Dorsey, Artie Shaw, Charlie Barnet, Benny Goodman, Harry James, Ozzie Nelson etc. etc. zu neuem Leben erweckt. Wenngleich es verschiedentlich an Homogenität und Profipräzision mangelt (der Trompetensatz könnte besser sein), macht der junge Haufen keinen schlechten Eindruck, zumal man weniger die ganz großen Knüller als vielmehr die zu Unrecht vergessenen Titel und Arrangements der „Golden Big Band Era" ausgegraben hat. Auch eine passable Sängerin ist seit kurzem dabei: Shahida Sands heißt die schwarze Dame.

Prominenz bei Zoot Sims und Jimmy Rowles

Einen festen Platz im New Yorker Jazzleben haben die regelmäßigen Konzerte des „Overseas Press Club", der im neunzehnten Stockwerk des feudalen Biltmore Hotels residiert. „Jazz Impressions of Kurt Weill!" stand als Motto über einer Frühabendsession des Warren Chiasson Quartetts, das sich speziell zu diesem Anlaß, aus Chuck Wayne, dem langjährigen Gillespie-Bassisten Earl May, dem weißbärtigen Schlagzeuger Ronnie Bedford- und dem Leader am Vibraphon zusammensetzte. Trotz der nur notdürftigen Probenzeit demonstrierte die Gruppe guten Rapport und intuitives Erfassen der Weillischen Thematik, mit besonders gelungenen Versionen von „My Ship" und „This Is New" und einem famos losziehenden, reizvoll abgewandelten „Mack The Knife". Warren Chiasson, einst Mitglied des George Shearing Quintetts, hat sich zu einem rhythmisch impulsiven, klangfarbigen Vibraphonswinger gemausert, der sein Vierschlegelspiel auch in den Up-Tempo-Nummern beibehält. „Chair-woman" Wilma Dobie und Promoter Jack Kleinsinger lieferten kleine Ansprachen, und unter den Gästen sah man Sam Wooding und seine Sängerin Rae Harrison.

Prominente Zuhörer konnten auch Zoot Sims und Jimmy Rowles bei ihrem Gig im „Village Vanguard" begrüßen. Gil Evans, George Shearing und Kritikeras Ira Gitler stand die Anerkennung im Gesicht geschrieben, und was der Saxophonist und sein Klavierpartner (ungeachtet eines stark angeschlagenen Instruments) im Hin und Her der Ideenblitze und Melodiebälle an Meisterjazz entfesselten, muß vom Chronisten als Höhepunkt seines dreiwöchigen New-York-Besuchs gepriesen werden. George Mraz verband rhythmische Geborgenheit mit drängender Kraft, aber statt Mousey Alexander (zu glatt-routiniert und festgefahren) hätte man sich einen moderneren, beweglicheren Schlagzeuger gewünscht — David Lee oder Al Foster etwa, um nur zwei Namen zu nennen. Zoot Sims hat inzwischen auch als Sopransaxophonist hervorragende Bedeutung gewonnen, so daß man ihn in seiner Expressivität und Klangsicherheit den Spitzenvertretern dieses Instruments zuordnen muß.

Das im Moment erfolgreichste Musical New Yorks, „Bubbling Brown Sugar", ist insofern auch für Swingfreunde interessant, als es einen nostalgischen Rückblick auf die große Zeit Harlems zum Inhalt hat und viele



ZOOT SIMS

Foto: Hans Kumpf

bekannte Melodien von W. C. Handy, Duke Ellington, Cab Galloway, Fats Waller, Earl Mines, Eubie Blake, Noble Sissle und anderen in den Vordergrund stellt. Die nicht im Orchestergraben, sondern auf der Bühne agierende Big Band ist hörbar mit Jazzleuten durchsetzt (Arvell Shaw am Baß); es gibt ein paar kurze Soli und natürlich viel Gesang. Eine der Hauptrollen wird von Joseph Attles verkörpert, der schon in der Revue „The Blackbirds of 1928“ dabei war und auch ein Jahr später die denkwürdige Europatournee der Negertruppe mitgemacht hat. Unter den weiteren Darstellern entdeckt man ferner den einstigen Ellington-Sänger Milt Grayson, dessen opernhafter Baßbariton auf der Bühne doch wohl besser am Platze ist als vor einer Jazz-Big-Band. Das Anta Theatre, in dem „Bubbling Brown Sugar“ zu sehen ist, liegt übrigens an der geschichtsträchtigen 52. Straße, in der freilich nichts mehr daran erinnert, daß hier einmal Jazzhistorie geschrieben wurde. Hochhäuser

ser und Parkplätze bestimmen heute das Bild, und die einzigen jazzähnlichen Klänge, die in der „street that never slept“ zu hören sind, werden in der Nobelkneipe „Pier 52“ von der Mickey-Mouse-Dixieband des feisten Frankie Dash auf die Touristen losgelassen. Nur das „Roseland Dance City“ gibt es noch, wo — wenn es hoch kommt — die Geisterbands von Glenn Miller und Jimmy Dorsey zum Rentnertanz aufspielen. Zwei Straßen höher, in der vierundfünfzigsten, hat seit März ein anderer renommierter Club die Jazzporten dichtgemacht: im „Half Note“, gegenüber von Jimmy Ryan's und Eddie Condon's, geben jetzt Damen mit oben und unten ohne die Töne an.

Neues auf Platten

Auf den Spuren von Albert Mangelsdorff wandelt der ehemalige Woody-Herman-Posaunist Phil Wilson, der heute einen ausgezeichneten Ruf als

Jazzlehrer genießt. Sein siebenminütiges Solostück „Nostalgia“ — zu finden auf der Famous-Door-Platte „That's All“ (Bestellnummer HL-109) — ist nicht nur wegen der angewandten Mehrstimmtechnik interessant, sondern ebenso durch die witzige Art und Weise, in der die Standards „Yesterdays“, „It Don't Mean A Thing“ und „I'm Getting Sentimental..“ abgehandelt werden. Auf allen anderen Titeln der Platte spielt die komplette „Phil Wilson Five“, zu der noch Al Cohn, John Bunch, Milt Hinton und Mousey Alexander gehören. Für das Album „The Sound Of The Wasp“ (ASI-203) hat sich Wilson mit seinem Dozentenkollegen Rieh Matteson zusammengetan, der neben der Posaune auch Tuba und Euphonium einsetzt. Das Brassett macht einen straight konzipierten Modern Jazz plus Rock-Materialien, mit einem erstklassigen Gitarristen, Jack Peterson (der ebenfalls Lehrer ist), und ehemaligen Studenten der North Texas State University (darunter Ed Soph) in der Rhythmusgruppe. Einen bislang unveröffentlichten Clubmitschnitt des Bobby Hackett Quartetts hat das Minilabel „Dobre“ herausgebracht („Thanks Bobby“, DR 1004), aufgenommen vor 19 Jahren im „Grand View Inn“ in Columbus, Ohio, mit Hackett als Leader und Toningenieur in Personalunion. Die Namen der Mitmusiker sind nicht bekannt; am Klavier sitzt ein Mann der Teddy-Wilson-Richtung, vermischt mit etwas Lou Stein und Joe Sullivan. Der Bassist und der Schlagzeuger sind akzeptabler Durchschnitt. Zwar keine Sternstunde des Trompeters, aber eine schöne, leicht und locker ablaufende Clubsession mit viel Atmosphäre und in guter Stereoqualität. Bobby 'bringt Nummern wie „What's New“, „Chimes Of Spring“, „Manhattan“ und „Bernie's Tune“ (der wohl gelungenste Titel der LP); leider ist die Spieldauer 31 $\frac{1}{2}$ Minuten) ein bißchen sehr kurz geraten.

„Hollywood Bowl Concert July 26, 1963“ ist der Titel einer „Shoestring“-Platte (SS-102), die das letzte gemeinsame Auftreten von Jack Teagarden und Bobby Hackett zum Inhalt hat. Die Aufnahmen stammen von einer Rundfunkübertragung und sind gleichfalls zum erstenmal in Mikrorillen erschienen. Fünf Monate vor seinem Tod ist Big T verständlicherweise nicht mehr im Vollbesitz seines einstigen Könnens, aber was er trotz Krankheit an früherer Größe durchschimmern läßt, macht die Platte allemal besitzenswert, nicht zuletzt wegen Hackett und der anderen Bandmitglieder. Das Kollektivspiel ist heiß

und lebendig, und Ray Sherman, Klavier, und vor allem Wayne Songer, Altsaxophon, glänzen mit prächtigen Chorussen. Die restlichen Musiker: Klarinetist Bob McCracken (hier mit einigen seiner stärksten Aufnahmen), Bassist Phil Stephens und Nick Pelico am Schlagzeug.

„The World's Greatest Jazz Band Plays Duke Ellington" (World Jazz WJLP-S-9) ist die beste Lawson-Haggart-LP seit dem Weggang von Dikenson, Freeman, Wilber, Sutton und GUS Johnson, mit guten Arrangements und vorzüglichem Ensemble-drive. Der Studiomusiker Phil Bodner kann als Swingklarinettist zwar nicht gerade als Entdeckung bezeichnet werden, dafür sind aber die meisten anderen Solisten mit beachtlichen Leistungen vertreten, insbesondere Al Klink, der alte Glenn-Miller-Tenorist, und die beiden Posaunisten George Masso und Sonny Russo. Außerdem dabei (neben den Bandchefs): Billy Butterfield, John Bunch und der famos trommelnde Bobby Rosengarden. Alldieweil haben Lawson und Haggart erneut völlig umbesetzt; zur derzeitigen Ausgabe der WGJB gehören Joe Muranyi, Eddie Miller, George Masso, Dill Jones und Cliff Leeman. Jimmy Rowles' Trio-Album „Grandpaws" (mit Buster Williams und Billy Hart; Choice CRS 1014) dürfte gewiß zur leisesten, intimsten Klavierplatte des Jahres werden, da sie so ganz der vornehmen, distinguierten Persönlichkeit des Pianisten entspricht. Auf zwei Titeln gibt er eine Art Parlando zum besten, und auch eines seiner geistvollen Medleys ist dabei, in dem er auf höchst eigenwillige Weise Balladen und Standards wie „Lush Life", „Take The 'A' Train", „I Love You", „Margie", „Chicago" u. a. miteinander verbindet. Eine der besten Platten, die ich in letzter Zeit gehört habe, ist „Bunch's Bunch" auf Famous Door: berstend vor Spirit und Spielfreude, mit herausragenden Soli von Al Cohn, Urbie Green und dem Leader der Quintettssession, John Bunch. Diese einzige Platte genügt, um die Wertschätzung Al Porcinos zu begreifen, der in Cohn mit Recht ein Jazz-Genie bewundert. (Nachzulesen im Al Porcino-Interview im April-Heft des Jazz Podiums.)

Sonny Stitt hat seine neue Platte dem 1974 verstorbenen Gene Ammons gewidmet und ihr den Titel „My Buddy" gegeben (Muse MR 5091). Die Begleitgruppe besteht aus Barry Harris, Sam Jones und Leroy Williams. Auf einer anderen LP zollt Stitt dem Musiker Tribut, dessen Schatten auch heute noch übermächtig ist: Charlie Parker („I Remember Bird", Catalyst 7616).

Frank Rosolino ist der inspirierende Partner für Stitt; den Rhythmus liefern Dolo Coker, Allen Jackson und Clarence Johnston. Weitere Catalyst-Neuerscheinungen: „Now's The Time" (CAT-7611) mit Blue Mitchell, Roland Prince, Wes Beicamp, Earl May, Ron Tusco und Al Beldini" (Live-Aufnahmen aus „Sonny's Place" in Long Island), „Here And Now" (CAT-7613) mit Frank Foster, Richard Williams, Art Webb, Roland Prince, Harold Mabern, Freddie Waits u. a., sowie „But Beautiful" (CAT-7609), eine Quartett-Session des Flötisten Sam Most mit Will Bradley jr. am Schlagzeug. Interessantes für Baß-Freunde gibt es auf „Muse": „Crystal Reflection" (MR 5101) von Buster Williams (u.a. mit Kenny Barron, Roy Ayers, Jimmy Rowles und Billy Hart) und eine Duo-Platte mit Richard Davis und dem Pianisten Jill McManus („As One", MR 5093).

Bei Muse ist auch der Messengers-Tenorist Dave Schnitter mit einer eigenen LP herausgekommen, seine Sidemen sind Mickey Tucker, Jimmy Leary und Eddie Marshall („Invitation", MR 5108). Für das gleiche Label hat Barry Altschul Aufnahmen mit dem Posaunisten George Lewis gemacht, und auch von Pat Martino ist eine neue LP auf Band, die den Titel „Exit" erhalten soll und neben dem Leader den Pianisten Gil Goldstein sowie Richard Davis und Billy Hart herausstellt. Ronnie Cuber, der Baritonsaxophonist mit dem sperrigen Ton und der motorischen Dynamik, ist mit einer imposanten „Xanadu"-Platte aus der Versenkung aufgetaucht. Als Partner sind ihm von Produzent Don Schlitten die sturmerprobten Barry Harris, Sam Jones und Albert Heath beigegeben worden („Cuber Libre", 135). Weitere „Goodies" aus der Xanadu-Produktion: „Inimitable" (134) mit Teddy Edwards, Duke Jordan, Larry Ridley und Freddie Waits, und zwei Live-LPs aus Japan, die eine mit Charles McPherson (131), die andere mit Sam Raney (132). Hier wie dort sind Sam Jones und Leroy Williams dabei, dazu noch Barry Harris auf der Platte des Altsaxophonisten.

Bislang unbekannte Art-Pepper-Aufnahmen vom Jahrgang 1952 hat Schlitten unter dem Titel „Early Show" (108) an die Öffentlichkeit gebracht. Sie sind teils live in einem Hollywoodclub, teils im Studio gemacht worden, mit Hampton Hawes, Joe Mondragon und Larry Bunker als Rhythmusgruppe. Für Don Schlitten produziert in Zukunft auch Dolo Coker, der bereits mit Pepper, Harold Land, Blue Mitchell, Leroy Vinnegar u. a. für zwei LPs im Studio gewesen

ist. Des weiteren sind Xanadu-Neuheiten mit Sam Most, Al Cohn und Jimmy Raney angekündigt.

Nicht gerade das Gelbe vom Ei ist Ron Carters erstes Album für Milestone. Es heißt „Pastels" (M-9073) und ergeht sich in Streicherarrangements von ihm und Don Sebesky. Wesentlich ergiebiger dürften dagegen die Live-Mitschnitte aus dem Village-Club „Sweet Basil's" ausgefallen sein, die Milestone im März anlässlich eines Engagements des Ron Carter Quartetts (Kenny Barron, Buster Williams, Ben Riley) getätigt hat. Die Welle der Klaviersoloplatten wird fortgesetzt von Walter Bishop jr. auf Seabreeze („Soliloquy", 1002) und von Paul Smith, dem ehemaligen Ella-Begleiter, auf Outstanding Records („The Tatum Touch", 004). „Improv", das Label des Sängers Tony Bennett, plant — neben Eigenproduktionen des Firmenchefs — Aufnahmen mit Bill Evans und die Veröffentlichung einer Session um Spider Martin, Pepper Adams, Jimmy Owens und Roy Haynes. Bereits erhältlich ist „Earl Hines Live At Buffalo" (7114), eine Quartettplatte mit Marva Josie. Im Duo mit Joe Venuti spielt Hines auf „Hot Sonatas" (CR-145), erschienen auf Chiaroscuro, dem bei uns von Bellaphon vertriebenen Label des Produzenten Hank O'Neal. Weitere Pläne dieser Firma: eine zweite Mulligan-LP (nach „Idol Gossip"), die „An American Dream" heißen soll, und die Chiaroscuro-Debüts des Gitarristen Jack Wilkins und des Pianisten Borah Bergman.

Ebenfalls über Bellaphon ist das kalifornische Concord-Programm erhältlich, das als Frühjahrsneuheiten Comeback-Platten von Tal Farlow („Sign Of The Times") und der Sängerin Ernestine Anderson anbietet („Hello Like Before"). Die Rhythmusmannschaft dieser beiden LPs, bestehend aus Hank Jones, Ray Brown und Jimmie Smith, hat außerdem eine eigene Platte vorgelegt, die sinnfälligerweise „Jones, Brown & Smith" überschrieben ist. Ferner gibt es ein neues Concord-Album des Barney Kessel Trios („Soaring"), und für die nächsten Monate sind Herb Ellis, Jake Hanna, Vic Feldman, Richie Kamuca und Danny Stiles im Gespräch. Mercury will neben seiner TRIP-Reissue-Serie Neuaufnahmen von Houston Person, Charles Earland und Chico Hamilton herausbringen, und bei Horizon sind Platten mit Jimmy Owens, Chet Baker, Billy Hart und Karma in Vorbereitung. Eine der wichtigsten Horizon-Produktionen dürfte die neue LP von Ornette Coleman sein, der damit nach fünfjähriger Pause auf die Plattenszene zurückkehren wird. Don Cherry, Sonny

Fortune, Ray Barretto und Art Webb sind von Atlantic unter Vertrag genommen worden, und für die gleiche Gesellschaft hat Charles Mingus seine kürzlich in New York uraufgeführte Suite „Cumbia & Jazz Fusion“ einge spielt.

Von Heien Merrill gibt es ein selbst-produziertes Album auf Trio Records, für das die Sängerin John Lewis, Hubert Laws, Richard Davis und Connie Kay als Begleiter ins Studio holte. Al Cohn und Urbie Green sind die Partner des Trompeters Marky Markowitz auf „Marky's Vibes“ (Famous Door 111), und für die dritte Quintettplatte des Tandems Danny Stiles-Bill Watrous hat Produzent Harry Lim den naheliegenden Titel „One More Time“ ausgewählt (Famous Door 112). Vanguard veröffentlicht Platten von Elvin Jones („Time Capsule“) und Roland Prince („Free Spirit“), und diesen beiden Musikern begegnet man auch auf einem „Summit Meeting“, das außerdem Clark Terry, James Moody und Bunky Green zusammenführt. Terrys „Jolly Giants“ erleben ihre Fortsetzung mit einem „Second Volume“; u. a. sind diesmal Ernie Wilkins, Walter Bishop, Victor Sproles und Ed Soph dabei. Harry James überrascht seine immer noch große Anhänger-schar mit einem brandneuen Big-Band-Album, aufgenommen im Juli 1976 in Hollywood („King James Version“, Sheffield LAB-3). Am Schlagzeug sitzt Les DeMerle, die Arrangements schrieben Ernie Wilkins, Thad Jones, Dave Matthews, Ray Conniff, Rob Turk und Jimmy Haskell. Auch Stan Kenton ist mit einer neuen LP vertreten, sie trägt den Titel „Live In Europe“ (London 44276) und bringt Arrangements von Dee Barton, Marty Paich, Pete Rugolo u. a.

Noch ein Tip für New-York-Besucher: Kaufen Sie Ihre Platten nicht unbedingt am Times Square — dort sind sie am teuersten. Bereits wenige Straßenblocks vom Broadway-Zentrum entfernt gibt es die gleichen Scheiben mit 30 bis 40 Prozent Rabatt. Die drei Sam-Goody-Filialen in der sechsten und in der dritten Avenue sowie in der 49. Straße führen in der Regel sämtliche Jazzlabels, die im Schwann-Katalog verzeichnet sind. Spezialgeschäfte mit vielen Importen und billigen Angeboten findet man am oberen Broadway und in der achten Straße („Happy Tunes Records“), oder in Harlem bei „Record Shack“. Die Preisgestaltung ist unterschiedlich, aber auf alle Fälle niedriger als in Deutschland: selbst für Neuerscheinungen braucht man höchstens fünfzehn Dollar zu bezahlen. Günstige Entdeckungen macht man auch

im Jazz Museum, das ebenfalls fabrik-neue Platten mit Preisnachlaß anbietet. Horst Schade

Avantgarde-Jazz-Pop

am Institut für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt

Jedes Jahr führt das Institut für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt eine Hauptarbeitstagung durch, zu der vornehmlich Studenten, Privatmusikerzieher, Musiklehrer, Komponisten, ausübende Künstler, Wissenschaftler und Schüler kommen. Es ist immer ein großes Arbeitspensum, das die Teilnehmer bewältigen müssen und wollen: Vorträge, Instrumentalkurse, Kolloquien, allgemeine Informationen über die derzeitige Musik, schließlich noch Konzerte der Dozenten, von jungen Komponisten und jungen Interpreten. Das Treffen Anfang April 1977 hatte zum Thema „Avantgarde — Jazz — Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität“. Für die Leser des Jazz Podiums ist nun interessant, was in puncto Jazz gebo-ten wurde.

Da führte — zum zweiten Mal — Bernd Konrad einen Kurs für Klarinette und Saxophon durch. Es kamen etwa zwanzig Musiklehrer und Orchestermusiker, die bereits sehr viel Routine und bezüglich Neuer Musik einige Erfahrung hatten, aber auch Klarinetten- und Saxophon-Laien, die noch verhältnismäßig wenig mit dem Instrument anfangen konnten.

Die meisten Blattinstrumenten-Spieler wollten sich jazzmäßig weiterbilden lassen, und man versuchte sich in Improvisationen nach dem Blues-Schema und in modaler Spielweise. Bei einem Stück aus dem Repertoire der Gruppe Clarinet Contrast übten die Klarinettenisten das Satzspiel und „freie“ Spieltechniken, während die Saxophonisten Big Band Arrangements einstudierten. Man beschäftigte sich außerdem mit Kompositionen aus der Neuen Musik und den dabei gebrauchten neuen Materialien: Harmonics, Glissandi, Zirkularatmung, differenzierte Anblastechniken etc.

Um Materialerweiterung ging es auch im Kurs von Johannes Fritsch — er führte Neues aus dem Bereich vokal und elektronisch erzeugter Musik vor. Niels Frederic Hoffmann behandelte in Theorie und Praxis die „Harmonielehre der Populärmusik“. Stücke von szenischer Musik (aus der Fluxus- und Happening-Bewegung) wurden im Kurs von Dieter Schnebel realisiert.

Beim Kongreß im Jahre 1971 sprach unter dem Rahmenthema „Die Musik der sechziger Jahre“ Ekkehard Jost.

Professor an der Universität Gießen, „Zur jüngsten Entwicklung des Jazz“, heuer informierte er über „Neue Tendenzen im Jazz der 70er Jahre“. An der knappen zur Verfügung stehenden Zeit lag es wohl, daß Jost nicht auf alle neuen Strömungen im aktuellen Jazz eingehen konnte, so vermied man beispielsweise die namentliche Erwähnung von Anthony Braxton.

Zunächst stellte Jost fest, daß der ökonomisch erfolgreiche Jazz der 70er Jahre nicht die Errungenschaften aus den 60er Jahren fortsetze. Die Wegbereiter des Free Jazz seien inzwischen persönlich gescheitert — außer Cecil Taylor. Dies habe aber nicht in der Musik den Ursprung, sondern sei durch ökonomische Faktoren bedingt. Gruppen, die sich einem lediglich „in Dollars meßbaren Erfolg“ widersetzen, seien die AACM aus Chicago und die „Black Artists Group“ aus St. Louis. Diese Musiker aus dem mittleren Westen der USA praktizierten in ihrem „Midwestern Style“ eine Musik mit formaler Strukturierung und geplanten — aber nicht schematisierten — Klangabläufen. Sie hätten eine Abneigung gegen das „Horror Play“ der alten „Sturm- und Drang-Periode“ des Free Jazz. Sie hätten sich inzwischen meist in New York angesiedelt und würden sich als Gegenkultur verstehen: sie würden ihre Konzerte selbst organisieren und als eigene Verleger sowie als eigene Plattenproduzenten fungieren. Den Lebensunterhalt würden sie sich eher als Lehrer und Leiter von Jazz-Workshops verdienen, als mit Studioarbeit für Gebrauchsmusik. Viele dieser Free Jazz-Musiker, so Ekkehard Jost, werden in Europa als Top-Stars gefeiert und fordern dementsprechend hohe Honorare, während sie in den USA im Underground lebten, nicht gehört werden und quasi von der Gesellschaft ausgesperrt sind.

Ausführlich ging Jost in seinem Vortrag auf die Machenschaften von Schallplattenfirmen ein, die nur auf Profit durch großen Plattenumsatz aus seien. Er berichtete, wie es zu dem stilistischen Umschwung von Miles Davis mit „Bitches Brew“ kam. Um die Jugend und somit das kaufkräftige Rock-Publikum zu erreichen, riet Columbia Miles Davis, seinen Stil zu ändern: durchgehender Achtel-Beat mit einer melodischen Entfaltung, welche nur auf Floskeln mit Signalcharakter reduziert wird. Von großer Bedeutung ist, so führte Ekkehard Jost weiter aus, der massive Einsatz von Elektrizität. Nicht ganz zufällig kam es zur Einbeziehung von Fender-Pianos. Wie mit der Rockefeller Foundation, diversen Radio-Stationen

(und dem CIA!) ist CBS mit den Fender-Werken verfilzt. Daß dann CBS-LP-Produkte in den der CBS angeschlossenen Radio-Stationen bevorzugt gespielt werden und somit zu enormer Publizität kommen, versteht sich von selbst. Den neuen „Schönklang“ im Jazz der 70er Jahre bezeichnete Jost als verlogen: er spekuliere auf die musikalische Unbildung des Publikums (das den Free Jazz der 60er Jahre als „Beleidigung“ empfunden hätte). Gegenüber Debussy und Schumann wirke diese Musik epigonal, langweilig und komisch.

Schließlich ging Jost couragiert mit der neuen Musik-Heils-ideologie von Corea, McLaughlin & Co. ins Gericht. Deren Äußerungen (Musik vermittele „Zeit ohne Ende“, „Glücksgefühl“ und einen „paradiesischen Zustand“) seien lediglich ein ideologischer Deckmantel für ökonomische Giganterie, ein pseudo-religiöser Etikettenschwindel. John McLaughlin und Chick Corea entsprächen Paul Whiteman und Glenn Miller — sie zögen aus der afroamerikanischen Musik Gewinn, indem sie diese verharmlosen würden.

Der Berichterstatter der Tageszeitung „Darmstädter Echo“ mokierte sich über diese Auslassungen von Ekkehard Jost in dem angeblich „ideologisch zugespitzten Jazz-Referat“ und fragte: „Aber warum wohl regt sich niemand darüber auf, daß der Neger Billy Mo in Bayern-Kluft auftritt: ein schwarzer Jodel-Experte im Gamsbart-Hut?“ — No comment...

Die heutigen gesellschaftspolitischen Bedingungen von Musik — das kollektive Comeback von Nostalgie, CDU, Schönklang und politischer Disziplinierung dürfte ja nicht rein zufällig sein — kamen in den anderen Vorträgen des Darmstädter Kongresses zu kurz, um so höher ist es Ekkehard Jost anzurechnen, daß er zu diesem Komplex einige Fakten und Hintergrund-Informationen lieferte.

Ein erster Höhepunkt der in Darmstadt gebotenen Konzerte stellte zweifellos der Auftritt des Stuttgarter Bläser-Trios „Blow“ dar. Das Konzert wurde eingeleitet mit unbegleiteten Soli: Bernd Konrad führte auf der Klarnette eine ganze Palette von neuen Klangfarben vor: sich in der Geschwindigkeit und der Dynamik allmählich verändernde Triller, gehauchte Floskeln, Ansatzimpulse, Klap-pengeräusche, glissandierendes Frulato, Ein- und Ausatmen durch das Instrument, hohes Pfeifen. Konrad packte also die faszinierende Trick-Kiste der in der Neuen Musik gebräuchlichen Klarinetten-Techniken aus. Dies machte er aber sehr intelli-

gent und gewitzt, so daß er dem Ganzen einen spannungsreichen, organischen Aufbau verlieh.

Der Posaunist Wolfgang Czelusta legte seiner Improvisation offensichtlich „Atem“ von Mauricio Kagel und „Sequenza V“ von Luciano Berio zugrunde, also szenischer Musik, die von verzweifelter Anstrengung eines senilen Posaunisten handelt.

Herbert Joos präparierte sein Flügelhorn, indem er in den vierten Zug (seines vierventiligen Instruments) ein zusätzliches Schallrohr mit aufgesetztem wah-wah-Dämpfer steckte. So hatte er immer zwei verschiedene Klangqualitäten parat, die er gekonnt kombinierte und gegeneinander ausspielte.

Nicht nur im Einzelspiel verstanden es diese Musiker, kreativ, „urmusikalisch“, technisch souverän und spannungsreich zu agieren, auch im kollektiven Spiel schaffte „Blow“ eine Musik, wie sie mit einer derartigen Geschlossenheit und solcher enormen Dichte von Interaktions-Prozessen selten zu finden ist. Wenn auch die Jazz-Wurzeln bei „Blow“ in harmonischer, rhythmischer und melodischer Hinsicht nicht sehr herauszuhören waren, so waren bei dem — leider viel zu wenig bekannten und beachteten — Trio stets eine typische Jazz-Vitalität und ein „Relaxtsein“ gegenwärtig.

Hans Kumpf

„Marathon“-jazzowy durch Polen

Mr. Felix Brass Band auf Tournee

Für jenen Melder, der 490 vor Christus die Kunde vom Sieg über die Perser nach Athen trug, stand am Ende seines historischen Marathon-Laufes der totale Zusammenbruch. Am Ende eines einwöchigen „Marathon jazzowy“ durch Westpolen stand für die Mönchengladbacher Mr. Felix Brass Band der musikalische Erfolg vor 5000 Besuchern des Festivals „Jazz an der Oder“ in Wrocław, dem einstigen Breslau.

1974 hatten die Gladbacher Felix-Jazzler im spanischen San Sebastian Freundschaft mit der polnischen Traditional-Jazzband Sami Swoi geschlossen. Es folgten Besuche der Polen am Niederrhein, und schließlich gab es eine Einladung zum Jazzerfest an der Oder. Damit sich die Polen-Tour auch lohnt, wurde die deutsche

Oldtime-Formation ins Programm des Jazz-Marathons genommen, dessen Teilnehmer — vorwiegend Vertreter der in Polen besonders gepflegten modernen Jazz-Stilrichtungen — sich durch verschiedene Städte an Wrocław herantingeln.

Koszalin (ehemals Köslin), wenige Kilometer hinter der pommerschen Ostseeküste, war für die Polen-reisenden Amateurmusiker die erste Station ihrer Tournee. Und gleichzeitig auch die erste G'genheit, Bekanntschaft mit einem Land und mit Leuten zu machen, die Nachkriegs-Deutschen oft fremder und entfernter erscheinen als etwa Amerika.

Gastfreundschaft gewährten Studenten der Technischen Hochschule Koszalin den Deutschen. Sie teilten ihre spartanische Studentenheim-Unterkunft, ihre Freizeit (etwa für einen Besuch im nahen Kolobrzeg/Kolberg) und ihre Biervorräte mit den reisenden Musikanten. Aber die Deutschen lernten schon an diesem ersten Punkt ihrer Tour, daß Organisation hüben längst nicht gleich Organisation drüben ist.

Organisator des „Marathon jazzowy“ ist ein gewisser Henryk Frackowiak, ein Meister der Improvisation: Er weiß vor Beginn seiner Marathon-Konzerte nicht, in welcher Reihenfolge sie ablaufen werden, stopft hinter der Bühne Programm-Löcher, indem er neue Löcher schafft, und erreicht immer wieder, daß das Publikum im Zuschauerraum nichts von all der Konfusion erfährt. „Der macht den Jazz in Polen kaputt“, klagen polnische Jazzer-Kollegen, spielen aber immer wieder, wenn Frackowiak ruft, nehmen in Kauf, daß sie stundenlang nicht wissen, wann sie an der Reihe sind, und daß sie nach Mitternacht immer noch rätseln müssen, ob und wo sie für die Nacht unterkommen. Wer für Frackowiak nicht spielt, spielt überhaupt nicht, und da Musiker spielen wollen, intonieren sie jeden Abend einmal ein „Glory Hallelujah“, zu dem der Impresario — im schwarzen Smoking — singt und klatscht, wie ein Wanderprediger.

Der Wanderprediger empfängt die Oldtime-Jazzer, als sie auf der zweiten Station ihrer musikalischen Reise in Posen (Posen) eintreffen, im 1909 erbauten prachtvollen Konzertsaal der Universität. „Die beste Akustik in ganz Europa“, verspricht er, und er verspricht nicht zuviel: Das Konzert im Renaissance-Saal wird zu einem Erlebnis für die Musiker, die sich ihrerseits zu großartiger Form steigern und ihre Freude dem Publikum weitergeben. Einem Publikum, das zwar

brillante Musik — auch Jazz — gewohnt ist, das aber bei seinen polnischen Musikern mit ihren exakt eingeprobten Arrangements die Spontaneität vermißt, die beim Hot-Jazz nur aus dem Augenblick heraus auf der Bühne Neues hervorbringt.

Dritte Station: Zielona Gore (Grünberg), mittlerweile in Schlesien, ein 80 000-Einwohner-Ort, in dem Wein angebaut wird. Hinter den Kulissen der Juri-Gagarin-Halle, einem tristen Bau, dessen einziger Schmuck ein übermannsgroßes Porträt des Kosmonauten ist, erste ausgedehntere Kontakte zu polnischen Musikern. Wladimir, Trommler einer wilden Free-Jazz-Truppe, „kann das Ganze hier nur aushalten, wenn ich besoffen bin“. Er hat nicht lange Gelegenheit zum Gespräch mit den Fremden — Betreuer schnappen ihn und ziehen ihn aus dem Verkehr, bis er wieder nüchtern ist.

Ein Programm quer durch die Jazzhistorie: Gospelsänger, Mainstream, Free Jazz, Dixieland mit der obligaten Frackowiak-Einlage „Glory Hallelujah“. Das jugendliche polnische Publikum harrt bis weit nach Mitternacht aus, nachts internationales Sleep-In in drei Räumen, die sich 15 schwedische und deutsche Musiker — Männlein und Weiblein — munter gemischt — teilen müssen. Man ist halt in der Provinz.

Schließlich erreicht die Marathon-Jazz-Karawane Wroclaw, die Großstadt, und auf einmal ist alles Provinzielle verflogen: Jazzer, die selbst seit Jahren Gäste bei internationalen Festivals sind, organisieren (schon zum 14. Mal) das OJer-Fest, erstmals sind Hotelunterkünfte festgemacht, erstmals gibt es ein Programm und einen Terminplan.

Der aber nicht eingehalten wird: Schlagzeug-Champion Buddy Rich sorgt dafür. Am Vortag hat er in Warschau ein Konzert gegeben, hat sich dabei so verausgabt, daß er auf der Bühne zusammenbrach. Das soll ihm nicht noch einmal passieren — vor allem nicht bei der Zloty-Gage mit der der Star und seine Musiker der Big-Band „Killer Force“ ohnehin nichts anfangen können. Denn zu kaufen gibt es in Polen weiß Gott nicht allzuviel. Buddy Rich jedenfalls macht kurzen Prozeß: Spielen als Auftakt des Festivals (vorgesehen war er als Höhepunkt), abbauen, abfliegen. Selbst ein Begeisterungsturm des fünftausendköpfigen Publikums nach einem traumhaften Rich-Konzert macht den harten 60jährigen aus den USA nicht weich: Keine Zugabe, keine Autogramme, wer es wagt, ein Foto vom großen Jazz-Star aufzunehmen, hat

sogleich seine Gorillas am Hals, die die Herausgabe des Films verlangen, — sei denn, sie zahlten dem Star-Trommler hundert Dollar je Bild. Aber wer hat schon Dollars, und vor allem: Wer würde sie herausrücken?

Was tut eine niederrheinische Sechsmann-Dixieband, wenn sie nach dem Big-Band-Auftritt eines Buddy Rich auf die Bühne einer Riesen-Sporthalle muß? Sie versucht, das Publikum auf ihre Seite zu bringen. Banjopicker Stefan Herren hat in der Garderobe einen Polnisch-Schnellkurs genommen, liest einen polnischen Text vor: Daß die Amateure aus Deutschland Buddy Rich verehren, daß es für sie unmöglich ist, an sein Können heranzukommen, daß sie sich aber alle Mühe geben wollen, ihr Bestes zu geben. Aus den Pfiffen für den Amerikaner, der die Zugabe abgelehnt hat, wird Applaus für die Deutschen, die Spannung löst sich, die Polen erleben einmal mehr, wie sich Hot-Jazzer auf der Bühne zu steigern vermögen. In der Nacht laden die Musiker von Sami Swoi ihre deutschen Freunde zu einem Bankett, bei dem nichts angeboten wird als Wodka — der aber reichlich.

Ein Tag Verschnaufpause, Gelegenheit, das alte Breslau anzusehen oder gar — Fliegen ist, wie überall im Ostblock, für Westler-Verhältnisse spottbillig — dem als Gdansk wieder aufgebauten Danzig einen unvergeßlichen Besuch abzustatten. Dann Heimfahrt und erneut die Erfahrung, daß an polnischen Grenzen der Paß von Kornettist Klaus Schopen soviel wert ist wie ein Passierschein: Die Polen stellen gleich Verwandtschaft zwischen dem Nachnamen des deutschen Jazzermusikanten und ihres großen Landsmannes Frederic Chopin her, stellen bei der anschließenden Flachserie fest, daß im deutschen Kleinbus Musiker sitzen, die — böse Menschen haben keine Lieder — lässig kontrolliert werden können. Denn für Musi-k haben die Polen viel übrig — heute wie einst. Wolfgang Radau

Frankfurt Report

Auch im Frühjahr '77 schillert die Frankfurter Jazzszene in farbenprächtiger Vielfalt. Während die großen Namen meist auf ausgedehnter Tournee sind (Mangelsdorff, Kriegel) oder im Tanzorchester des Hessischen Rundfunks nach Jazznoten lechzen (Conny Jackel, Dieter Lindner, Kurt Bong und andere) sind die Keller und Jazzspots der Mainmetropole, vom „Birdland“

bis zum „Jazz Life Podium“ (das sich sogar vergrößerte) durchweg gut besucht. Der „Sinkkasten“ präsentiert jetzt dreimal im Monat Jazzgrößen (von Archie Shepp bis Dexter Gordon), im „Schlachthof“ schmeckt den Fans die Musik meist besser als das Essen. Sogar einen richtigen Wettbewerb gab es hier. Ihn gewann die New Benno Walldorf Blues Combo vor den Jubilee Ramblers aus Kassel.

Auf den Plätzen: Riverside Stompers, Sidewalk Jazzband und das Orchester der Volkshochschule Dietzenbach. Als beste Solisten des Abends wurden Klaus Kästner, Trompete, Dietrich Geldern, Klarinette, und Michael Trierweiler, Posaune, prämiert. Eine der meistgenannten neuen Gruppen ist Rudi Bunn und sein „Manhattan Quartet“ mit einem elegant-leichten Swing à la Jonah Jones, der sich angenehm von den üblichen Dixie- und Rockklängen abhebt: Rudi Bunn, Trompete, Kurt Neubronner, Klavier, Joe Schomann, Baß, Willie Gross, Schlagzeug. Und dann gab es Myra Taylor. Sie ist eine der letzten Vertreterinnen des Kansas City Jazz, lebt seit ein paar Jahren in der Stadt am Main, wo sie von Carlo Bohländer protegirt wird. Schon 1938 war sie auf der Szene, sang mit Eddie Heywood, Roy Eldridge, Stuff Smith, Ray Nance, Earl Hines und vielen anderen Jazzgrößen. Ihr berühmtestes Lied, „The Spider And The Fly“, wurde 1947 von Stan Kenton mit June Christy im Arrangement von Pete Rugolo aufgenommen. Figürlich und stimmlich gleicht sie Ella, mehr indes im ersten und weniger im letzteren, was vielleicht auch ein bißchen an der zu schwach ausgesteuerten Mikrofonanlage lag. Haften blieb ein wunderbares „Exactly Like You“, aber auch eine musikalisch unbefriedigende „Clap-Hands-Show“ gegen Ende ihres Auftritts. In der „Jazzkneipe“ spielt jetzt täglich das Alfred Bruder Trio. Wer Pianomusik in der besten Garner-Tradition gerne hört, liegt hier richtig. Bei einer Präsentation des neuen Berendt-Buches „Ein Fenster aus Jazz“ traf sich die In-Group der Frankfurter Jazzszene. Im Mittelpunkt des Interesses stand natürlich das große Kapitel über die fünfziger Jahre im „Jazz-Zentrum Frankfurt“. Im Big Band Teil, fand man, habe der Autor ein paar Jahreszahlen durcheinander gebracht: Kurt Edelhagen, der ja auch 1947/48 zur Frankfurter Szene gehört hatte, spielte 1954 (nicht 1952) beim Salon du Jazz in Paris und schon 1957 (nicht 1958) mit seinem neuen Orchester auf dem Frankfurter Jazz-Festival. Nächstes Jahr soll es zum 16. Mal stattfinden. Wolfgang Dohl

Free Jazz, No Jazz:

Frank Wright, Yosuke Yamashita

Der Formen- und Klangkanon des Free Jazz und des New Jazz scheint mittlerweile so verbindlich wie die Tatsache, daß im New Orleans Stil die Trompete das Thema spielt, die Klarinette es umspielt. Es haben sich bei verschiedenen Musikern und Gruppen Übereinkünfte herausgebildet, die sie sich selbst einst als Freiheit verordnet, als scheinbare Klanganarchie erspielt hatten; einst, das war um 1964, das Jahr, in dem die „Oktober-Revolution“ des Free Jazz in New York stattfand, mit Musikern, deren ästhetische Rigorosität auch Angst hervorrief und mancherlei Fluchtbewegungen in politisches und religiöses Sektierertum mit entsprechendem künstlerischen Stillstand. Manche aber hielten der Herausforderung des Neuen Jazz, dem ersten qualitativen Sprung der Jazzgeschichte überhaupt, bis heute stand. Zu ihnen gehört der Tenorsaxophonist Frank Wright.

1970 gab er in Paris ein Solidaritätskonzert für die Black-Panther-Party. Noch während seines jüngsten Konzerts im Frankfurter Sinkkasten, der sich seit längerem erfolgreich die internationale, vorwiegend amerikanische moderne und Avantgarde-Jazz-Szene angelegen sein läßt, verhielt sich das Quartett mit Muhammad Ali, Schlagzeug, Alan Silva, Baß, Bobby Few, Klavier, fast rituell: Nach Soli und Kollektiv-Improvisationen standen die Musiker auf, begrüßten sich, applaudierten dem Publikum, wenn dieses applaudierte, redeten, schrien ad hoc dazwischen, wie Ali, praktizierten eine Volksversammlung mit großer Sensibilität füreinander, Vorbild für unorthodoxe Parteitage oder parlamentarische Abläufe — und spielten dabei einen ebenso leidenschaftlichen wie witzigen, äußerst nuancenreichen Free Jazz, in dem die für den Free Jazz klassische modale Spielweise anklingt („So what!“), Debussy beim Pianisten, aktualisierte Kindheitserinnerung durch Folklore, Albert Aylers choralartige einfache Grundmuster, umspielt von kollektiv improvisiertem Getöse und Geschnatter, angeführt vom klangwütigen Tenorsax Wrights, das in Europa direkt zu Brötzmann führt, wieder bruchlos übergehend zu abgründtiefschwarzem Humor in Form einer Blues-Marsch-Clownerie frei nach Art Blakey.

Hofheim/Ts., 35000 Einwohner, hat

einen „Club der Jazzfreunde“, der zur Vorgeschichte einen allgemeinen Künstlerclub hatte. Sein Handikap bestand bisher darin, daß sein Jazzkeller auch als nicht musikbedingter Jugendclub funktionieren mußte, da die Taunus-Kommune offenbar bisher keine jugendsozialpolitische Initiative auf die Beine gestellt hat. Dessen ungeachtet wagt der Jazzclub und einer seiner Aktivisten, Raymund Dillmann, seit Anfang 1977 beachtlich unprovinzielle Aktivitäten. Man arrangierte bisher zwei erstaunliche Konzerte in der Hofheimer Stadthalle: zunächst eines mit den Frankfurter Formationen Voices, den Hotswingers und dem Buschi Niebergall Trio. Erst vor kurzem gab das bekannteste japanische Avantgarde-Trio des Pianisten Yosuke Yamashita mit Akira Sakata, Altsaxophon, Baßklarinette, Shota Koyama, Schlagzeug, ein Konzert, das seine weltweite Einschätzung als Spitzengruppe bestätigte.

Mit nicht einmal nachlassender Energie durchdringen sich die drei in Klangkaskaden, Pianoclustern, extremen und extrem schnellen Saxophonläufen und rhythmischen Hagelwolken zu fast ununterscheidbarer Anonymität eines Klangs. Dicht und voller Spannung in den balladesken Partien, mehr Anton Webern allerdings als Ella Fitzgerald oder Johnny Hodges. Die Musiker sind dabei auf der Bühne liturgisch streng wie in einem Nö-Spiel gruppiert, explodieren aus dieser Anordnung heraus bis zur physischen Erschöpfung. Als Ahnherr des Free Jazz auch hier Albert Ayler mit seinem Stück „Ghosts“ in einer Zugabe.

Wilhelm Liefland

chen, d. h. Kompromisse an den Geschmack des breiten Publikums einzugehen, ohne sich selbst aufzugeben. Für schwarze Musiker bedeutete dies in der Regel, musikalisches Engagement mit der Rolle des Spaßvogels, des Vitalbolzens, des Showmans zu verbinden. So jedenfalls wollte der wohlwollende Weiße „seine Neger“ sehen.

Hamp ist sich darin treu geblieben, und das Überraschende dabei ist, daß seine Mischung aus Swing und Show nach wie vor ankommt. Er hat noch immer seine Fans, und das sind nicht wenige. Das Konzert in Nürnberg bewies es; eine volle Meistersingerhalle, darunter Gesichter, die man sonst nie bei Jazzveranstaltungen sieht, graue Schläfen, rosa Federboas, und die ganz Jungen, die so was noch gar nie erlebt haben.

„Mr. Rhythm“, der Mann, der „den Blues zum Swingen gebracht“ hat, er ist auch als Solist noch feste mit dabei, seine Technik passabel trotz Augenoperation. Man wundert sich, daß er durch seine dicken Brillengläser die goldenen Blättchen überhaupt noch sieht. Hampton war gekommen, um zu zeigen, daß er noch der alte ist; als Museumsstück ist er sich zu schade, das verträge sich nicht mit seinem Temperament. Er gibt sein Letztes, dies ist nach fünf Minuten jedem klar. Schweiß tropft ihm von der Nase, er tänzelt ums Vibraphon, Zurufe, Drive, Rhythmik, knallige Riffs, double time, und ab geht die Post, und sie erreicht ihre Empfänger; Beifall, der ihn immer weiter antreibt, aufreizt und ihm sichtlich gut tut. Es marschiert. Der „wilde Jazzgeist“ von ehemals, Hey-Ba-Ba-Re-Bop. Der Jazz hat eben viele Gesichter.

Freund Milt Buckner an der Hammondorgel, wie immer ein wenig kitschig, zerkaut genüßlich Noten. Benny Bailey, Trompete, und Paul Moen, Tenor, liefern Chorusleckerbissen. Billy Mackel, wohl an die 100 Jahre alt, ist mit über den Teich gekommen, und seine Gitarre swingt, auch wenn die Finger nicht mehr die allerschnellsten sind. Mit von der Partie sind ferner Eddie Chamblee, Alt- und Tenorsaxophon, Barry Smith, Baß, und Frankie Dunlop, Schlagzeug.

Hamps Kunststückchen am Schlagzeug, eine Zweifingerepisode auf dem Flügel, auch der obligatorische Marsch durch die Zuschauerreihen darf nicht fehlen. Man feiert seinen Helden, den großen Star, den Mann, dem die Türen zum Weißen Haus genauso offen standen wie die Salons der High-Society, den armen Jungen aus Kentucky, den der Papst in Privat-

Der wilde Jazzgeist von ehemals:

Lionel Hampton

Als der Jazz begann, sich die feinen Sitten der Weißen anzueignen und die Konzerthallen zu erobern, da war er gerade Mitte zwanzig. Heute mit 64 Jahren wirkt Lionel Hampton, der „Rattenfänger am Vibraphon“, das schwarze Aushängeschild des Benny Goodman Quartetts, wie die Reinkarnation der Jazzvitalität der 30er Jahre. Hamp, wie ihn seine Freunde nennen, hat es verstanden, auch den Jazz aus schwarzer Hand salonfähig zu ma-

audienz empfing und der heute in Harlem für seine schwarzen Brüder Wohnblöcke, Schulen, Leihbüchereien und Jugendzentren baut. Fazit: Eine Musik jenseits von Gut und Böse; ein Mann, der sich all diese Sympathien wohl verdient hat; ein begeistertes Publikum, das mit dem schönen Gefühl nach Hause schlenderte: Wir haben ihn noch einmal gesehen.'

Bernd Ogan

Dollar Brand solo in Münster

Über den Solopianisten Dollar Brand kann man wahrhaftig unterschiedlicher Meinung sein. Auffallend stark scheiden sich an der Problematik seiner Spielweise die Geister der Kritik, oder genauer gesagt, die der einzelnen Hörauffassungen; denn Brands technische Fähigkeiten anzuzweifeln wird sicherlich niemandem in geringsten Augenblick einfallen. Sein virtuos, kraftvolles Spiel über die gesamte Klaviatur unter Ausnutzung aller dynamischen Möglichkeiten ist unbestritten und spricht jederzeit für seine manuelle Versiertheit (worauf nicht zuletzt auch sein Studium an der Juilliard School of Music hinweist). Nein, die Frage, mit der er als Musiker steht oder fällt, ist eine jazzideologische; soll man Musik an ihrem gegenwärtigen Bedeutungsgrad, an ihrer Stoßkraft für die zukünftige Jazzentwicklung messen, beurteilt man sie nach gängigen Jazzdefinitionen und -kriterien, oder etwa einfach nach ihrem improvisatorischen Erlebnis- und Überraschungspotential?

Die erstere Betrachtungsweise zeigt Brand als einen Musiker, dessen Spiel über weite Strecken zu durchsichtig-einfach strukturiert ist, als daß es eine spektakuläre, richtungsweisende Tendenz aufzeigen könnte und die Äußerung „der größte Pianist unserer Zeit“ mehr schlecht als recht bestätigen kann.

Das Fehlen von eingreifenden Neuerungen — sie beschränken sich wie beim Cuban- und Latin-Jazz auf klangfarbliche und rhythmische Aspekte — erklärt Brands Seitenzweigdasein in der pluralistischen Verästelung der neueren Jazzentwicklung, das zwar als Afrikanisierungsprozeß stilistisch eigenständig und nicht minder ernst zu nehmen ist, aber durch die Hinwendung zur europäischen konzertanten Musik eine der

Afrikanisierung des Piano total widersprechende idiomatische Labilität auslöst und sich somit erneut beständig unterstreicht und erklärt. Da erinnern des öfteren Stimmführung und Harmonik mehr an den Palestrina-Stil oder an Orgelkadenzen als an „african roots“, ein Kopfschütteln des Hörers ist kaum zu vermeiden. Hat Brand sein Juilliard-Studium noch nicht verkräftet? Weiß er nicht, daß im Übermaß verwendete Tremoli Langeweile und auf Dauer Unbehagen hervorrufen können, was für die Wirkungsweise einer Musik, die ihre Essenz grundlegend aus gespannter Entspannung bezieht, ein äußerst störender Faktor ist. In einem Satz: Brands Spiel ist z.ckig, das Etikett „Barmusik“ trifft annäherungsweise zu.

Aber bei allen offensichtlichen Schwächen käme es einer simplen kategorischen Abfertigung gleich, bestünde man auf einer innovationshungrigen Rezeptionshaltung, denn läßt man erst einmal die oft überkritisch-pedantische Überprüfung der Jazzentwicklung auf Authentizität und Stoßkraft zugunsten des ungetrübten und -gefilterten Erlebens von Musik außer acht, so wird jeder Freude und Genuß auf seiner Seite finden:

Brand versteht es, in seinen durch immer wieder überraschende Wechsel und Überleitungen medleyhaft aneinandergereihten Stücken, in lebendiger Ausgewogenheit Intellekt und Motorik gleichermaßen anzusprechen. Rhythmische Intensität, lyrische Verhaltnenheit, meditative Rileysche Minimalmusik-Strukturen, afrikanisch-volksliedhafte Ausgelassenheit, Crescendi und Diminuendi, effektvolle Terrassendynamik, Tempiwechsel, Rückgriffe auf das thematische Material, Ellingtonzitate („In a sentimental mood“, „The single petal of a rose“) und nicht zuletzt Ausbrüche bis in die Freitonalität umspannen ein Empfindungsspektrum vom Ungestüm-Fröhlichen bis zum Melancholisch-Traurigen, das ganz von Brands Intention ausgeht, Musik zur Sensibilisierung, Selbsterfahrung und -erkenntnis der Hörer und nicht um ihrer selbst willen zu machen. Summiert man all dies mit seiner Fähigkeit, Ostinati durch extreme Spannungssteigerung mit der rechten Hand (bis zu furiosen Clustern) über eine lange Zeitstrecke hin gleichbleibend interessant zu halten, so zeigt sich Dollar Brand plötzlich von einer ganz anderen Seite, nämlich als ein Musiker, der um ein entscheidendes Stück aus der gegenwärtigen konformen Klischeebrühe herausragt.

Wie man auch immer an diese Musik herangehen mag, wie auch immer die Wertung ausfallen wird, eins muß man ihr lassen: sie ist brandeinmalig!

Günther Huesmann

Irisation in Berlin

Fünf außergewöhnliche Musiker-Improvisateure suchen neue Wege: Im Amerika-Haus am Zoo konnte man am 1. Mai der Irisation-Gruppe des Schlagzeugers Heinz von Moisy in ihr virtuosos Labyrinth folgen — an einem verlässlichen Faden aus Klangfarbe, Ensembledisziplin und melodisch komponierten Grundmustern. Die Kompositionen/Arrangements („La Carretera“, „Ocean“, „The Lost Dream“, „Mirage“, „Las Plantas“, „Nil“) der hochkarätigen Solo- und Ensemblespieler Carlo Domeniconi und Manfred Burzlaff — sie führen von Jazzstrukturen in freie Improvisation hinüber — lassen der Phantasie von Musikern und Hörern freies Spiel. Kantige Tonbilder und Synkopengewölbe, in deren Mitte Melodisches und Variationen stehen, werden vom Schlagzeug (H. von Moisy) facettenreich fundamentierte und von Gitarre (Carlo Domeniconi), Vibraphon und Xylophon (Manfred Burzlaff) und allerlei Metall- und Holzschlagwerk (Ulrich Moritz) und einem virtuos gehandhabten Kontrabaß nebst Baßgitarre (Dieter Gützkow) aufgebaut. Die Grenze von Jazz und E-Musik wird tangiert, überschritten und ausgelöscht. Hier lernt man Schlagzeug-soli verehren wie andernorts Klarinet-tenseufzer, hier baut das Vibraphon einen Fortissimo-Dom zwischen Gitarre und weichem Beat.

Auch sanfte „Schlafmusik“, scheinbar Konsumqualität (wenn man oberflächlich hinhört), besänftigt den Saal, und Gitarrist Domeniconi verwöhnt mit fast klassisch-wohlklingenden Arpeggien und Läufen.

Die einzelnen Ensemblemitglieder haben reichlich Funkererfahrung gemeldet und Platten bespielt. Gemeinsam präparieren sie jetzt eine erste Langspielplatte bei Thorofon (Vorschlag: Flöte und verfremdete Violine könnten noch hinzukommen). Die Gruppe fand Sympathien und Szenenapplaus im Raum — bei Hörern zwischen 13 und 60 —, Regungen, wie man sie bei derlei „neuer“ Musik nicht eben häufig aus so ehrlichen Gefühlen heraus zu spüren bekommt.

Bernd Juds

... Stücke aus einem Kontinuum ...

5 Tage des 9. Workshop Freie Musik in Berlin

„Töne — nicht verloren, der eilige Geist..." (Horst Bingle).

I Maarten van Regteren-Altena, Jazz-Bassist aus der holländischen, mehr und mehr musik-ideologie-kritischen Free- und Nach-Free-Jazz-Schule um Misha Mengelberg und Willem Breuker, tritt zu Beginn am Donnerstagabend, wie alle anderen Solo-Bassisten an den weiteren Abenden, den Bewois an, daß die Jazzgeschichte und ihre musikalischen Kontinua längst vom Kopf auf die Füße gestellt sind. Nur ein für allemal fixierte Kirchenväter können die alte, idealistische Rollenverteilung in Musik und Gruppe, ihre Hände in immer demselben Wasser waschend und an demselben Handtuch trocknend, statt es werfend, noch weiter propagieren. (Vgl. J. E. Berendt, Ein Fenster aus Jazz.) Van Regteren-Altena spielt allein 45 Minuten lang den Kontrabaß und nicht das Schlußlicht-Solo in einem Bebop-Quartett etwa.

Wie alle diesjährigen Avantgarde-Bassisten den Weg des Handwerks am traditionellen Baß im ebenso traditionellen Jazz vor dem Free Jazz gegangen sind, d. h. sie waren alle einmal sogenannte Side-men zu einer Jazzformation und hatten — dieser Rolle entsprechend — die Grundlinien der Harmonien zu ziehen und den Drive-Teppich zu legen, auf dem sich das musikalische Geschehen erst aufbaute, so auch Altena. Er läßt in komplexem Spiel immer noch die alte Rolle des Basses, des Nachfolgers vom Sousaphon, Baß-Posaune oder Tuba, als Widerstand durchscheinen. Ebenso aber zerlegt er das Instrument gedanklich, um spielerisch, d. h. praktisch an alle seine Möglichkeiten heranzukommen. Längst ist so der Baß zu einem hauptamtlichen Melodie- und autonomen Geräusch-Instrument geworden. Einem pizzicato vor und hinter dem Steg folgt ein con arco an eben diesen Stellen. Flageolett-Töne wechseln mit runden, vollmundigen Sub-Baß-Klängen. Van Regteren-Altena baut allerhand Geräte dazu auf: ein Cello, auf das er kurz einmal überwechselt, ein Metronom, dessen geradlinigem Takt-Diktat er sich durch Verzögern von Pizzicato-Durchgängen entzieht — ironisch attackie-

rend das traditionelle Zeitverständnis in musikalischen Abläufen; er klemmt eine Mini-Geige unter den Steg des Basses und macht mit dem Bogen eine brüllende und krächzende „Doppelstrategie“, macht schlagartig klar, daß Instrumente untereinander nach Familienprinzipien geordnet sind: ein fulminanter kulturanthropologischer Aphorismus. Er spielt Zitate vom Tonband ein, das Air D-Dur von Bach, unterlegt mit einem schnatternden Exkurs über Musik auf holländisch. Er behandelt den Baß perkussiv. Die Melodie findet nicht mehr statt — wie sie als organisiertes Kontinuum in dem ganzen Workshop kaum noch zu finden ist. Er zieht die Saiten-Wirbel herunter, statt die Intervalle auf dem Griffbrett selbst zu bilden. Er macht überhaupt klar, daß die Emanzipation des Basses zum Solo-Instrument nicht im klassischen Sinfonie-Orchester stattgefunden hat.

„Die Tendenz, sich verbittert zurückzuziehen und resigniert zu privatisieren, ist weit verbreitet“ (Syndikat).

Mit der Entwicklung des Free Jazz als Avantgarde-Musik änderte sich seine Präsentationsform. Die Utopie einer ritus- und kapitalunabhängigen Kommunikation von Produzenten und Konsumenten flammte für den kurzen Augenblick einer revolutionären Stimmung auf, die fälschlich den utopischen Kern von Musik mit der gesellschaftlichen Realität ihrer Bedingungen gleichsetzte, mithin unerreichbar blieb. Mit Musik und deren begrifflichen Äquivalenten läßt sich keine Einsicht in den Krisencharakter des Spätkapitalismus gewinnen. Wohl aber in den ästhetischen und sensiblen Haushalt des ihn praktizierenden Menschen, der Zaster-Monade.

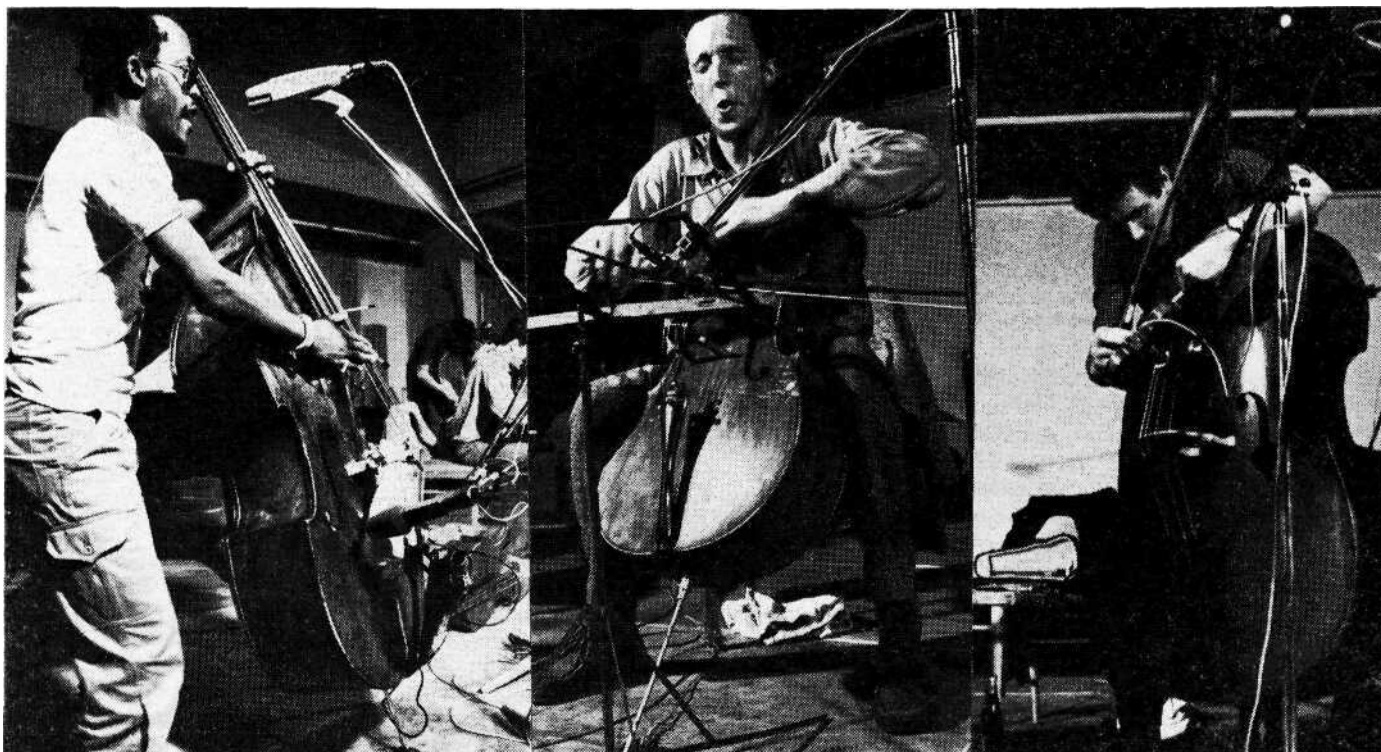
II Der zweite wichtige Aspekt des Workshops sind die gruppendynamischen Möglichkeiten des Trios. Einmal Paul Lovens, Schlagzeug, Urs Voerke, Klavier, Peter K. Frey, Baß. Sie treten an drei Tagen auf und geben Aufschluß über die Wiederholbarkeit bestimmter improvisatorischer Patterns. Sie entwickeln ein Kraftfeld wie im „klassischen“ Free Jazz, jeder autonom agierend und heteronom reagierend, um so klarer und beeindruckender, als sie alle jenseits jeder technischen Spielprobleme stehen. Ihre Klangflächen und Geräusch-Cluster, einzeln und in aufmerksam-lustvoller Triole, wirken wie aus einem gedachten Klangkontinuum herausgenommen. Ende und Anfang sind unendlich denkbar. Auch dies ein Merk-

mal, das mit der Organisationsstruktur des Ganzen unmittelbar korrespondiert.

„Ich linde, die Musik ist ein Instrument. Sie kann exemplarische Denkmuster schaffen, die die Denkweise der Menschen insgesamt ändern werden“ (John Coltrane).

Die europäische Situation des Free Jazz in den späten sechziger Jahren entsprach zunächst ganz der amerikanischen. Dann emanzipierte sie sich jedoch zunehmend und profilierte sich qualitativ anders im Klima der europäischen (deutschen) Musiktradition von der Gregorianik über Bach, der Wiener Schule Schönbergs und Weberns bis zur seriellen und elektronischen Avantgarde. (Den weltweit überschätzten Verbalelektroniker, cleveren Ingenieur seiner im Prinzip künstlerischen Schlichtheit und unsäglichen Mystifikation seines kompositorischen Kosmos-Erlösungsprogramms, Herrn Stockhausen, ließ man jazzseits freundlich außer acht.) Es entstanden vor und um das Schlusßjahr der europäischen Studentenrevolte, 1968, mehrere selbstorganisierte Free Jazz- und Avantgarde-Gruppen. Diese in Absicht und Abgrenzung den Bürger-Initiativen und mancherlei Selbsthilfegruppen mit präziser demokratischer Philosophie ähnlichen Formierungen mit antiinstitutioneller Stoßrichtung, sprich: in Distanz zu den Veranstaltungs- und Produktions-Monopolen in Konzertbetrieb, Medien und Plattenindustrie, bildeten sich in England (Incus, Emanem, die Jazz Composers' Association — JCOA — in London), in Holland (der Instant Composer Pool — ICP —), in Italien und schließlich in Deutschland (die Free Music Production — FMP — in Berlin).

III Das Bläsertrio Herbert Joos, Melolophon, Flügelhorn, Bernd Konrad, Saxophone, Baßklarinette, Wolfgang Czelusta, Posaune, entwirft in extremen Frequenzlagen eine Klangfarbenpoesie, sie gleich wieder concrete in ihre Bestandteile zerlegend, die sich ebenso am Blues, wie Archie Shepp ihn spielt und hat, orientiert, wie an konstruktivistischen Glissando- und Akkordtürmen aus Donaueschingen: Hindemith richtig, wenn man setzt, daß unmerkliche Synthesen im Jazz eine Essenz, bei Hindemith kunstgewerbliche Bastei-Naivität sind. Traurig und im Decrescendo gehen die drei von der Bühne zurück ins Mittelalter, Harlekin-Vorläufer und -erfüller zwischen Katholizismus und Vagantentum. Das Trio heißt sachlich „Blow“ und spielt an drei Tagen.



JOHNNY DYANI, TRISTAN HONSINGER und MAARTEN VAN REGTEREN-ALTENA

Fotos: Werner Panke

„Wer sich definiert, ist immer ein Betrüger“ (Paul Valéry).

Die Akademie, als städtische Institution, stellt Räume, Mitarbeiter und Etat-Gelder zur Verfügung. Die FMP hat vollkommene Autonomie in der Programmgestaltung und der Organisation der einzelnen Werkstatt-Konzerte. Das spiegelt sich in der Anordnung des Bühnen- und Publikumsraums und der Ambiente-Freiheit der Workshop-Besucher, die nicht mit sogenannten Programmpunkten unter Druck gesetzt werden. Das ist ein republikanischer Zustand für die Künste, der einer kollektiven Utopie nahekommt, die allerdings aus dem Konzept der FMP und vergleichbarer nicht-institutioneller lockerer Assoziationen in Kunst und Wissenschaft, wie z. B. des ein halbes Jahr alten Frankfurter „Syndikat“ für kritische Wissenschaft und Literatur mit integriertem Verlag, schon selbst aufscheint. Die Darstellung cL< Or-anisationsform dieses Free- und Nach-Free-Jazz ist kein trocken Brot, denn diese korrespondiert unmittelbar mit den Strukturen der Musik. Dieser Ruck-Koppelung entspricht die demokratische Bindung von Aktion und Reaktion, von Wissenschaft und Kritik, von Musik und kritischem Hören, damit jene angesichts ihrer realen Bedingungen von Lohnarbeit, Kapital und Muzak

genießbar wird. Die reinste Idylle? Es geht noch immer um Geld. Auch im Subventionsbetrieb. Und das ist die Realität, die die Musik erkennen, nicht überspielen muß.

IV—VII Die weiteren vier Bassisten vermitteln mit ihrem Instrument ihre sehr unterschiedlichen Temperamente: Kent Carter schont seinen Baß noch zu sehr im Vergleich zur aggressiven Behandlung der anderen, spielt klassifizierte Arpeggien, schwankt zwischen Quintenzirkelelegie und seinem Aufbruch ins Reich der Freiheit, wo der Bogen aus Pferdehaar an rauen Borkentönen kratzt. Buschi Niebergall spielt wie aus seinem Tagebuch Piecen, Aphorismen, Gedanken über sich, die Welt und den Baß, mit Bogen, Schlegel und pizzicato, facettenreich, ökonomisch disponierend, ähnlich Bartoks „Mikrokosmos“, zwischen ruppigen Klangblöcken und subtilen Notizen. Johnny Dyani bringt afrikanische Folklore ein, spielt viele Ostinati und lange Orgeltöne, auf denen er akkordisch aufbaut, fängt plötzlich an zu singen, was sich logisch aus der Aura seines Spiels ergibt, tanzt mit Nagelschuhen rhythmisch-kontrapunktisch, scheint sich einer Voodoo-Stimmung zu nähern, komponiert nicht, ritualisiert vor sich hin und erreicht so eine enorme Dich-

te, vielleicht „Xango“ im Gedächtnis. Barry Guy arbeitet mit elektronischen Mitteln und ist der „nervöseste“, der tachistischste, der subjektivste Spieler, der nicht viel Distanz zwischen sich und das Instrument legt.

Die Free-Music-Avantgarde kommt nicht aus dem Nichts, sie kommt vom Jazz. „Manchmal würde ich lieber mit Johnny Griffin Bebop spielen. Aber Steve Lacy ist ein mysteriöser Musiker. Er fasziniert mich“ (Oliver Johnson, Schlagzeuger im Steve Lacy Quintett).

VIII—XIV Das Trio Niebergall / Dudek / Vesala spielt mitreißend, zusammenhängend, kraftvoll. Brötzmann und Bennink bewegen sich im Duo auseinander: jener gibt seinem Brutismo mehr Klangfleisch, dieser erweitert mit altem Konzept nur sein zirkensisch-kabarettistisches Arsenal. Steve Lacy praktiziert einen sehr „schwarzen“ Third Stream. Das I. C. P.-Tentett kolliert Free-Sounds und verfaulte Tanz- und Volksmusik-Klischees zu Eislerschem aggressiven, auch deprimierendem Witz. Die „String Group“ fabriziert aus den vorhandenen Bässen und Cello (Tristan Honsinger) ein gleichförmiges Webstück, einen Klangteppich, der mehr rutscht und flattert als weit schwin-

gend fliegt. Albert Mangelsdorff entwickelt mit seinem Posaunen-Solo-Programm mehr Drive und Farbe, weil er hier einem kritischeren Publikum gegenübersteht als weltweit sonst.

Alex von Schlippenbach und Sven-Ake Johansson bringen den Dialog zwischen pianistischer und schlagzeugerischer Intensität und Sensibilität zu percussiver Macht und Geschlossenheit, die ihresgleichen sucht und in der Freiheit das Weite ... *wo es irgendwo aufhört... und wieder anfängt... wenn mit politischem Realismus der utopischen Wirklichkeit von freier Musik der Ort gemacht wird ... angesichts der zunehmenden perkussiven Macht konservativer Kräfte in Berlin ... In Frankfurt... und anderswo ... das Kontinuum begreifend und vorantreibend... verzichtend auf das Dogma eines musikalischen Ideogramms... fort von der Fremdbestimmung... hin zu sich selbst...*

Wilhelm Liefland

Kein Festival war dies, wollte es auch nicht sein — etwa im Sinne eines Festivals der Lieder, was schier undenkbar wäre aus dieser freien, improvisierten Musik.

Wenn Bedeutung klassifiziert werden soll, dann höchstens die Bestandsaufnahme, auch die eines Zeitmoments — mit unscharfen Rändern hier und

da, aber plastisch im Inhalt und: ehrlich. Und Rechenschaft konnte, durfte, sollte abgelegt werden.

Am ehesten war es noch Arbeit, was schon die Bezeichnung „Workshop“ nahelegt.

Gleichwohl waren die Möglichkeiten vielfältiger als die eines Festivals. Die Musiker und Gruppen waren mehrmals, an aufeinanderfolgenden Abenden, zu hören. Was natürlich eine viel intensivere Beschäftigung mit den Künstlern erlaubte — als Voraussetzung zu einer fruchtbaren geistigen Auseinandersetzung mit der Botschaft dieser Musik. Dies ist ein Prinzip der FMP. Keinesfalls ist daraus, wie ein Sarkast argwöhnte, ein Mangel an zahlreicheren Teilnehmern abzulesen. Das hautnahe Erlebnis ist gleichermaßen unschätzbar. Es ist ein gravierender Unterschied, ob man zum Beispiel Man Bennink von sterilen Platten hört oder ihn auf der Bühne wirken sieht, wenn er etwa mit Streichhölzern fummelt oder mit Bambusstäben rasselt.

Eine ähnlich gelagerte Bedingung ist für den Zuhörer ebenfalls unerlässlich, wenngleich längst nicht allerorten gewährt: Freizügigkeit. Eingezwängt zu sein in der 27. Stuhlreihe und Opus 187 bis zum mehr oder weniger bitteren Finale abzusitzen — das wäre zwar wohlherzogen, indessen für die musikalische Rezeption um keinen Deut hilfreich. Die Freizügigkeit in den Konzerten der FMP (wie übrigens auch in Moers und zu noch einigen anderen Gelegenheiten), die muß erhalten bleiben. Unter den in der Akademie der Künste täglich annähernd 1000 Besuchern bemerkte man einen, der seine Boots abstreifte und es sich in dem kahlen Raum auf einem Bretterstapel liegend bequem machte. Sichtlich gab er sich einem derart unbelasteten Vergnügen hin. Naserümpfen ob des Aromas, handelten alle so, würde jetzt nur ablenken: Daß diese Randszene sich überhaupt ereignen konnte, ist allein positiv. Schließlich ist das Vergnügen an der Musik die Hauptsache. Wenn die emotionale Empfangsbereitschaft eingezwängt wird — allein über den Intellekt klappt's nimmer.

Ökonomische Zwänge waren zum 9. „Workshop Freie Musik“ nicht präsent. Drei Mark je Konzert und acht Mark für alle fünf Konzerte — das ist schon beinahe Nulltarif. Bloß, daß im Vorraum ein (nicht mit der FMP liierter) Bierverkäufer 50 Pfennig Flaschenpfand erhob, das fand man happig; bitteschön: es sind meistens Kleinigkeiten, die stören und entscheiden. Doch künstlerische Zwänge ergeben sich unterdessen und von selber. Von

den Einzelleistungen der Musiker mal abgesehen, die selber wissen müssen, was sie tun. Doch wenn man als Veranstalter einen kulturpolitischen Anspruch erhebt — der steckt hinter der ganzen Konzeption und Intention der FMP —, geht man auch kulturpolitische Pflichten ein.

Der Baß-Workshop dieses Jahres war in diesem Sinne. Damit dokumentierte die FMP so plakativ wie sinnfällig die erreichte Emanzipation dieses Instruments. Kleine dezidierte Anmerkung: An der Vorführung von Maarten van Regteren-Altena konnte man bemängeln, daß er seine anfangs so handfeste Kritik an den fixierten Stellenwerten von Streichinstrumenten (indem er die verbalen Erklärungen einer Demonstrationsplatte gewissermaßen „zersägte“, weil für ihn darin ein Stück bürgerliches Schichtendenken steckt) nicht hernach auch durch eigene Alternativen vervollständigte. Geplant und durchgeführt wurde auch ein String-Ensemble (Dyani, Honsinger, van Regteren-Altena, Guy). Doch Wesentliches entstand daraus kaum. Vielleicht weil zur Probe ausgiebig mit Papierknollen Fußball gespielt wurde.

Die „Arbeitsbedingungen“ also waren (nicht nur daran gemessen) „zufriedenstellend“, hörte man sich unter den Teilnehmern um. Zwanglosigkeit auch hier, keine Etikette. Wie hinderlich Etiketten sein können, hat niemand schmerzhafter erfahren als die in der FMP vereinigten Musiker. Daher war ihr Zusammenschluß vor über zehn Jahren notdringlich. Längst ist inzwischen die eigenständige künstlerische Identität gefestigt. Das Wort „Jazz“ benutzen sie darum auch nur, wo's unumgänglich scheint. „Freie Musik“ heißt die Losung statt dessen. Wovon, wozu? Wo sind die Grenzen? Eine große Chance blüht an dem von der FMP eingeschlagenen Weg. Man will hoffentlich nicht nur frei sein von bürgerlichen, technischen Schemata, musikalischen und außermusikalischen. Man ist hoffentlich so tolerant, um sich nicht für den Nabel der Welt und einzigen Hort der Freiheit zu halten. Künstlerische Freiheit würde anderenfalls zum Stigma und endlich zur geistigen Stagnation pervertieren. Elsbeth Moser sollte ja kommen, eine Akkordeonistin aus dem „seriösen“ (warum die Dackelperspektive?) E-Musik-Lager, erkrankte aber leider. Das Verständnis und das Praktizieren von Freiheit könnte also noch expandiert werden. Denn auch außerhalb der eigenen Zelle gibt es Künstler vom gleichen Geiste.

Werner Panke

JAZZNEWS

Deutscher Schallplattenpreis 1977

Die Deutsche Phono-Akademie verlieh am 27. April in Bonn den Deutschen Schallplattenpreis. Von den 1000 für den Preis 1977 eingereichten Platten wurden 154 für Gattungspreise und 71 für Künstler des Jahres nominiert. In der Kategorie „Jazz“ bildeten Werner Burkhardt, Dr. Ulrich Olshausen und Peter Schulze die Jury, die die entsprechende Auswahl traf.

1. Gattungspreise:

Traditioneller Jazz: Barrelhouse Jazzband „You are driving me crazy“, Bellaphon BLPS 19247;

Moderner Jazz: Kenny Wheeler Quartet „Gnu High“, ECM 1069;

Historische Aufnahmen: Jazz Story, Classic Jazz — King Oliver's Creole Jazz Band, Metronome 40.002; Jazz Story, Classic Blues — Ma Rainey, Lovie Austin, Blues Serenaders, Metronome 40.003; Jazz-Story, Chicago South Side — Lovie Austin, Blues Serenaders, Metronome 40.004; Jazz-Story, A Boy Named Six — Bix Beiderbecke and The Wolverine Orchestra 1924, Metronome 40.006; Jazz-Story, Harlem Jazz — Clarence Williams, Metronome 40.010.

2. Künstler des Jahres

Jazz national: Peter Herbolzheimer

Jazz international: Jan Garbarek

Pop national: Manfred Schoof (Platte „Scales“, Japo 60013)

Cannonball Adderleys Platte „Big Man“, Bellaphon F 79006 wurde zudem in der Kategorie II der Gattungspreise unter Operette und Musical ausgezeichnet.

Jazz Yatra '78 in Bombay

Jazz India, eine Non-Profit Organisation, die ihren Sitz in Bombay hat, wird vom 12. bis 18. Februar 1978 das erste Jazz Festival in Indien veranstalten. Auf dem Programm stehen nicht nur Jazzkonzerte indischer und internationaler Jazzmusiker, sondern auch Yoga- und Meditationskurse, Lektionen über Instrumentaltechniken und Gesangstechniken indischer Musik sowie indischer Tanztechniken. Die Schirmherrschaft über Jazz Yatra haben Sonny Rollins, Yehudi Menuhin und Ravi Shankar übernommen. Bisher haben Charles Mingus, Herbie Mann, Albert Mangelsdorff, Volker Kriegel, Alexander von Schlippenbach, Martial Solal, George Gruntz, die Swing Machine sowie Musiker aus

Polen und Skandinavien ihre Teilnahme zugesagt. Unterstützt wird das Festival von der UNESCO, den Goethe-Instituten und der International Jazz Federation. Der Reingewinn dieses Festivals soll dazu dienen, ein ständiges Jazz-India Center einzurichten, das internationalen Jazzmusikern Kontakte mit indischer Musik und indischen Musikern vermitteln soll. Kontaktadresse: Jazz India, No. 10 Veer Nariman Road, Bombay 400 001, India.

Bennie Green und Julius Watkins gestorben

Erst jetzt erreichte uns die Meldung vom Tod des Posaunisten Bennie Green. Er starb im März im Veterans' Hospital in San Diego, in das er bereits im Januar mit Knochenmarkentzündung eingeliefert worden war. Green wurde 1923 in Chicago geboren, stieg im Alter von 19 Jahren bereits ins Earl Hines Orchester ein, wurde später mit Charlie Venturas „Bop for the people“ Band bekannt, spielte danach mit Gene Ammons und wieder mit Earl Hines, gründete in den 50er Jahren ein eigenes Quintett, schloß sich 1969 der Duke Ellington Band an und musizierte in den letzten Jahren in verschiedenen Bands in Las Vegas. Er galt als einer der besten modernen Posaunisten des Jazz.

Julius Watkins starb am 4. April im St. Barnabas Hospital in New York im Alter von 56 Jahren. Der aus Detroit stammende Frenchhornspieler musizierte mit Milt Buckners Big Band, mit Kenny Clarke, Oscar Pettiford, Pete Rugolo, Johnny Richards Big Band, George Shearing u. a. 1956 stellte er mit dem Tenorsaxophonisten Charlie Rouse unter dem Namen „Les Modes“ eine vielbeachtete Jazz-Combo auf, in der er sich als vollwertiger Jazzsolist mit dem Frenchhorn durchsetzen konnte.

The World of Big Bands — unter diesem Titel legte Arthur Jackson ein neues Buch vor, das die Geschichte der sweet und swinging Big Bands von 1912 bis heute behandelt. Es enthält über 100 Originalfotografien und erschien bei David & Charles, London.

Die **Ariola** in München, die seit einiger Zeit vier der wichtigsten Jazz Labels vertreibt, nämlich Blue Note, Horizon, ABC-Impulse und Watt/JCOA Records, gab einen kompletten Jazz-Katalog ihres Repertoires unter dem Titel „Change into Jazz“ heraus.

Jazz Expatriates ist der Titel eines 45-Minuten-Dokumentarfilms, den die Davis/Croissant Productions derzeit drehen. Am Beispiel der Münchener George Morrison Big Band werden Leben, Arbeit und Wirken amerikanischer Jazzmusiker aufgezeigt, die den USA seit Jahren den Rücken gekehrt und in Deutschland eine zweite Heimat gefunden haben. Mit dabei sind u. a. der Trompeter Benny Bailey, der Altsaxophonist Frank St. Peter, der Pianist Mike Thatcher und der Bassist Gary Todd. Regie führt Claus Croissant, die Produktion übernahm Jeffrey van Davis, und Kameramann ist Lothar Stickelbrucks. Der Film soll bis Ende Juli fertiggestellt sein.

Ein **Lexikon Pop**, ein Sachwort-ABC der Unterhaltungsmusik von Operette und Schlager bis Folk, Jazz und Rock, erschien bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Es wurde von 8 Autoren, darunter Ulrich Olshausen und Siegfried Schmidt-Joos, zusammengestellt und ist als Paperback zum Preis von 7,50 DM erhältlich.

Jazz und Afro-Amerikanistik — unter diesem Titel steht die dritte internationale Jazzwissenschaftliche Tagung, die vom 31. Mai bis 4. Juni geht. Sie findet im Schloß Schielleiten am Stubenbergsee in der Steiermark statt und wird vom Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz, der Lehrkanzel für Afro-Amerikanistik der Hochschule und der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung veranstaltet. U. a. stehen folgende Vorträge auf dem Programm: Ekkehard Jost „Zur Ökonomie und Ideologie der sogenannten Fusion Music“, Manfred Straka „Weißer Bebo — ein eigener Jazz-Stil?“, Wolfgang Sandner „Beziehungen zwischen Jazz und Rock“, Fred Traguth „Modern Jazz Dance“, Ronald Mooshammer „Entwicklung und derzeitige Stellung des Jazz und artverwandter Musik in der DDR“, Jürg Solothurnmann „Zur Ästhetik der afro-amerikanischen Musik“, Dieter Glawischnig „Jazz und Pädagogik — USA“, Hans Kumpf „Zur Problematik von Jazz-Kritik“, Franz Kerschbauer „Zur Einführung von AHS-Lehrern in Jazz und jazzverwandte Musik“, Gerhard Wanker „Didaktische Modelle zum Jazzunterricht an allgemeinbildenden höheren Schulen“ und Hermann Rauhe „Zur bildenden, heilenden und helfenden Funktion des Jazz“.

Barry Altschul hat für Muse eine Platte unter eigenem Namen aufgenommen. Mit dem Schlagzeuger gingen ins Aufnahmestudio: Muhal Richard Abrams, Dave Holland, Sam Rivers und George Lewis.

Alex Bally arbeitet seit kurzem für den Paiste Drummer Service in Nottwil in der Schweiz. Der Schlagzeuger wird aber nach wie vor mit verschiedenen Gruppen im In- und Ausland gastieren.

Count Basie arbeitet derzeit an einem Buch, das von seiner Musik und dem Jazz allgemein handelt.

Karl Berger und Ing Rid starten am 1. August eine ausgedehnte Europa-tournee, die bis 21. September dauert. Wahrscheinlich werden sie noch den Bassisten David Izenzon, den Schlagzeuger Ed Blackwell und den Saxophonisten und Klarinettenisten Jimmy Giuffrè mitbringen. Kontaktadresse: Creative Music Foundation, Inc., Geno Barnhart, P. O. Box 1152, Ansonia Station, 1990 Broadway, New York, N. Y. 10023, USA, Tel. 799-45 25.

Eubie Blake, der im Februar seinen 94. Geburtstag feiern konnte, trat bei einem Konzert im Loeb Student Center in New York auf. Neben dem Ragtime-Pianisten waren noch zwei andere Jazz-Veteranen mit von der Partie: Claude Hopkins und Sam Wooding, der sich wieder einmal mit eigenem Orchester vorstellte.

Toto Blanke hat nach einer erfolgreichen Frühjahrstournee, die ihn nach Polen, Österreich und Sizilien führte, seine Gruppe Electric Circus neu formiert. Mit dem Gitarristen spielen jetzt der Pianist Christoph Spendel, der Bassist Norbert Dömling und der Schlagzeuger Jim McGillivray. Kontaktadresse: B & B Music, Postfach 1303, 4790 Paderborn, Tel. 0 52 51 / 2 89 95.

Sigi Busch beabsichtigt im Herbst eine Jazz-Kontrabaß-Schule herauszugeben. Inhaltlich soll sich der Bogen von den ersten Anfängen bis zum fortgeschrittenen Solospiel spannen. Anregungen und Ideen werden gern aufgegriffen. Kontaktadresse: Sigi Busch, Herderstr. 36, 2800 Bremen, Tel. 04 21 / 73412.

Benny Carter, der sich derzeit in Europa aufhält, wird im Oktober erneut zu einer Gastspielreise hierher kommen. Vom 19. bis 25. Oktober wird er in Deutschland auftreten. Die Partner des Altsaxophonisten werden sein: der Trompeter Colin Smith, der Pianist Dick Wellstood, der Bassist Jim Richardson und der Schlagzeuger Tony Manne. Kontaktadresse: Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 32 27 29.

Graham Collier wird mit seiner 12-Mann-Band, zu der u.a. die Trompeter Harry Beckett und Henry Lowther, der Posaunist Malcolm Griffiths, der Gitarrist Ed Speight und der Schlagzeuger John Webb gehören, im September in Deutschland gastieren. Kontaktadresse: Graham Collier Music, 51 Nevern Square, London SW 5 9 PF, England.

Das **Contact 7:j** ist als Jazzvertreter für „Europalia“, das in diesem Jahr ausschließlich deutsche Kunstformen präsentiert, nominiert worden. Das Konzert findet am 7. Oktober in Brüssel statt. Daran anschließend geht das Trio auf eine ausgedehnte USA-Tournee.

John Coltrane ist der Titel eines neuen Buches von Bill Cole, der darin die Musik und das Leben des Tenorgiganten abhandelt. Berührt werden seine Zusammenarbeit mit Miles Davis, Thelonious Monk, vor allem aber berichtet Cole über Coltranes eigene Formationen. Das Buch umfaßt 264 Seiten und erschien bei Schirmer Books.

Barry Dew und Cliff Wren haben sich zu einem Skiffle Duo namens „Sour Dew and Fat Belly Wren“ zusammengetan. Der Banjospieler Dew und der Trompeter, Sousaphonspieler und Sänger Wren starten Ende September ihre erste Deutschlandtournee. Kontaktadresse: Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 32 27 29.

A Portrait of Duke Ellington heißt ein neues Buch, das Derek Jewell schrieb und das bei Elm Tree Books in London erschien. Johnny Dankworth sagte darüber: „Ich bezweifle, ob es überhaupt einen besseren Tribut an diesen großen Mann geben kann.“ Unter dem Titel „The Age of Duke Ellington“ legte RCA dieser Tage eine drei Platten umfassende Kassette mit Ellington Aufnahmen aus den Jahren 1927—1967 vor.

Buddy De Franco leitete vorübergehend die Woody Herman Herd, als Herman wegen eines Autounfalls eine Zwangspause einlegen mußte.

Hartmut Geerken unternahm vor einiger Zeit zusammen mit dem amerikanischen Percussionisten Mikel Ranta eine Tournee durch den Iran, Afghanistan, Indien, Bangla Desh, Thailand, die Philippinen, Korea und Japan. In Osaka gaben Geerken und Ranta gemeinsam mit dem japanischen Geiger Kosugi und dem Synthesizerspieler Ichianagi ein Konzert. Im Mai präsentierte sich Geerken als Pianist und Percussionist zusammen mit John Tchicai bei einigen Konzerten im Iran und in Afghanistan. Beide Gastspielreisen wurden vom Goethe-Institut

Kabul unterstützt. Im Auftrag des Goethe-Instituts und Radio Afghanistan macht Geerken jetzt auch die erste afghanische Jazzsendung. Sie wird monatlich ausgestrahlt und dauert 1 Stunde.

Peter Giger und Eddy Marron sind die Dozenten eines Kurses für Schlagzeug, weitere Percussionsinstrumente und Gitarre, der vom 29. Juni bis 2. Juli in Mannheim stattfindet. Anmeldungen sind zu richten an Musik-Werkstatt Alte Hauptfeuerwache, Brückenstr. 3, 6800 Mannheim 1.

Slide Hampton stellte sich Anfang Mai mit seiner Posaengruppe im Village Vanguard in New York vor und bestritt dann zusammen mit Bill Watrous und Albert Mangelsdorff einen Trombone Workshop in Nashville.

Jazztrack veranstaltet vom 29. bis 31. Juli einen Jazzkurs an der Bremer Universität. Als Dozenten wirken neben den Mitgliedern der Gruppe — Sigi Busch, Wolfgang Engstfeld, Heinrich Hock und Christoph Spendel — noch der Trompeter U! Beckerhoff und der Gitarrist Eddy Marron mit. Anmeldungen sind zu richten an Heinrich Hock, Sietwall 7, 2800 Bremen, Tel. 04 21 / 7 86 68.

Stan Kenton nahm im August letzten Jahres eine Platte auf, die Kompositionen von Chick Corea, Mark Taylor, Hank Levy u. a. enthält, und die jetzt bei Creative World unter dem Titel „Journey to Capricorn“ erschien.

Lee Konitz, Warne Marsh, Al Levitt und Peter Ind gaben im März 1976 in London ein vielbeachtetes Konzert, das jetzt als Platte von Wave Records, London, veröffentlicht wurde.

Frank Köllges, Mitglied der deutsch-holländischen Gruppe Third Eye und der Formation Sense, machte kürzlich Solo-Aufnahmen als Schlagzeuger und Pianist. Die Solo-Platte liegt jetzt auf Metramo 2214 bei Ring Records, Moers, vor.

Teo Macero, der im letzten Jahr seinen Job als Produzent bei der Columbia aufgab, hilft derzeit Miles Davis bei der Aufstellung einer neuen Gruppe, mit der der Trompeter auf eine Japan-tournee gehen wird.

Adam Makowicz gab im Mai sein Debüt in Amerika. Der polnische Pianist gastierte zuerst in Barney Josephsons Cookery in New York.

Chris McGregor stellte seine Gruppe Blue Notes, die 1964 erstmals in Europa auftrat, im April wieder einmal zusammen und ging mit ihr auf eine Tournee durch England, Frankreich und die Schweiz. Mit dem Pianisten spielen der Altsaxophonist Dudu Pukwana, der Bassist Johnny Dyani und der Schlagzeuger Louis Moholo.

Ken McIntyre hat vor einiger Zeit in New York eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Introducing the Vibrations“ auf Steeple Chase vorliegt. Mit dem Saxophonisten und Klarinettenisten sind darauf zu hören: der heute in den USA lebende japanische Trompeter Terumasa Hino, der Pianist Richie Harper, der Bassist Alonzo Gardner, der Schlagzeuger Andrei Strobert und der Congaspieler Andy Vega.

Charles Mingus nahm vor kurzem mit einer All Star Gruppe seine „Kumbia Jazz Fusion“ auf, die auf den Rhythmen der Musik der Kumbia Indianer Südamerikas basiert. Der geplante „Bass Summit“, bei dem Mingus mit seinem jungen Kollegen Stanley Clarke für Atlantic Plattenaufnahmen machen sollte, ist bis auf weiteres verschoben worden.

Das Modern Jazz Quartet, das sich 1974 auflöste, formierte sich jüngst erneut für eine Tournee. Die Gruppe mit John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath und Connie Kay trat u. a. im Seattle Opera House auf.

Mumps, die Gruppe mit Albert Mangelsdorff, John Surman, Barre Philips und Stu Martin, hat vor kurzem Plattenaufnahmen in Stuttgart gemacht. Im Juli soll das erste Album von Mumps bei der MPS erscheinen.

Buschi Niebergall hat eine neue Gruppe gegründet. Der Bassist spielt jetzt im Trio zusammen mit dem Klarinettenisten und Saxophonisten Alfred Harth und dem Schlagzeuger Uwe Schmitt. Kontaktadresse: Buschi Niebergall, Cranachstr. 11, 6000 Frankfurt 70, Tel. 0611 7626266.

Phil Nimmons wurde für sein Sackville-Album „The Atlantic Suite“ mit dem kanadischen Juno Award, einem Plattenpreis ähnlich des in den USA gewährten Grammy Award, ausgezeichnet. Die Band des kanadischen Klarinettenisten hat die Kontaktadresse: Nimmons 'n' Music Ltd., 114 Babcombe Drive, Thornhill, Ontario L 3 T 1N1, Tel. 889/8374.

Red Richards spielte einen Monat lang im Crawdaddy in New York. Mit dem Pianisten gingen der Trompeter Taft Jordan und der Schlagzeuger Ronnie Cole ins Engagement.

Riot, die Gruppe mit UM Beckerhoff, Andreas Lump, Rainer Linke und Wolfgang Ekholt, nahm vom 23. bis 25. Mai ihre erste Langspielplatte für das Nagara-Label in Frankfurt am Main auf.

Woody Shaw legte jetzt eine Platte bei Muse vor, die Aufnahmen seines Concert Ensembles bei den Berliner Jazztagen 1976 bringt.

Archie Shepp hat vor kurzem in Kopenhagen zusammen mit dem Pianisten

Horace Parian eine Duo-Platte für Steeplechase aufgenommen, bei der er sich auf Negro Spirituals konzentrierte.

John Stevens hat vor einiger Zeit eine Electric Jazz Gruppe gegründet, die Away heißt und jetzt unter dem Titel „Mazin' Ennit“ ihre dritte Platte vorlegen konnte. Mitte Mai gastierte Away in Belgien und Holland. Der englische Schlagzeuger John Stevens hat vor kurzem auch seine Free Jazz Gruppe, das Spontaneous Music Ensemble, wieder einmal aufleben lassen und mit ihr eine Platte für Emanem aufgenommen. Seine Partner sind dabei die Saxophonisten Evan Parker und Trevor Watts, der Gitarrist Derek Bailey und der Bassist und Cellist Kent Carter. Außerdem hat Stevens vor kurzem mit Kenny Wheeler, Ray Warleigh, Trevor Watts und Jeff Clyne eine Platte für Vinyl Records gemacht, die demnächst unter dem Titel „Chemistry“ erscheinen wird.

Cecil Taylor und Mary Lou Williams bestritten eine Serie von Duokonzerten in der Carnegie Hall in New York.

John Tchicai hat im März nach einer Pause von einigen Jahren erstmals wieder eine Platte aufgenommen. Der dänische Altsaxophonist ging mit dem Bassisten Niels Henning Ørsted Pedersen und dem Gitarristen Pierre Dörge in Kopenhagen ins Studio. Das Album soll im Sommer bei Steeple Chase erscheinen. John Tchicai & Strange Brothers gehen vom 29. September bis 12. Oktober auf Deutschlandtournee. Kontaktadresse: Free Music Production, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 10, Tel. 341 5447.

Barbara Thompson gab im April neun Konzerte in Sizilien. Die englische Saxophonistin und Flötistin ging im Mai wieder einmal mit ihrer Gruppe Paraphernalia auf Gastspielreise und gastierte als Solistin zusammen mit dem NDR-Rundfunkorchester in Hamburg. Vor einiger Zeit hat sie ein Solo-Album aufgenommen, das ihr Mann Jon Hiseman produzierte.

Stan Tracey hat innerhalb kurzer Zeit die dritte Langspielplatte vorgelegt. Nach den Tracey/Keith Tippett Aufnahmen für Emanem und den Tracey/Mike Osborne Aufnahmen für Ogun erschien jetzt ein Album des Tracey Oktetts unter dem Titel „The Bracknell Connection“ bei Steam Records. „The Bracknell Connection“ ist eine Auftragskomposition, die der englische Pianist für das Bracknell Festival 1976 schrieb. Die Plattenaufnahme allerdings entstand im 100 Club in London. Zum Tracey Oktett gehören u. a. der Trompeter Harry Beckett, der Posaunist Malcolm Griffiths und der Altsaxophonist Peter King.

Big Joe Turner gastierte in den letzten Wochen wieder einmal in Barney Josephson's Cookery in New York. Der gewichtige Bluessänger ließ sich dabei von dem Pianisten Lloyd Glenn und dem Gitarristen Wayne Wright begleiten.

Charles Tyler, der sich als Altsaxophonist bereits Mitte der 60er Jahre mit der New Yorker Avantgarde exponierte, plant in nächster Zeit nach Europa zu kommen. Tyler, um den es lange Zeit sehr still geworden war, hat vor kurzem zwei neue Platten vorgelegt, „Voyage from Jericho“ und „Live in Europe“. Kontaktadresse: AK-BA Records, P. O. Box 1737, New York, N. Y. 10027, USA.

Voice nennt sich ein Gesangsquartett, das sich in England zusammengefunden hat und zu dem die Sängerinnen Julie Tippett und Maggie Nichols sowie die Sänger Phil Minton und Brian Eley gehören. Voice tritt ohne Instrumentalbegleitung auf. Das Quartett hat auf Ogun bereits seine erste Platte vorgelegt.

Benny Waters machte vor einiger Zeit eine neue Platte, die jetzt bei Vogel Records in Amsterdam unter dem Titel „The two sides of Benny Waters“ vorliegt. Der in Paris lebende amerikanische Saxophonist und Klarinettenist wird darauf von Willy Donni, Gitarre, Ad van Beerendonck, Baß, Rudy Frankel, Schlagzeug, und Camiel de Ceunynck oder Butch Thompson, Klavier, begleitet.

Mike Westbrook ist derzeit mit seiner All Star Brass Band auf einer Tournee durch Frankreich.

Joe Williams trat kürzlich in New York mit dem Pianisten Sy Johnson, dem Bassisten Paul West und dem Schlagzeuger David Lee jr. im Hopper's auf. Count Basie, der inzwischen von seinem Herzinfarkt wieder ganz genesen ist, setzte sich eines Abends im Hopper's ans Klavier und swingte zusammen mit seinem ehemaligen Gesangsstars Williams.

Norma Winstone gastiert vom 4. bis 8. Juni mit Jazztrack in Marburg, Frankfurt, Bonn und Bremen. Die englische Sängerin wird sich dem deutschen Quartett auch nochmals Mitte Juli anschließen, wenn Jazztrack am 15. Juli eine zweite Tournee mit „Jazz in the garden“ in Berlin beginnt. Kontaktadresse: Time Music, Postfach 3104, 3502 Vellmar, Tel. 0J 61 / 89 68 80.

Phil Woods machte mit einem Orchester unter der Leitung von Chris Gunn eine neue Platte mit stark latein-amerikanisch gefärbtem Jazz, die jetzt bei RCA unter dem Titel „Florencia Canto“ vorliegt.

JAZZ PODIUM

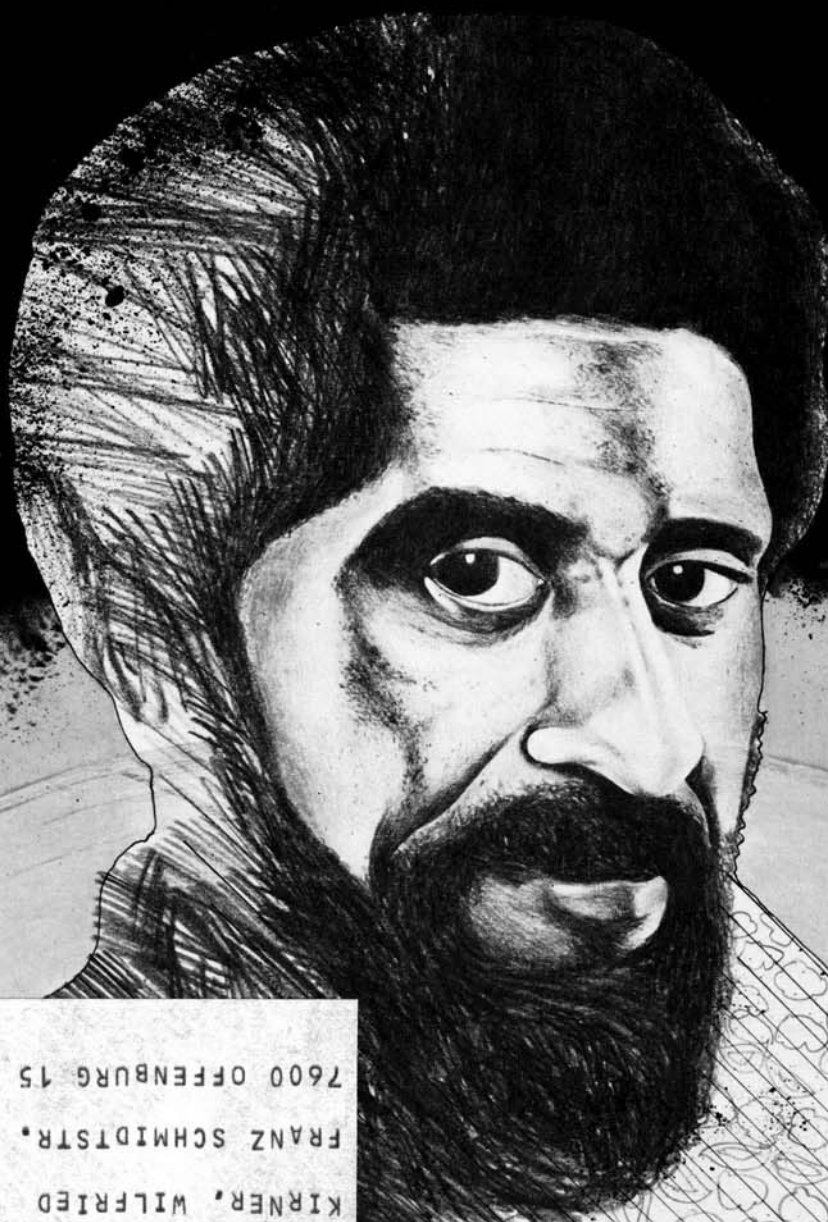
E 1315 EX

Nr. 7/XXVI

Juli 1977

DM 3,— sfr. 3,50 öS. 21,—

Postvertriebsstück — Gebühr
bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstr. 32, 7000 Stuttgart 1



7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

7600

1 00018

SEA-ENSEMBLE

Es geht um Gegenwart und Zukunft

Die Musik des Sea-Ensemble hat den dynamischen Ausgleich zwischen Yin und Yang, zwischen Weib und Mann, West und Ost, zum Inhalt. Aus dem Jazz, aus afrikanischen, chinesischen, arabischen, indischen, indonesischen und europäischen Quellen entwickelte das Duo eine allumfassende Musik, die den Geist unserer Zeit widerspiegelt. Die Praxis lehrte Donald Rafael Garrett und Zusaan Fasteau-Garrett — sie treten als Sea-Ensemble auf —, daß die freie musikalische Energie im Einklang mit den kosmischen Mächten eigene Formen ausbildet. Die dieser Musik immanente Gewalt sprengt die kulturellen Grenzen und umspannt das gesamte Spektrum von Dynamik, Rhythmik, Klangfarbenreichtum und Harmonik. Die Musiker weiten die expressive Spielweise des üblichen Instrumentariums aus und bauen sich selbst Instrumente, um mit bisher unerforschten Klangformen arbeiten zu können. Aufgrund eines in zwischen sechsjährigen gemeinsamen Lebens, Reisens und Spielens ist ihrer Musik eine außerordentliche Intensität zu eigen. Seit 1971 trat das Sea-Ensemble schon in den USA, in Zaire, Senegal, Marokko, Frankreich, Deutschland, den Niederlanden, der Schweiz, Jugoslawien, Belgien, Schweden, Dänemark, der Türkei, auf Haiti und in Italien auf. 1973 gab es mit großem Erfolg ein Konzert in der New Yorker Town Hall und nahm seine erste (und bisher einzige) Schallplatte auf: „We move together“ (ESP-Disk 3018). Der Kritiker Robert Palmer schrieb in der New York Sunday Times über dieses Album: „Rafael und Zusaan Garrett markieren eine Richtung, in die Coltrane möglicherweise gegangen wäre, hätte er länger gelebt. (...) Ein angemessener Tribut an Coltranes Suche nach einer transzendentalen, allumfassenden musikalischen Sprache.“

Donald Rafael Garrett studierte Klarinette an der Du Sable High School in Chicago. Später wechselte er zum Baß über und spielte mit so namhaften Musikern wie John Coltrane, Sun Ra, Archie Shepp, Frank Wright, Roland Kirk, Dewey Redman und Betty Carter. Schallplattenaufnahmen machte er mit Coltrane („Om“, „Kulu Se Mama“, „Selflessness“, „Live in Seattle“), mit Archie Shepp („Three for a quarter“, „Live in San Francis-

co“), Kirk („Introducing Roland Kirk“) und Redman („Look for the black star“). 1965 stellte er unter dem Namen „Sound Circus“ seine erste eigene Gruppe auf und erteilte in San Francisco, New York und Amsterdam Musikunterricht.

Zusaan Fasteau-Garrett begann schon 1953 damit, sich im Klavierspiel und im Gesang auszubilden; 1956 nahm sie noch das Cello und die Flöte hinzu. An der Graduate School of World Music (Wesleyan University) belegte sie Vorlesungen über javanische Vokalmusik, afrikanische Schlaginstrumente, indische Mridangam, türkische Instrumente, avantgardistische und Jazz-Klavierspielpraktiken und Vokalmusik. Sie spielte schon mit Archie Shepp, Dewey Redman, Dave Burrell und Muhammed Ali. Mit Shepp ist sie auch auf Platte zu hören („Bijou“).

Die folgende Selbstdarstellung des Sea-Ensemble entstammt einem Gespräch, das während des Jazz-Festivals in Pisa stattgefunden hatte.

Stefano Arcangeli

Die Improvisation ist der Leitgedanke unserer Musik. Unser Ideal ist die totale Improvisation in jedem Moment des Spielens. Ein Ideal, das gegenwärtig nicht verwirklicht werden kann, das auf seine Art die Grenzen des Spiels in geistiger und körperlicher Hinsicht markiert. Unser Ziel ist es, die physischen Beschränkungen zu überwinden und der ununterbrochenen Veränderung, die sich im Leben ständig zeigt, Ausdruck zu verleihen. Die Maxime „Veränderung ist das einzig Beständige“ hat im Leben ebenso Gültigkeit wie in unserer Musik. Wenn wir zu spielen beginnen, erfaßt uns eine tiefe Empfindung, die uns inspiriert, solange wir Musik machen. Diese Eingebung entspringt dem Geist und sie durchbricht jede Form musikalischer Struktur. Und hier liegt die Schwierigkeit: Wir müssen es dem Geist erlauben, sich frei durch uns zu bewegen, dürfen ihm nicht durch formale Betrachtungen Fesseln anlegen. Die Form darf dann angewendet werden, wenn sie der Erzeugung energetischen Stromes dient; man kann sie aber vergessen, sobald dieser Strom aus sich heraus zu fließen beginnt. Und viele spüren dieses Fließen des Geistes durch ihren Körper, wenn sie

singen, spielen, tanzen — dies muß nicht auf den professionellen Musiker beschränkt bleiben.

Was den Jazz von anderen Musikformen unterscheidet, ist die ausgeprägte Anwendung der Improvisation. Der Jazzmusiker ist gleichzeitig Komponist und Interpret. Im Gegensatz zu anderen Musikkulturen vermag der Musiker im Jazz auf Veränderungen innerhalb der Gesellschaft in der Improvisation besonders empfindsam zu reagieren, zumal der einzelne Solist seine Gefühle freier ausdrücken kann. Aber auch die Aufmerksamkeit des Jazz-Publikums gilt weniger der äußeren Form, als den Musikern, die neue musikalische Ideen anbieten und in ihrer Musik eine neue Denkart aufzeigen.

Die Musik spiegelt die Sozialstruktur wider, und sie kann sie ändern; sie kann neuen Ideen den Weg ebnen; sie kann den Leuten beweisen, daß kein Zwang besteht, aus der Tradition überkommene Normen zu befolgen. Wenn wir spielen, drücken wir unsere Gefühle von der Gegenwart und unserer Ideen von der Zukunft aus. In der improvisierten Musik gilt der Ausdruck, nicht die Vollkommenheit. Die Natur ist unvollkommen, in ihrer Unvollkommenheit aber ist sie einzigartig. Unsere Musik ist wie die Natur — charakterisiert durch die Eingebung und einzigartig in ihrer Unvollkommenheit.

Unsere Eingebung kommt aus dem Innern; sie entspringt den Rhythmen des Körpers, den verschiedenen Musikformen der Welt; sie erwächst aus den Klängen der Natur. Wir hören viel Musik, erfahren die allgemein übliche Art des Gebrauchs der Stimme, der Flöten, der Blech-, Schlag- und Saiteninstrumente. Die Natur ist eine reichhaltige Inspirationsquelle, eine Medizin für Körper und Geist. Es ist notwendig, die Natur zu retten und die natürlichen Funktionen neu zu entdecken.

Die Musik ist für uns ein in sich geschlossener Kreis, eine Klangsphäre, in der jedes mögliche Klangmerkmal enthalten ist. Wir benützen viele, auch unorthodoxe Instrumente, und erzeugen auf unserem selbstgebaute Instrumentarium neue Klänge. Auf diese Weise haben wir eine große Anzahl von Instrumenten zur Hand, mit denen wir eine Musik dieser Zeit spielen können. Uns steht eine multidimensionale Klangwelt zur Verfügung und in jedem Moment können wir auswählen, können Dinge verändern oder beibehalten. Wir wollen die Gegensätze, die zwischen den unterschiedlichen Klängen bestehen, in Einklang bringen, um dem ganzen Spektrum, dem

Zentrum und den Extremen in unserem Leben, Ausdruck zu verleihen. Wir sprechen uns nicht vorher ab, was wir spielen: wir legen nicht fest, welche Harmonien, welche Rhythmen wir verwenden. Wenn der Geist uns leitet, können wir gleichzeitig ganz unterschiedliche Rhythmen, verschiedene Harmonien spielen und uns dennoch zusammenfinden. Diese Musik gibt unser Denken wieder und sie ist wahr: sie beruht nicht auf einer künstlich produzierten Eintracht, sondern auf dem wirklichen Ausdruck unseres Geistes und unserer Sinne. Wir kennen die Notenschrift der westlichen Musikkultur, doch äußert sich die Musik, die wir im Innern fühlen, am besten in freien Linien. Wenn wir weitergehen, werden Farben, zweidimensionale Bilder oder dreidimensionale Skulpturen einer Versinnbildlichung oder als Inspiration für die Musiker besser dienen als eindimensionale Linien. Dann die vierte Dimension: hier müssen die Skulpturen zur Symbolisierung des Klangs in Bewegung versetzt werden. So ist es möglich, den engen Rahmen der aufgeschriebenen Musik auszuweiten. Die Notenschrift ist zu veraltet, um die Musik wiedergeben zu können: heutzutage gibt es Tonbänder, und die Aufnahmen sind eine bessere Lehre als Partituren. Wir lieben Melodien und Themen, doch wenden wir sie in unserem Spiel lediglich als Fragmente an. Manchmal haben wir Lust, ein bekanntes Stück zu spielen, aber wir spielen es nie „straight“: entweder wir verändern es oder wir sehen ganz davon ab. Statt Gefühle, die der Vergangenheit angehören, wiederzuerwecken, ziehen wir

es vor, die Gegenwart und die Zukunft bestmöglich darzustellen. Das bedeutet, daß wir immer eher am Rande des Unbekannten als des Bekannten spielen.

Die Musik, die wir hören, ist von Menschen ersonnen und geschrieben worden, sie gibt deren Weltanschauung wieder. Für die Frau bedeutet es eine Einschränkung, die musikalischen Strukturen der Männer zu spielen, und das nicht allein deshalb, weil es starre Strukturen sind, sondern auch, weil die Denkart des Mannes nicht mit der ihrigen, mit ihrem Freiheitsbegriff, übereinstimmt. Jeder sollte aus seinen eigenen Gefühlen heraus musizieren, denn Kreativität erwächst nur von innen heraus zur vollen Blüte. Viele Frauen können spielen, können Musik schaffen und an allen künstlerischen Gestaltungsformen teilhaben, um die zukünftige Kultur aufzuzeigen. Die Vergangenheit gehört den Männern, die Zukunft und das Unbekannte stehen den Frauen offen. In jeder Kultur wurden die Frauen in irgendeiner Weise unterdrückt; in der Musik waren sie fast rechtlos Ausgestoßene: für gewöhnlich tanzten oder sangen sie, aber sie hatten nicht das Privileg, Musik zu kreieren. Die Vergangenheit ist nicht ideal; wir sollten uns also nicht mit ihr beschäftigen, um Geschehenes zu wiederholen, sondern um aus ihr zu lernen. Die Frauen sind sensibler gegenüber den Schöpfungen der Natur; sie sind sich mehr der Notwendigkeit bewußt, daß die Natur vor jener Verschmutzung geschützt werden muß, die — als Resultat der materiellen Gewinnsucht der Männer — unsere

Umwelt bedroht. Wir versuchen, den Leuten dabei zu helfen, ihre Gefühle als natürliche Werte zu entwickeln und das Leben zu etwas Schönerem für alle zu machen. Die Welt ist heute in einen Taumel geraten, weil die Männer die Oberhand haben. Wir sollten versuchen, das Gleichgewicht zwischen Männern und Frauen in der Musik, der Natur der musikalischen Klänge, wiederherzustellen.

Statt einer Musik mit militärischer Bedeutung, wie die Märsche, statt eines Vierviertel-Takts usw., spielen wir eine improvisierte Musik, die fließt, die keine Regeln hat, die Yin-expansiv, nicht Yang-begrenzt ist. Polyrythmik ist eher Yin, denn sie erlaubt es, daß jeder einzelne seinen eigenen Rhythmus in die breite Palette einbringt, und läßt nicht nur einen einzigen Rhythmus zu. Die Yin-Musik erschließt sämtliche Möglichkeiten, all die gewagten Klänge, die sich in den gegenwärtigen Schwingungen zeigen. Irgendwie schärft unsere Musik den Verstand der Leute, wenn sie das auch nicht bemerken. Allenfalls spielen wir für uns selbst jeden Tag, den ganzen Tag.

Spielen bedeutet für uns eine Lobpreisung des Lebens. Aber wir möchten gerne herausfinden, ob die Leute auch wirklich dabei sind. Das Publikum sollte die Möglichkeit haben, an unserem Tun teilzuhaben, denn zahlreiche Zuhörer sind dazu begabt. Viele Musiker haben das nicht bemerkt. Die Ära der großen Stars geht ihrem Ende entgegen. Bevor die Musik zu einem kommerziellen Abenteuer wurde, spielte oder sang ein jeder auf seine Art. Als dann die Massenmedien hervortraten, hörte die Mehrzahl der Leute auf, kreativ tätig zu sein, nährte sich statt dessen von Radio, Fernsehen und Schallplatten. Viele glauben, daß ihr eigenes Schaffen weniger gut sei als das, was sie von den Massenmedien vorgesetzt bekommen. Deshalb haben es so viele völlig aufgegeben, selbst zu spielen, und deshalb versuchen viele andere, nachzuahmen, was die Massenmedien bieten. Sie hörten auf, kreativ zu sein, sich selbst auszudrücken. Und selbstverständlich haben sich die Stars der Massenmedien dem Standard angepaßt, den die herrschende Klasse und die ökonomischen Interessen zum Nutzen einiger weniger vorschreiben. Die Stars haben die Aufgabe, übermenschlich zu erscheinen, um dann an die Leute verkauft zu werden. Sie müssen einen Superegoismus und Komplexe entwickeln, um ihren aufgebauten Ruhm zu rechtfertigen, und manchmal leidet ihre Kreativität darunter. Es ist ein Trauerspiel, wenn man bedenkt, wohin die Menschen gelangt sind.

SEA-ENSEMBLE mit Zusaan Fasteau-Garrett und Don Rafael Garrett!

Foto: Alberto Ciampa



Kampf ums künstlerische Überleben

SONNY ROLLINS

Der Kampf des Jazzmusikers ums künstlerische Überleben darf nicht unterschätzt werden. Das gilt nicht zuletzt für den Jazz-Giganten. Die Meinung ist erstaunlich weit verbreitet, daß Musiker, die geniale Kreativität bewiesen haben, nun ununterbrochen und fast unter Aufgabe ihrer Identität, mit Neuem, nie Dagewesenem überraschen müßten, um damit ihre Größe immer wieder unter Beweis zu stellen. Derartige Ansichten sind unlogisch, denn wer sich einmal durch den Sturm und Drang der eigenen Entwicklungsperiode den Weg zu sich selbst gebahnt hat und sich voll und ganz in der Musik offenbart, wirft das mühselig Erreichte nicht über Bord, um wiederholt einen derartigen Prozeß des Sichfindens durchzustehen. Die Wahrhaftigkeit reifer musikalischer Leistung zeigt sich gerade in dem konsequenten Bekenntnis zum eigenen Stil. Das bedeutet nicht Stagnation, zumal mit der Spontaneität lebendiger Jazz-Aussage eine ständige Veränderung selbstverständlich verbunden ist.

Bei Sonny Rollins ist der Vorwurf einer Stagnation ebenso ungerechtfertigt wie der ihm ebenfalls angehängte Tadel der opportunistischen Koketterie, weil er mit dem Electric Sound oder Rock Rhythmen liebäugelt. Bei Rollins vollzog sich die Entwicklung immer analog der gesamten Jazz Progression. Er beugte sich nie der Mode, dem Kommerz, er brach auch nicht radikal mit seiner Vergangenheit wie sein Kollege Miles Davis, sondern bewahrte den Bezug zur Jazztradition, ohne sich jedoch den neuen Strömungen des Jazz der letzten 15 Jahre, dem Free-, Electric- oder Rock-Jazz zu verschließen. Damit kann man ihn mit Gil Evans gleichsetzen.

Rollins hat sich bis heute — fast 27 Jahre nach seinem Plattendebüt — seinen eigenen Stil bewahrt. Er ist der ideenreiche, überragende Spieler geblieben, ein Meister der thematischen Improvisation, die stets den Bezug zu den Akkordstrukturen des Stückes bewahrt, ein gewissermaßen zusammenhängender neuer Kompositionsvorgang auf dem Gerüst des Originals. Dabei fehlt es niemals an Swing, die melodische Konzeption kommt nie zu kurz, und die Originalität des Ausdrucks ist allgegenwärtig. Bei Rollins ist das Verhältnis zwischen Emotion und Intellekt denkbar ausgewogen. Die Dynamik seines Spiels ist einma-

lig, das Spektrum der Klangfarben seiner Saxophonstimme reicher als bei fast allen Kollegen — es gibt explosive Ausbrüche, weiche, fast dahingehauchte Tonfolgen und eine rauhe, oft quäkende Klangfärbung bei lateinamerikanisch geprägter Musik. Rollins hat Geschmack, was nicht ausschließt, daß es auch bei ihm hin und wieder — und das gilt besonders für die neuere Zeit — Ausrutscher gibt. Doch hilft ihm sein oft mit Ironie gepaarter Humor über vieles hinweg. Ohne Beispiel ist auch sein rhythmisches Gefühl, und er kann es wagen, Tonfolgen auf eine Art zu akzentuieren, wie sie bei fast allen anderen zikig klingen würden. Er kann es sich auch leisten, melodisches Material zu benutzen, mit dem so manch anderer einen Einbruch erleiden würde, denn selbst banale, triviale, kitschige Liedchen und Songs werden bei ihm zu wirklichen kleinen Kunstwerken. Rollins bereitet jegliches Material so auf, daß es zu Jazzmusik wird.

Die Liebe zum Experimentieren versteht sich bei einem Musiker wie Sonny Rollins von selbst. So unternahm er zahllose Exkursionen in den Avantgarde Jazz, die Elektronik, den Rock und steckt derzeit noch in dem Prozeß, die Möglichkeiten des Sopran-saxophons voll zu erforschen. Aufsehen erregte er auch durch ungewöhnliche Besetzungen, so vor 20 Jahren durch das Trio mit Baß und Schlagzeug, auch stellte er sich schon früh solo vor, hat sogar besondere Klänge auf dem Mundstück des Saxophons erzeugt.

Die musikalische Orientierung nach allen Seiten hin, das Experimentieren schlug sich auf den Menschen Sonny Rollins merklich nieder. Auch sein äußeres Erscheinungsbild wandelte sich im Lauf der Jahrzehnte immer wieder beachtlich. Dazu gehört z. B., daß er sich mal mit glattrasiertem Schädel, mal mit einem Haarstreifen über dem Kopf, mal büschig behaart mit Bart präsentierte. Hinzu kommt die Ausrichtung auf die fernöstliche Philosophie, die mit einem längeren Indien-Aufenthalt verbunden war. Heute hat sich Rollins mit all den Vor- und Nachteilen des American way of life abgefunden, er fühlt sich als US-Bürger, der sich aufgrund seiner Hautfarbe noch immer in einer besonderen Situation befindet. Er hat erkannt, daß er letzten Endes, wo immer er sich aufhält, mit sich selbst ins reine kommen muß.

Nun ist Rollins freilich nicht immer im inneren Gleichgewicht. Als er im letzten Herbst in Dortmund nach seinem kurzen Auftritt in der Westfalenhalle in wilder Panik von der Bühne sprang, kommentierte seine weiße Frau und Managerin Lucille kurz: „Er ist krank!“ Sie gab damit die permanente Krise zu, in der sich der hochsensible Rollins befindet. Aber gerade das ist es, was Rollins als ständig Suchenden in der Musik formt. Selbst in Erholungspausen oder Regenerationszeiten forscht er nach neuen Möglichkeiten, immer weiter in die Musik und damit in sich selbst einzudringen.

Das Profil des Tenor-Giganten Rollins zeichnet sich schon seit Jahrzehnten ganz klar ab, doch ist es bei näherer Betrachtung schillernd und vielgestaltig. Im Jazzgeschehen von heute hat er eine Schlüsselstellung: Seine Basis ist die Tradition der großen Tenoristen, an deren Anfang Coleman Hawkins steht, er gehört aber ebenso zu den Repräsentanten der neuesten Strömungen des Jazz. Rollins ist und bleibt der große Individualist, dessen musikalische Gestaltungen gewissermaßen zeitlos sind und in denen sich doch Einflüsse aller Zeiten, die er durchlebte, summarisch niederschlagen. Für ihn sind die ständigen Herausforderungen an seine eigene Kreativität ebenso lebensnotwendig wie die unendlichen Bewährungsproben. Wenn auch bei Rollins auf besonders fruchtbare Perioden weniger inspirierte folgen, so ist das nur natürlich. Dies nicht einzusehen oder gar zu leugnen, hieße das Leben als solches nicht in seinem auf Wechselwirkungen und Kontrasten beruhenden Bewegungsablauf zu erkennen.

Das nachfolgende, mit Sonny Rollins geführte Gespräch, das unter Zeitdruck in einem unpersönlichen Hotel-Foyer stattfand, kann natürlich nicht die ganze Persönlichkeit dieses großen Musikers umfassen. Rollins gibt sich liebenswürdig, wirkt aber zugleich scheu. Er ist sehr hellhäutig, ist elegant und teuer gekleidet und spricht mit außerordentlich leiser, melodischer Stimme. Es entsteht aber der Eindruck, daß er mit Worten nicht so souverän umzugehen vermag wie mit Tönen. Die Unterhaltung wurde dadurch erschwert, daß ihm seine Frau und Managerin nicht von der Seite wich, was sich spürbar negativ auf die erhofften freizügigen und ungehemmten Aussagen von Rollins auswirkte. Welchen Einfluß sie auf ihn ausübt, zeigte sich schon deutlich, als er auf meine Frage, ob er mir ein Interview gewähre, auf seine Frau Lucille deutend sagte: „Wenden Sie sich an meine Managerin!“

Gudrun Endress



Foto: Hans Harzheim

Sonny Rollins

„Warum ziehen Sie sich eigentlich immer wieder von der Musik-Szene zurück, Sonny Rollins?“

„Dafür gibt es mehrere Gründe. Vor allem wollte ich studieren, mich in Komposition und Harmonielehre weiterbilden, wollte Klavierspielen lernen, mein musikalisches Wissen ganz allgemein erweitern.“

„Haben Sie die Studien selbst betrieben oder einen Lehrer herangezogen?“

„Ein Lehrer gab mir Unterweisungen, aber vieles habe ich mir auch selbst einstudiert.“

„Diese musikalische Lerntätigkeit nahm Ihre ganze Zeit in Anspruch?“

„Ja, auf die Zeitspanne, in der ich mich von der Musik-Szene zurückzog, trifft das zu.“

„War nicht auch die nervtötende Tätigkeit auf der Szene, z. B. in den Nightclubs, mitbestimmend für Ihren Rückzug?“

„Sicher, ich wollte auch davon Abstand gewinnen. Zudem hatte ich gesundheitliche Probleme.“

„Haben Sie jemals daran gedacht, überhaupt mit dem Spielen aufzuhören?“

„Ernstlich nie. Bislang habe ich drei solcher Erholungspausen eingelegt. Einmal spielte ich allerdings tatsächlich mit dem Gedanken, überhaupt keine Musik mehr zu machen. Aber das war nur vorübergehend. Ich habe nämlich erkannt, daß es eine besondere, eine überirdische Gabe ist, wenn man Musik machen kann, und daß es in einem religiösen Sinne unrecht wäre, diese Gabe nicht zu nutzen. Im übrigen war aber der Beweggrund für ein Pausieren, daß ich mich dadurch musikalisch weiterentwickeln und daß ich von der Nightclub-Szene Distanz gewinnen konnte. Ich wollte einfach zu mir selbst finden.“

„Waren Sie sehr enttäuscht von der Musik-Szene und der Position des Jazzmusikers? Hatten Sie andere Erwartungen?“

„Damals mag das so gewesen sein. Da war ich sehr enttäuscht. Es gab zwar immer eine Menge Arbeit, aber ich hatte einfach das Gefühl, nicht mehr zu mir selbst zu finden, mich nicht mehr unter Kontrolle zu haben. Es kommt eben immer wieder vor, daß man zu wenig Zeit für sich selbst hat.“

„Sie konnten aber in all den Jahren doch eine eigene Gruppe zusammenhalten?“

„Ja, etwa seit 1957/58. Ich hatte zwar schon zuvor eine eigene Gruppe, aber Bestand hatte sie eigentlich erst seit Ende der 50er Jahre.“

„Wie oft treten Sie derzeit pro Jahr auf und wieviele Konzerte sind darunter?“

„Ich kann Ihnen da keine Zahlen nennen, aber derzeit achte ich darauf, daß mir die Arbeit nicht zu viel wird und ich mir Enttäuschungen erspare. Auf jeden Fall überwiegen die Konzertauftritte, die Club-Gastspiele sind merklich zurückgegangen. Vor allem gebe ich viele Konzerte an Colleges.“

„Wie ist die Reaktion des jungen Publikums auf Ihre Musik?“

„Ich habe den Eindruck, daß gerade die jungen Leute meine Musik sehr mögen. Es sind meiner Meinung nach immer nur die Jungen, die Geld für Konzerte und für Platten ausgeben. Die ältere Generation mag meine Musik vielleicht noch von früher, aber sie geht nicht oft in Konzerte, weil das Familienleben mit Kindern im Vordergrund steht.“

„Glauben Sie, daß die Jugend Ihre Musik auch wirklich versteht?“

„Aber ja. Ich habe nie die Intelligenz meines Publikums unterschätzt und weiß, daß es sehr sachverständig und gut informiert ist.“

„Glauben Sie, daß Sie mitgeholfen haben, den jungen Leuten die Ohren zu öffnen?“

„Vielleicht... Ich hoffe es wenigstens.“

„Was war eigentlich das Geheimnis der Williamsburg-Brücke, auf der Sie zwischen Brooklyn und Lower East Side so viel geübt haben sollen? Gab's da für Sie besonders reizvolle Klangmöglichkeiten oder war es einfach der ungestörte Zufluchtsort, der Sie anzog?“

„Nun, ich lebte damals auf der Lower East Side in New York und wollte meine Nachbarn nicht mit meiner endlosen Überei stören. Da fand ich heraus, daß die Brücke der ideale Ort war, um zu spielen. Ich entdeckte die besondere Stimmung, die sich mir hier vermittelte, nicht zuletzt durch die Schiffe, die unter der Brücke hindurchfuhren. In der Mitte der sehr, sehr langen Brücke fand ich einen fast völlig vereinsamten Platz, wo man nur ganz selten jemanden trifft. Ich lernte diesen Ort sehr lieben. Man sieht die Skyline der Stadt, fühlt sich ihr nahe und hat doch einen Abstand dazu, steht über allem. Das gibt viele Inspirationen.“

„Verbrachten Sie sehr viele Stunden dort?“

„Ja, ich blieb, solange ich wollte. Es schien alles unbegrenzt zu sein. Hier konnte ich mich wirklich ausführlich mit meinem Instrument befassen, konnte mich vervollkommen. Und aus dieser musikalischen Befriedigung und der ganzen Szenerie heraus resultierte der innere Friede, zu dem ich gelangte.“

„Glauben Sie, daß Sie in Ihrem Leben einmal zu einem Punkt gelangen, an dem Sie alle Möglichkeiten des Saxophons erforscht und ausgelotet haben?“

„Oh nein, man lernt nie aus.“

„Sind es bestimmte Ziele, die Sie anstreben oder ergeben sich gewisse Möglichkeiten aus der Beschäftigung mit dem Instrument heraus?“

„Beides trifft zu. Was das technische Beherrschen des Instruments anbelangt, so geht es darum, durch regelmäßiges Üben einen gewissen Standard aufrechtzuerhalten; die Finger müssen beweglich bleiben, man darf den Ansatz nicht verlieren. Aber ich bin an einem Punkt meiner Laufbahn angelangt, an dem auch meine Erfahrungen, meine Erlebnisse durch Kontakte mit anderen Menschen eine Rolle spielen. Und je mehr man kann, je mehr man spielt, desto mehr Möglichkeiten tun sich auf, desto mehr Ideen kommen. Nun ist es aber wichtig zu wissen, daß man als Berufsmusiker für die Leute spielen muß. Das bedeutet, man muß in der Lage sein, das

Publikum mit einer Musik zu erreichen, die einen selbst auch befriedigt. Ich kann behaupten, daß, was immer ich spiele, alles mich selbst widerspiegelt. Das heißt aber nicht, daß ich mir keine Gedanken darüber mache, ob die Musik das Publikum erreicht, also ob sie sich verkaufen läßt.“

„Spielen Sie eigentlich Stücke wie ‚St. Thomas‘ heute noch mit der gleichen Begeisterung wie früher?“

„Ja, ich liebe diese calypsoartigen Stücke nach wie vor. Es ist der Einfluß meiner Mutter, die aus der Karibik stammt und die mich schon als Kind zu Tanzveranstaltungen mitnahm, bei denen es karibische Musik gab. Ich habe gleich Gefallen daran gefunden. Allerdings habe ich erst später gespürt, daß diese karibische Musik Teil von mir ist. Ich war zunächst auch nicht mit Leuten zusammengekommen, die diese Art Musik spielen, bewegte mich mehr in einem Musikkreis, der sich auf die Jazztradition bezog. Schließlich entsprach ja auch das zuerst meinem Anliegen. Als ich dann in den 50er Jahren meine Selbstsicherheit als Künstler gewann, da kam auch diese Rückbesinnung auf den Calypso.“

„Bedeutet die lateinamerikanischen Rhythmen für Sie eine besondere Herausforderung?“

„Nein, ich kann darin keine besondere Herausforderung erkennen, jedenfalls keine größere, als die des Spielens an sich. Man will sich ja ständig bewähren, und beim Spielen fällt mir nichts einfach zu, vielmehr ist alles mit einer enormen Konzentration verbunden. Man hat eine Aufgabe vor sich, die bewältigt sein will. Die lateinamerikanischen Rhythmen machen mir in erster Linie Freude. Sie gehören, wie gesagt, zu mir, und ich glaube, daß ich eine solche Musik auch gut spiele.“

„Sie sind seit einigen Jahren bei der Plattenfirma Milestone unter Vertrag. Läßt man Ihnen da Ihre künstlerische Freiheit oder bekommen Sie bestimmte Auflagen?“

„Ich habe da die Freiheit, zu tun, was ich möchte. Doch habe ich für die Vorschläge meiner Produzenten immer ein offenes Ohr.“

„Wenn man Ihnen vorschlagen würde, eine Platte nur mit Back Beat Rhythmen zu machen, wären Sie einverstanden?“

„Wenn es sich mit meiner künstlerischen Überzeugung vereinbaren läßt, warum nicht? Bei den Platten, bei denen ich zu einem Back Beat oder Rock Beat spielte, hatte ich selbst das Verlangen danach; ich wollte mich auch einmal damit beschäftigen. Es gibt heute viele junge Musiker, die solche Rhythmen lieben, und sie le-

gen viel mehr Energie in ihr Spiel als die älteren. Wenn man sein ganzes Leben lang das gleiche gespielt hat, dann wird man müde, und die Ideen verlieren sich. Da bleibt nicht mehr viel Energie übrig. Deshalb fehlt vielen älteren Musikern die Kraft, etwas Neues anzupacken, und so wiederholen sie ständig das, was sie schon immer getan haben. Damit will ich aber nicht sagen, daß beim Back Beat oder bei Rock-Rhythmen mehr Energie frei wird. Ich persönlich kann zu jedem Beat spielen. Alle energiegeladenen Rhythmen faszinieren mich, spornen mich an. Nach diesen Grundsätzen wähle ich für Plattenproduktionen mein Material im großen und ganzen selbst aus. Innerhalb dieses Rahmens kann ich dann aber auch auf Vorschläge meiner Produzenten eingehen. Die endgültige Entscheidung, das letzte Wort aber habe ich.“

„Was bewegt Sie, immer wieder über Standard-Themen, über Songs populärer amerikanischer Komponisten zu improvisieren?“

„Das hängt damit zusammen, daß ich einst ein leidenschaftlicher Kinogänger war und fast meine gesamte Freizeit damit verbrachte, Filme anzusehen. Da hörte ich dann die Songs, die ich nachspielte und auf meine Art verarbeitete. Ich übernahm sie also nicht so, wie sie in den Filmen vorgeführt wurden, aber ich bezog mich doch auf einiges, was sie beinhalten. Diese Liebe zu derartigen Songs hat sich bis heute bei mir erhalten. Ich war immer der Meinung, daß die Jazzmusik all diese Themen ohne weiteres übernehmen kann.“

„Was reizt Sie am meisten an diesen Standards?“

„Die Melodie. Es reizt mich, sie zu verändern, ohne daß die Stimmung der Songs dabei verlorengeht. Es geht mir darum, sie meiner Gestaltungsart anzupassen. Ich habe sie also deswegen im Repertoire, weil ich sie in der Improvisation immer wieder neu gestalten, sie immer wieder verwandeln kann.“

„Welche Haltung nehmen Sie eigentlich der Tradition des Tenorsaxophons im Jazz gegenüber ein? Ich denke an Coleman Hawkins, Lester Young, auf die Ben Webster, Dexter Gordon und — wie ich meine — auch Sonny Rollins folgen.“

„Es mag Leute geben, für die eine solche Reihenfolge gültig ist. Ich selbst halte Coleman Hawkins oder Lester Young für ganz große Musikerpersönlichkeiten. Sie waren meine Idole. Ich bilde mir aber nicht ein, in die gleiche Kategorie wie Hawkins oder Young zu gehören.“

„Sie kannten beide persönlich, haben mit Hawkins die großartige Platte

„Sonny meets Hawk‘ aufgenommen. Haben Sie auch mit Lester Young gespielt?“

„Ja, und ich habe seinen melodischen Sinn, sein sicheres Feeling, seine Ideenflüge schätzen gelernt.“

„Ich habe immer den Eindruck, daß man den Ton Ihres Saxophons auf Plattenaufnahmen nicht so einfangen kann, wie man ihn live erlebt. Ich könnte mir vorstellen, daß das für Lester Young und die älteren Plattenaufnahmen in noch weit stärkerem Maße gilt. Wie war denn sein Ton, wenn man ihn persönlich hörte?“

„Das ist schwer zu sagen; ich habe mit ihm ja erst in den 50er Jahren zusammen gespielt, und da hat er sicher anders geblasen als in den 30er und 40er Jahren, als er mit seinem ganz persönlichen Spiel neue Wege wies. Ich muß sagen, daß ich das, was er machte, /u jeder Zeit liebte, ob auf Platte oder später live. Für mich ist er nach wie vor einer der Größten in der Jazzgeschichte. Er war außergewöhnlich kreativ, spielte sehr individuell und konnte seine Musikerkollegen nachhaltig beeinflussen und inspirieren. Er hat auch mich sehr beeinflusst. Wenn ein Musiker eine derartige Ausstrahlung hat, dann ist das doch wohl ein Beweis für Größe und Bedeutung.“

„Hatte Coleman Hawkins auf Sie nicht einen ebenso großen Einfluß?“

„Aber ja, er war mein erstes Idol. Es war für mich ein intellektuelles Erlebnis, ihm zuzuhören. Als ich die Platte mit ihm aufnahm, hatte ich nur den einen Gedanken, neben einem Giganten wie Hawkins wenigstens einigermaßen zu bestehen. Er mochte mich sehr gern und war immer ausgesprochen herzlich zu mir. Er machte auch keinerlei Hehl daraus, daß er mich schätzt, und ich hatte das Gefühl, daß ihn die Tatsache, für mich das große Idol zu sein, rührte. Ich aber hatte, wie gesagt, bei unserem Zusammentreffen nur die Sorge, ja mein Bestes geben zu können, mich zu bewähren. Er war für mich ein so großer Meister, daß ich alles tat, um ihn nicht zu enttäuschen.“

„Haben Sie die Platte mit Hawkins später wieder einmal gehört und sind Sie zufrieden damit?“

„Na ja, ich habe sie einige Male gehört, aber es ist für mich sehr schwer, mein Spiel zu beurteilen, da ich mir gegenüber sehr, sehr kritisch bin. Aber das, was Coleman Hawkins auf dieser Platte bläst, erweckt bei mir noch immer uneingeschränkte Bewunderung. Das gilt natürlich auch für seine anderen Platten. Wenn ich aber meine eigenen Aufnahmen höre, dann habe ich immer das Gefühl, daß ich vieles hätte weit besser machen

können. Oder daß ich dieses oder jenes hätte anders spielen müssen. Deshalb habe ich immer eine Scheu davor, mich selbst zu hören.“

„Hat sich Ihrer Ansicht nach Ihr Stil im Lauf der Jahrzehnte sehr verändert?“

„Das muß letzten Endes der Hörer entscheiden. Ich selbst bin der Ansicht, daß sich vieles an meinem Spiel gewandelt hat.“

„Wenn Sie auf die Bühne gehen, haben Sie dann Ihr Programm vorher festgelegt oder spielen Sie, was sich ganz spontan aus der Stimmung heraus ergibt?“

„Das hängt von ganz verschiedenen Dingen ab. Zum Beispiel von der Gruppe, die ich mitbringe, von dem Repertoire, das ich damit erarbeitet habe. Und natürlich auch von der Publikumsreaktion. Meine jetzige Gruppe ist noch relativ neu, so daß ich mit ihr nicht alle jene Stücke spielen kann, die ich während meiner Laufbahn ins Repertoire nahm.“

„Es fällt auf, daß Sie jetzt in verstärktem Maß Musiker heranziehen, die mit elektrischen oder elektronischen Instrumenten arbeiten. Warum?“

„Das hat lediglich mit der Ausweitung der Klangfarben zu tun, sonst bedeutet es mir nicht sehr viel. Aber ich bin kein Musiker, der nur akustische Instrumente liebt, sondern es gefällt mir, in immer wieder anderen Kombinationen mit immer wieder anderen Instrumenten zu spielen.“

„Nachdem Sie mit einem elektrischen Instrument experimentiert haben, spielen Sie jetzt wieder akustisch. Welche Erfahrungen zogen Sie daraus?“

„Es sind jetzt einige elektrische Instrumente auf dem Markt, die mir sehr interessant erscheinen, und so werde ich mich in Zukunft noch mehr damit auseinandersetzen. Zuhause habe ich auch einen Synthesizer, mit dem ich mich immer wieder beschäftige. Ich habe also meine Ohren allen möglichen Klängen geöffnet und lasse nicht nur eine Seite gelten.“

„Wäre es Ihnen zu langweilig, Jahr für Jahr auf demselben Instrument immer das gleiche in Variationen zu spielen?“

„Ich habe zuvor schon gesagt, daß man immer mit anderen Musikern zusammen spielen muß, und da kann es vorkommen, daß man mit jemandem arbeitet, der immer auf die gleiche Art spielt. Das kann dann sehr langweilig sein. Man kann zwar immer wieder das gleiche Thema aufgreifen, muß es aber doch ständig verwandeln. Wenn man sich nur noch wiederholt, läuft man Gefahr, daß das Feeling erstirbt, daß keine Energie mehr da ist, keine Ideen mehr kommen und alles zum

Klischee erstarrt. Ich persönlich möchte das von vornherein auf jeden Fall ausschließen.“

„Spielen Sie eigentlich regelmäßig Sopransaxophon?“

„Ich habe es immer dabei, spiele es aber nicht bei jedem Auftritt. Ich bin damit immer noch nicht so weit, wie ich sein möchte. Es gibt da eben das Intonationsproblem. Ich spiele das Sopran seit 1969, habe aber erst vor drei oder vier Jahren Plattenaufnahmen damit gemacht.“

„Poinciana‘ und so weiter. Für mich klingt das nicht so typisch nach Rollins, wie wenn Sie Tenorsaxophon spielen.“

„Ja, es ist doch ein bißchen anders. Aber ich glaube trotzdem, daß ich mich mit dem Sopran genauso gut wie mit dem Tenorsaxophon ausdrücken kann. Ich‘ würde mich gerne eingehender damit beschäftigen. Vor den Plattenaufnahmen habe ich mich noch nicht genügend damit befaßt, aber danach habe ich doch einiges recht Interessante entdeckt und werde das vielleicht einmal für eine weitere Platte verwenden.“

„Hatte eigentlich die Beschäftigung mit fernöstlichen Philosophien einen spürbaren Niederschlag auf Ihre Musik?“

„Meiner Meinung nach wirkte sich das nur auf den Menschen Sonny Rollins aus. Ich habe großes Interesse an der Gesunderhaltung des Körpers und des Geistes, deshalb mache ich Yoga-Übungen und beschäftige mich mit Yoga-Philosophie.“

„Üben Sie heute viel, oder haben Sie zu Beginn Ihrer Laufbahn weit mehr geübt?“

„Am Anfang unendlich viel, jetzt weniger. Es gibt einige Gründe, die mich davon abhalten. Ich weiß aber, A/ie wichtig es ist, so oft wie möglich zu üben, und deshalb tue ich es auch so oft ich kann.“

„Gehen Sie ab und zu aus, um irgendwelche Kollegen spielen zu hören?“

„Leider habe ich dazu nicht viel Zeit, aber ich höre sehr gerne Musik. Am liebsten live. Ich wünschte also, ich könnte öfter einmal irgendwohin gehen, um Musik zu hören.“

„Sie leben derzeit in New York?“

„Ja, ich habe dort ein Appartement, aber auch eine Wohnung, 150 Meilen von New York entfernt, in Germantown.“

„Haben Sie die Entwicklung von Pharoah Sanders und Archie Shepp verfolgt?“

„Aber sicher, mit Interesse.“

„Wie steht es mit dem Tenorsaxophon-Nachwuchs?“

„Da bin ich völlig unbesorgt, es gibt immer wieder viele Talente. Der Jazz ist so lebendig wie eh und je.“



**Norbert Gerdes fotografierte beim New Jazz Festival Moers (v. l. o. n. r. u.):
Malachi Favors, Henry Threadgill, Don Moye, George Lewis
und Muhal Richard Abrams**

Moers

Pfingsten 77 - zum 6.

Endgültig: Moers ist dem Hang zum Gigantomaniachen erlegen. Das Tagesprogramm an Jazz übertraf Pfingstsonnabend bis -montag sogar die langen Berliner Novemberrächte, Philharmonie und Alternative zusammen gerechnet. Bewundernswert das Auditorium, das sich auf der großen grünen Wiese breitmachte, konzentriert das Geschehen, auch das schwerer verdauliche, verfolgte und dennoch eine relaxte Atmosphäre verbreitete. Nur gegen Ende des vierten Tages wirkte es etwas überfordert, als es nämlich seine Mätzchen mit dem Solotrompeter Leo Smith trieb, was dieser als so lustig nicht empfand. Zu beißen hatte es allerdings schon bei drei aufeinanderfolgenden Duetten — etwas feinfühler sollte der Veranstalter doch mit dem Publikum umgehen.

Sonnabend, Sonntag, Montag begann das Jazz-Marathon so um 11 Uhr und endete nach 8 bis 9 Auftritten gegen Mitternacht. Das sind Pop-Festival-Dimensionen! Eine Unsitte aus diesem Genre griff mit den ständigen Programmumstellungen um sich, wodurch es u. a. zum schon erwähnten Gewaltakt der drei Duos kam.

Motiviert ist die Überlänge durch zwei an und für sich positive Fakten. Zum einen konnten die Gruppen in Ruhe ihre Musik entwickeln, was bei frei improvisierter Musik sehr wichtig ist; sie mußten also nicht in einer dreiviertel Stunde ihren Part 'runtern. Zum ändern hat man sogenannten Newcomers breiten Raum gewährt, was gewiß nicht zur Tagesordnung größerer und avancierter Festivals gehört. Allerdings sollte man sich überlegen, ob für eine noch an sich arbeitende Formation, die mit leisen kammermusikalischen Klängen experimentiert, eine Zuhörerschaft, die gerade aus den Schlafsäcken gekrabbelt ist und sich noch im Stadium des Wachgähnens befindet, das Wahre ist — ob sich derartige Musik überhaupt für eine Open-air-Veranstaltung eignet. Letztendlich hatte kaum einer etwas davon und der Promotion-Effekt ging den Newcomers flöten. Manchmal sollte der Veranstalter auch etwas feinfühler mit den Musikern umgehen.

Schwer wog auch die Unterlassungssünde, die Unbekannten nicht namentlich im Programmzettel aufzuführen, sondern zu schreiben: „... sowie zwei Newcomer-Gruppen“ — merkwürdige Praxis, denn die haben doch auch Namen! Wer nicht anwesend war, erfuhr erst hinterher, daß z. B. Radu Malfatti auf der Bühne stand, dessen „Newcomer-Status“ freilich fragwürdig erscheint. Nachhaltigsten Eindruck bei den anonym Angekündigten hinterließ Grumpff, ein Sextett aus der Gießener Gegend, das aber auch so new wiederum nicht ist.

Grumpff ist in den weiteren Bereich der europäischen Free Music anzusiedeln. Die Band trat den erneuten Beweis an, wie Free-Jazz-Erfahrungen mit der Koppelung jazzfremden Musikgutes zu einer neuen Qualität, zu einer neuen musikalischen Aussage gereift sind. So ging kollektive, freie Spielpraxis nahtlos in einen katalanischen Volksmarsch über, verschmolz zu einer Einheit, die mit den herkömmlichen Termini nicht mehr faßbar ist — wann wird das endlich begriffen und nicht mehr als exotischer Gag belächelt hingenommen. Und daß der Gruppendynamische musikalische Lernprozeß einhergeht mit einem gesellschaftspolitischen Reflexionsprozeß, beide korrespondieren, wird bei Grumpff deutlich belegt in einem agit-deklamatorischen Zitat: „So oder so, die Erde wird rot“ — Urheber: Wolf Biermann.

Die Universalität der aktuellen improvisierten Musik wird durch eine weitere Erscheinung unterstrichen: das Akkordeon hält breiteren Einzug in die Free Music. Rüdiger Carl spazierte mit einem Schifferklavier durch die Philharmonie, Alexander von Schlippenbach spielt eins — ich sehe es gerade auf meinem Kalender, Heiner Goebbels nutzt es für seine volksmusikantischen Adaptionen, und Manfred Becker von Grumpff mag auch nicht dauernd hinter dem Flügel sitzenbleiben, sondern gesellt sich auch mal hautnah zu den Bläsern — mit Quetschkommode. Akkordeons sind vielseitig einsetzbar, z. B. bei Straßenkonzerten — wer zieht schon immer ein Klavier hinter sich her.

Bei Grumpff mischt übrigens auch Ekkehard Jost mit. Der hat nicht nur die höchst lesenswerten „Stilkritische(n) Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre“ verfaßt, sondern bläst auch ein ausdrucksstarkes Bariton.

Eine ähnliche Konzeption der freien Verfügung über die diversen Stilelemente verfolgte das Guido Mazzon Quartett. Die Italiener feierten in Moers Deutschland-Premiere. Sie wä-

ren reif für eine Tournee durch die Lande, denn die Gruppe hat einen absolut eigenen Sound. Beide Bläser, Trompeter Guido Mazzon und Saxophonist Renato Geremia, wechseln sich am Piano ab, letzterer geigt auch noch, und sie nutzen den Variantenreichtum an Klangmöglichkeiten ausgiebig. Es passiert viel bei diesem Quartett: Hintergründig-Kühles aus der Chicagoer Küche wird von lärmendem Jahrmarkts-Hauruck verdrängt, Ornette Colemans „Change of the Century“ wird laut genauso wie Aylers New Orleans-Inspirationen. Trompetenkoloraturen in Belcanto-Manier kokettieren mit einem verqueren Dreiviertel, und listig-provokant schaute immer wieder der alte McDougal, der 'ne Farm hatte, um die Ecke. Eine fröhliche, freie, vergnügte Musik, die den sonnigen Samstagnachmittag eröffnete.

Los gehen sollte es am Freitagabend mit Willem Breukers Kollektief. Tat es aber nicht. Dabei wäre das der ideale Festivalaufreißer gewesen. Aber die Gruppe spielte an diesem Abend in Unna (siehe JP 5/77), und dieser Termin stand seit ca. einem halben Jahr fest. Trotzdem wurde das Willem Breuker Kollektief noch bis kurz vor Festivalbeginn als Lockvogel, als Moers-Opener, geführt. Merkwürdige Geschichte — hat ein inzwischen so etabliertes und populäres Festival wie Moers solche Kinkerlitzchen nötig?

Statt dessen begann das Oliver Lake Quartett. Es war Bestandteil eines speziellen Programmkomplexes des diesjährigen Moerser Festivals, eines Features des gegenwärtigen Jazzschaffens in New York und Chicago. Hier wurde zur Gewißheit, was sich in den letzten Jahren immer wieder sporadisch andeutete: die Rückbesinnung der schwarzen Jazzmusiker auf die Bebop-Tradition. George Lewis beendete seinen Soloauftritt mit relativ konventionell klingender Bebop-Musik, nachdem er Echoeffekte ausprobiert und Schlagzeug auf dem Rohr gespielt hatte; das Art Ensemble of Chicago begann mit Bop in Reinkultur, ehe es unmittelbar in das weite Feld seines afrikanischen Erbes einstieg, mir schien mit drastisch übersteigter Selbstironie. Bop-Transplantationen auch beim etwas unglücklich-nervösen Auftakt des Oliver Lake Quartetts; sie gerieten beim Charles Tyler Quartett viel organischer und gelungener.

Eine Offenbarung in dieser Hinsicht war für mich das Noah Howard Quartett, nun nicht in Moers, sondern eine Woche vorher im West-Berliner Quartier Latin — was in diesem Zusammenhang aber erwähnenswert ist.

Dort kam m. E. am transparentesten und konsequentesten die gesamte Nachkriegs-Jazzkontinuität zum Tragen — von Charlie Parker über Coleman, Trane und Albert Ayler direkt zum heutigen Noah Howard. Na, vielleicht demnächst in Moers.

Qualitäts-Jazz mit Bop-Rückgriffen und den zusätzlichen, ihm eigenen E-Techniken bot Anthony Braxton mit seinem Quintett. Neben George Lewis musizierte Muhal Richard Abrams am Piano, weitaus kräftiger als mit Malachi Favors im Duo, in dem seine schwülstig-kitschigen Romantizismen mit zunehmender Dauer immer peinlicher wirkten. Die neue junge Rhythmusgruppe mit Marc Hellas am Baß und Schlagzeuger Bobo Shaw sorgte zwar für viel Drive, ließ an Virtuosität aber dennoch das Tandem Holland / Altschul vermissen.

Eine Sonderstellung nahm Air ein; das sind Frederick Hopkins, Baß, Henry Threadgill, Holzblasinstrumente und Percussion, sowie Steve McCall, Schlagzeug und Percussion. Air fesselte mit einer ausgeglichenen, im wesentlichen ruhigen, fast meditativen Musik, die aber einen hohen Grad an Spannung erreichte, und gewann das Publikum gleich zu Beginn mit einem langen Duo zwischen Baßflöte und einem treibenden, hypnotisch-monotonen Baß. Steve McCall war da genauso mitbeteiligt, obwohl er nicht spielte.

Workshops gab's gleich vier. Der Trombone-Workshop (Mangelsdorff / Christmann / Lewis / Rutherford) hinterließ gemischte Gefühle — die drei Letztgenannten — Albert Mangelsdorff flog darauf zu einem Posaunen-Workshop nach Nashville — kamen an anderer Stelle durchweg besser zurecht. Interessante Zwie- und Trgespräche waren bei „Re-Percussion“ zwischen Barry Altschul, Detlev Schönenberg und Steve McCall zu verfolgen. The New York Saxophone Quartet (Julius Hemphill, David Murray, Oliver Lake, Hamiet Bluiett) begann recht vielversprechend, bröselte aber mit fortschreitender Spieldauer immer mehr in Einzelaktionen auseinander. Worauf man bei den vier New Yorkern vergeblich wartete, führten dann die drei Chicagoer Braxton-Jarman-Mitchell vor: das Ausreizen enger und engster Klangflächen, den Poker rund um den dreistimmigen Saxophoncluster.

Speziell für Moers und ein paar Anschlußjobs konstituierte sich ein Quintett mit drei Saxophonisten — Alan Skidmore, Leszek Zadlo und Gerd Dudek — und Rhythmusgruppe — Ali Haurand und Pierre Courbois.

Die Musiker rauchten sich erstaunlich gut zusammen, die Bläsesätze stimmten, die Soli stimmten, die Balladen klangen — schön. Wenn möglich, will man in Zukunft mal wieder etwas zusammen auf die Beine stellen.

Christmann-Schönenberg spielten so überragend, daß sich unmittelbar nach ihrem Auftritt eine ganze Armada von Presseleuten auf sie stürzte. Einerseits improvisierten die beiden so komplex, wo es auf jeden Ton ankam, und trieben ihren Dialog immer neuen Höhepunkten zu, daß man sich ihrem Spiel einfach nicht entziehen konnte, andererseits betrieben sie, scheinbar auseinanderdriftend, Sound-Forschung. Günter Christmann fummelte mit allerlei Dämpfern und knisterndem Papier zwischen Posaune und Mikrophon herum, spuckte auch mal einen Plastikbecher aus dem Trichter — allgemeine Heiterkeit. Und zwischendurch korrespondierte er mit einer auswärtigen Alarmsirene. Nach einer derart starken Darbietung hatte es das folgende Paul Rutherford / Barry Guy Duo natürlich schwer. Kein Wunder, wenn man nach einem überschäumenden Kraftspiel eine ähnlich diffizile und anspruchsvolle Konzentrationsübung abhält. Der Fehler lag nicht bei den Musikern, die sich auch durch die Electronics nicht zu Knalleffekten verleiten ließen, sondern am Programmplan. Beide hatten jedoch großen Anteil daran, daß das Quintett mit drei Pauls (Rutherford, Lovens, Lytton) und Evan Parker und eben Barry Guy zu einem würdigen Festival-Finale geriet.

Was gab es noch? Bei David Friedmans „Double Image“ ließ die Kombination zweier Metallophone aufhören (Vibraphon und Marimbaphon), weil ziemlich einmalig im Jazz, aber insgesamt geriet mir die Musik zu glatt, zu reibungslos. Der Tambourzug Blau-Weiß Moers gab eine ganz lustige Einlage mit Evergreens („When the saints“ ...), aber er machte den langen Tag noch länger. Dollar Brand könnte sich auch mal was Neues einfallen lassen, anstatt seine zehn Jahre oder noch älteren Medleys zu reproduzieren.

Das Yosuke Yamashita Trio aus dem fernen Japan gab wieder eine hochkarätige Vorstellung — wie immer. Das Trio ist wohl das beständigste im Niveau; ich glaube, es kann gar keinen schlechten Moment erwischen. Nur, wer hat diesen unmöglichen Begriff vom Kamikaze-Jazz geprägt? Da wird weder zum selbstmörderischen Sturzflug angesetzt noch endet die Parforcetour im destruktiven Donner-schlag. Die Musiker sind nur mit un-

glaublicher Dichte zusammen, wissen auf die Sekunde genau, wo es lang geht, und bringen ihr musikalisches Gewebe zum stringenden Ende. Um das Ornette Coleman / Don Cherry Quartett wurden seinerzeit ähnliche Mythen gerant.

Fazit: Ein informatives Festival. Interessant war die direkte Gegenüberstellung von zeitgenössischer europäischer und amerikanischer improvisierter Musik. Evident wurde erneut, daß die europäische Avantgarde sich endgültig von den amerikanischen Lehrmeistern freigestrampelt hat, genauso, daß auch in den Staaten nur mit Wasser gekocht wird.

Wünschenswert wäre, die falschen Versprechungen und ständigen Programmmodelleien abzustellen. Vom reinen Tisch schmeckt's besser. Aber ganz klappt das ja wohl nie. Die Newcomers sollten besser in das Programm integriert werden, das wieder auf das bisherige Maß gerafft werden sollte. Schließlich hat Moers den Anspruch eines Festivals und keines Workshops. Weniger ist manchmal mehr, und es dient allen Beteiligten. Fünf Gruppen an einem Tag lagen sowieso an der Grenze des Verdaubaren. Der Veranstalter sollte sich das alles noch einmal durch den Kopf gehen lassen. Denn „vom Zwang zum Erfolg ist in Moers nicht mehr die Rede“, schrieb schon Werner Panke vor zwei Jahren.

Michael Thiem

Outle Stijl Jazz Festival in Breda

Um es vorwegzunehmen: Ein Festival der Superlative wie vor zwei Jahren beim 5. Jubiläum dieses einzigartigen Oldtime-Marathons war's diesmal nicht. Dazu fehlten die Portena Jazzband aus Argentinien, die erst Ende Mai ausreisen durfte, und Bonbons wie The New McKinney's Cotton Pickers u. a.

Zum Ausgleich boten etliche europäische Kapellen soliden Jazz: Ein Ohrenschmaus die Anachronic Jazzband aus Paris, wie ihre Landsleute von Charquet & Co. jenem swingenden Sound etwa Tiny Parhams oder Luis Russells verfallen, den vor etlichen Jahren die Jazz-o-Maniacs aus Frank-

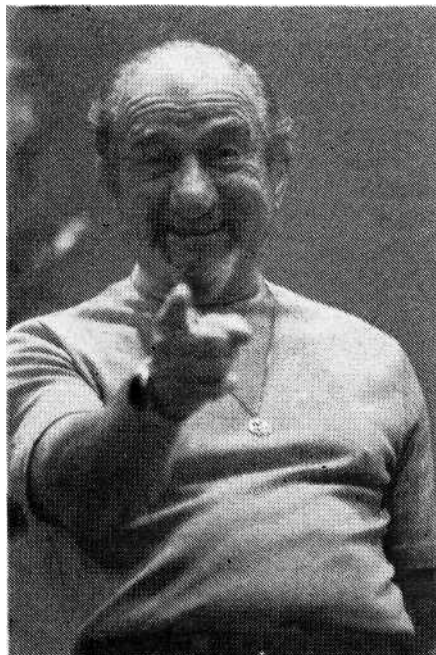
reich exportierten und der durch Stilgleichheit, musikalische Qualität und absolut stehenden Rhythmus glänzt. Arrangements und Einfühlungsvermögen beider Bands versöhnen den Hörer, in dem die auch hier wieder umjubelten Dixieland-Bands mit „All of me“ und „Blues in B-Fiat“ allmählich Zweifel daran erwecken, ob die gewiß guten Solisten daheim im Schrank mehr als drei Jazzplatten stehen haben. Gibt's doch im traditionellen Jazz noch unzählige Stücke, die seit 40 bis 50 Jahren kein Mensch gespielt hat!

Europas Oldtime-Metropole Hamburg, so genannt, weil man hier die Jazzbegeisterung der 120000 Breda-Einwohner nicht kennt, war gleich mit vier Bands vertreten: den Blackbirds of Paradise mit Sängerin Ingeburg Thomsen (die nicht nur jazzt, sondern auch mit Rudolf Rock schockt), leider durch technische Pannen ebenso gehandikapt wie Brunos Salon Band; dazu Reiner Regels Reeds and Rhythm und ganz am Rande die Cake Wafkin' Babies, die im Amateurwettbewerb eine der teilnehmenden acht Kapellen hinter sich zu plazieren wußten. (Anm. d. Schreibers: Wir spielen aber trotzdem weiter!) Außerdem aus deutschen Landen: Frankfurts Red Hot Hottentots mit dem Ex-Barrelhouse-Kornettisten Horst Dubuque, erfreulich durch Auswahl und Vortrag schöner Stücke, und die Schmacks Brassband aus Krefeld, die trotz zweitägiger Schlechtwetterperiode auf Straßenparaden die Bevölkerung mit Ohrwürmern wie „Es kommt die kleine Pußtapost“ verwöhnte. Außer ihr zogen meist einheimische Kapellen tagtäglich spielend durch die Altstadt, damit niemand, der sich nicht rechtzeitig aus Breda abgesetzt hatte, ohne „Icecream“ davonkam.

England schickte erfreulicherweise den Überkornettisten Rod Mason mit seiner neuen Band (warum schnorrt der Banjomann bloß immer Zigaretten und Bier?) und der allmählich wieder in Übung kommenden Beryl Bryden, Bob Wallis and his Storyville Jazzmen und George Melly, einen in seiner Heimat beliebten Entertainer, den sich Peter Frankendorf schon mal für „Musik ist Trumpf“ vormerken sollte, mit den routinierten Feetwarmers von John Chilton. Außer Konkurrenz schwammen auf der Welle des Festivals noch Max Collie's Rhythm Aces in einer Kneipe mit. Zwischendurch immer wieder mal, im Saal und im Freien: Bill Brunskill's Jazzmen, eine der vielen, guten, bei uns jedoch kaum bekannten britischen Bands.

Stammgast George Probert, früher Sopransaxophonist bei den Firehouse

Five und auch ohne Engagement stets auf eigene Kosten in Breda dabei, flog wieder mit seiner Happy Riff Machine ein. Aber das unverwüsthche Urviech war diesmal etwas enttäuscht, schien doch die Stimmung im Vergleich zu den Vorjahren etwas lustloser und sein Starauftritt bei der Benko Dixieland Band aus Ungarn etwas unabgesprochen. Aber wenn er mit den richtigen, d. h. seinen Leuten loslegte, ging die Post natürlich wieder ab. Als Gast hatte er erneut Manny Klein mitgebracht, in grauer Vorzeit Trompeter bei Roger Wolfe Kahn, Benny Goodman und vielen anderen Bands; ihm genügte getränkemäßig vorausschauend ein Glas mit Eis für den importierten Whiskey. Aber blasen kann er immer noch — und sich totlachen über Nachwuchskornettisten, deren komischer Ansatz für „Jazz aus Spaß“ reichen mag.



MANNY KLEIN

Foto: Gunthard Schiffer

Trompeter Everett Farey, letztes Jahr noch mit der New Bay City Jazzband da, erschien nach deren Auflösung mit seiner eigenen Sunset Music Company und brachte New Orleans bis Dixie in auch bei uns gewohnter Manier. (Zwei Tage später hatte er Gelegenheit, die gerühmte Oldtime-Begeisterung hanseatischen Publikums in der Hamburger Markthalle kennenzulernen: 14 zahlende Gäste im 1000-Leute-Saal, davon einer, der frenetisch an den verkehrten Stellen applaudierte. Am Rande sei die Frage erlaubt, warum — neben dem nicht-jazzenden Publikum — die Hamburger Musiker ausländischen Kollegen

nicht wenigstens einen Ehrenbesuch abstatten?)

Clyde Bernhardt and The Harlem Blues and Jazz Band zeigten mehr als bisher vorgestellte Veteranen der US-Szene, und die unvermeidliche New-Orleans-Neger-Kapelle, diesmal The Fairview Baptist Church Christian Band, holte immerhin mehr heraus als den Mitleidsapplaus für Dejan's Olympia Brass Band im Jahr 1976. Sie spielte auch auf dem diesmal gleich für zwei Tage arrangierten ökumenischen Gottesdienst in der Großen Kirche, bei dem Marion Williams und die Sjöfar Gospelgroup fast vergessener religiöser Ursprünge des Jazz gemahnten.

Auch Skandinavien war der Weg für ein begeistertes Publikum nicht zu weit: Armstrong-Imitator Theis Jensen spielte und sang mit seiner Nyegaard Jazzband für die große Satchmo-Gemeinde, hielt sich aber trotz unbestreitbarer eigener Fähigkeiten beim Gastauftritt des Trompeterkollegen Doc Cheatham lobenswert im Hintergrund. Scan-i-jazz, 1976 erst Amateurwettbewerbs-Teilnehmer, durften schon mal beim Schlußkonzert mitmischen, und das Ragtime-Piano-Gespann von Steen Christensen brachte allabendlich die Konzertbesucher mit Vorwegrunden auf den Geschmack.

Die Wahnsinns-Kneiptour am Freitagabend war auch diesmal kaum zu schaffen, wenn man obendrein noch mit der Kamera bewaffnet in die Lokale eindringen wollte: 20 Jazzschuppen, jeder dreifach überfüllt und mit den anderen durch Busingverkehr verbunden, und im großen Turfship gleichzeitig der Jazzbandball. Wenn der überall wachende Portier eines neuen Busses ansichtig wird, versucht er die bisher zurückgehaltenen 50 Eindringlinge durchzuschleusen, um wenigstens der Neuankömmlinge Herr zu werden. Bereits anwesende Gäste müssen sich dann ins Kapellenbier setzen. Sünde und Schande, wenn's sich nicht um halbvolle Cola-gläser mit niederländischem Gebräu handeln würde, das allenfalls harn-treibend ist. Kenner schleppen Importe mit.

Den Amateur-Wettbewerb gewannen die deutsch-holländischen Dookackedoodles, und zum Abschluß kletterten noch die Dixieland All Stars Berlin (Ost) auf die Bühne. Noch zwei Tage vorher war nicht sicher, ob sie überhaupt rausdurften. Bei der Probe übten die Stars (etwa vier Bands gibt es im sozialistischen Teil der ehemaligen Hauptstadt, und da lassen sich natürlich die Spitzenkräfte leichter aussortieren als bei uns) wieder bereits zum

Überdruß gehörte Lieder wie „All of me“, aber im Konzert flogen dann derart die Fetzen, daß man sie in Breda nächstes Jahr fürs große Konzert haben will. Übrigens: Amateurkapellen, die am Wettbewerb teilnehmen wollen, sollten sich zeitig mit Bild und Tonband beim Sekretariat Oude Stijl Jazz Festival, Prins Frederiklaan, Breda (Holland), melden. Außer Fahrtkosten und (bei Endausscheidung für drei Tage) Übernachtungskosten ist allerdings nichts drin, und der Gewinner muß das Goldene Kornett einer skandinavischen Bierfirma im Jahr darauf unbeschädigt wieder mitbringen — aber Spaß gibt's auf jeden Fall.

Trotz mancher Schwächen und Landregen: Breda war wieder ein Erlebnis, das man als Oldtime-Fan nicht mehr missen möchte. Diesmal wurde, weil Freilichtkonzerte zum Teil in den Saal verlegt wurden, auch ein wenig gematet, allerdings mit fast übertriebener Organisation. Beim Festival in einer derart verjazzten Stadt sollte die Organisation vielleicht für instrumentbewehrte Touristen regelrechte Jam-Plätze ankündigen, damit nicht irgendwelche Minuten der 80-Stunden-Fete etwa jazzlos bleiben.

Gunthard Schiffler

Ludwigsburger Jazz Festival 77

Den Auftakt bildete Wolfgang Dauner mit einer wie immer kurzfristig zusammengestellten Radio Jazz Group Stuttgart. Allerdings war dies eine, im Vergleich zu dem, was man von Dauner gewöhnt ist, recht mißglückte Formation. Es bewahrheitete sich wieder einmal, daß ein Häuflein guter und z.T. namhafter Musiker keinesfalls eine Garantie für eine fruchtbare musikalische Arbeit sein können. Dennoch hätte man zumindest von Herbert Joos und dem Klarinettenisten Theo Jörgensmann, welcher immerhin von den Jazz-Referenten der ARD als Repräsentant des deutschen Jazz für das Festival in Laren ausgewählt wurde, etwas Besseres erwarten dürfen als mehr oder weniger planloses, zielloses Gedudel.

Im Verlauf des rund zweistündigen Auftritts gelang es der Gruppe nicht, das von ihr erzeugte klangliche Vaku-

um mit irgend etwas Kreativem auszufüllen, einen fundierten kreativen Prozeß nicht immer nur anzudeuten und kurz einzuleiten, sondern auch zu entwickeln. Keine einzige der zahlreichen guten Ideen, aufgeworfen vor allem durch Bassist Adelhard Roidinger, aber auch die Wortverformungsketten des Vokalistin Anton Bruhin lieferten sehr gute Ansätze, stieß auf Resonanz. Meist blieb alles in einem undurchschaubaren Sound-Schmäh hängen, Richard Ketterer, Percussion, und Stephan Wittwer, Gitarre, sorgten schon dafür, daß auch das letzte bißchen Transparenz und Linie zerspielt wurden. Es blieb alles von Anfang an ein völlig heterogenes und undurchschaubares Drauflos-Musizieren mehrerer Individuen; am Ende blieb nur noch die Frage, wer nun hierbei gewonnen hatte.

Das Publikum quittierte das dargebotene Happening denn auch mit Pfiffen und Buh-Rufen, woraufhin Dauner konterte: „Spielt doch selber was!“ und anschließend in verständlicher Verärgerung seinen Flügel bearbeitete. Vielleicht ist es ganz nützlich, daß der Süddeutsche Rundfunk das Debakel aufzeichnete, so kann sich der Hörer sein eigenes Bild davon machen.

Um bei den Pianisten zu bleiben: ein Höhepunkt des Festivals war zweifellos das Europa-Debüt des amerikanischen Avantgarde-Pianisten John Fischer. Seine Musik könnte man näherungsweise als eine Mischung aus postseriell komponierter und aleatorisch improvisierter Tonkunst bezeichnen. Das Wort Komposition erscheint an dieser Stelle keineswegs deplaciert, Fischer wendet diesen Begriff in seiner eigentlichen Bedeutung an, er betreibt ein fortwährendes „Zusammensetzen“ von Strukturen, eine Prozeßentwicklung nach äußerst ökonomischen Kriterien. Dabei kann er sich von seiner klassischen Vergangenheit nicht lossagen, vor allem im Hinblick auf Formgefühl und dynamische Nuancierung. In seinem Spiel herrschen Ordnung und Rhythmik, aber eine Rhythmik, wie man sie im Jazz bislang nur selten findet, sie ist eher mit der Rhythmik Strawinskys oder den valeurs ajoutées von Olivier Messiaen vergleichbar.

Dort wo Dauner mit einem Riesen-Aufwand und -Angebot an Sounds eine Aussage zu verwirklichen sucht oder auch nur ein „Sich-Treiben-lassen“ des Zuhörers im akustischen Raum bewirken will, dabei aber einen derart hohen Wellengang erreicht, daß jeder bei dem Versuch, sich das Dargebotene zu Gemüte zu führen,

einfach untergehen muß, verwendet John Fischer im Gegensatz dazu ein schlichtes akustisches Piano. Er erreicht damit, was sich Dauner mit seinem Bombardement destruktiver Klänge selbst verbaut, nämlich eine feinnervige musikalische Sprache.

Etwas Ähnliches konnte man auch beim Auftritt des Multi-Instrumentalisten Gunter Hampel, der im Duo mit seiner Frau, der schwarzen Vokalistin Jeanne Lee spielte, beobachten. Auch hier bekam man noch ein Stück wirklicher „Musik“ zu hören und nicht nur avantgardistisch-experimentellen Hick-hack, mit dem die Interpreten nicht selten noch weniger anzufangen wissen als der Zuhörer. Überhaupt stellt dieses Duo Hampel/Lee einen der wenigen richtungsweisenden Beiträge der augenblicklichen Jazz-Szene dar.

Einen ebenfalls erwähnenswerten Beitrag des Festivals boten die Mitglieder der in Ludwigsburg ansässigen AK Musick. Als Gast wirkte John Fischer mit, der nun mit Helmut Grab, dem Pianisten der Gruppe, gemeinsam unter Hinzunahme von Tischtennisbällen und allerlei Gerät den Flügel bearbeitete. Zu den Mitgliedern der 1972 aus fünf damaligen PH-Studenten formierten Crew zählen daneben noch die Vokalistin Angela Weber, Winfrid Koch, Alfred Lell und der auf der Ludwigsburger Jazz-Szene sehr engagierte Hans Kumpf, als Klarinetist noch in verschiedenen weiteren Formationen, unter anderem auch bei Clarinet Contrast tätig, ferner Haupt-Organisator des Festivals.

Von der Gruppe läßt sich sagen, daß die einzelnen Musiker hervorragend aufeinander eingespielt sind. Ohne dies wäre ein so freies und dabei ausgewogenes Spiel voller Vitalität und Sensibilität ohnehin völlig unmöglich. Natürlich bekam man im Verlauf des Festivals nicht nur modernen und modernsten Jazz zu hören, auch die Oldtime-Fans kamen mit einem Gastspiel der Old Merry Tale Jazz Band auf ihre Kosten.

Mit Schnuckenack Reinhardt und Zipflo Reinhardt kamen zwei, in ihrer Abstammung und gemeinsamen Verwandtschaft mit dem legendären Django Reinhardt eng verbundene, in ihrer Musik aber grundverschiedene Zigeuner-Musiker zu Wort oder besser zu Ton, von denen Zipflo Reinhardt mit seiner Violin Impression für viele sicherlich eine Überraschung war. Mit in dessen Gruppe spielte der hervorragende Zigeuner-Gitarrist Kosta Lukacz sowie der älteste Sohn des Avantgardekomponisten Karl-Heinz

Stockhausen. Markus Stockhausen hatte zuvor schon mit seiner eigenen Gruppe Key, die einen außerordentlich sauberen Rock-Jazz bot, einen großartigen Erfolg verbuchen können. Es wären noch viele Namen zu nennen, doch erscheint es wichtiger, noch kurz auf die das Festival-Programm umrankenden Sonderveranstaltungen einzugehen. So hatte man während der vier Tage unter anderem einen Synthesizer-Workshop mit Wolfgang Dauner sowie Video-Vorführungen von Dauners Fernsehreihe „Glottmusik“ inszeniert. Es gab Jazz-Filme, Jazz in der Fußgängerzone mit der Ludwigsburger Gruppe Ganesha Music sowie ein „Brötchen-Backen“ mit John Fischer. Und das Schönste an der ganzen Sache: alles umsonst. Wo findet man das heute noch, daß sich ein Häuflein Organisatoren in ihrer Freizeit die für solche Dinge unausweichliche Mühe machen. Ein Lob an die Festival-Leitung. Man äußerte sich indessen etwas enttäuscht darüber, daß trotz der intensiven Werbung nicht mehr Zuschauer erschienen waren, bei den wenigsten Konzerten war der Saal des Ludwigsburger Bahn-Hotels mehr als gerade halb voll. Nicht mal am Sonntag, an dem Ludwigsburgs eigene Jazzer das Festival beschlossen, konnte man ein volles Haus verbuchen. Schade.

Wolfgang RUSS

**Jazzende Stammesdebatte —
gezupft und gefiedelt**

Erstes Deutsches Zigeuner- Jazz-Festival

Spät, in der Schlußphase des Festivals, einer allgemeinen Jam Session, jenem offenen Gebrauchsmarkt, in dem sich jeder Musiker beteiligen, bedienen kann, dort ließen sie ihre drei Stunden dauernde Stammesdebatte für Minuten noch einmal Revue passieren. „Sweet Georgia Brown“, das Thema, auf das sie sich geeinigt hatten, es war prall befrachtet mit Reminiszenzen an die Höhepunkte dieses Festivals, mit Unterschieden und Gemeinsamkeiten, mit Ehrgeiz, der sich auf landschaftlicher Duzebene entwickelte und einen Anflug von duellierender Schärfe nicht verbergen konnte. Noch einmal wollte man einander zeigen, wo Bartels den Most holt, weil nun einmal in einer Gesellschaft, in der Konkurrenz oberster Richtwert ist, diese Konkurrenz auch bei gesellschaftlich Randständigen,



ZIPFLO REINHARDT

Foto: Hans Kumpf

bei Zigeunern verschiedener Jazzrichtungen, nicht ausbleibt.

Ein bißchen Ritual, ein bißchen Ringkampf zwischen zwei Spannungspolen, zwischen Tradition und Moderne. Zwar sind es 16 Musiker, die in Aktion an der Rampe stehen, aber nur zwei von ihnen setzen mit Entschiedenheit die Wimpel zum letzten Gefecht: Hän'sche Weiss und Zipflo Reinhardt. Jeder von den beiden bringt seine Instrumentalkollegen mehr oder weniger spürbar in seinen Bann: Weiss die Gitarristen, Reinhardt die Geiger. — Da hat zuvor der ungarische Gitarrist Kosta Lukacz in der Modern Jazz Combo von Zipflo Reinhardt ein sehr ausgespartes Oktavspiel hören lassen, einen sehr dem New Jazz zugelegten Sound, doch jetzt, in der Jam Session, wo sich der Neutöner der höchst individualisierten, in ihrem Duktus souveränen akustischen Gitarre von Weiss gegenüber sieht, schließt er sich mit solidem, sprödem Mainstream in swingender Manier diesem an. Und andererseits hat zuvor Titi Winterstein im Swing Quintett von Hän'sche Weiss an virtuellen Trillern aus seiner Geige herausgeholt, was herauszuholen war. Plötzlich muß er nun während der Jam Session in einer jähen Passage erfahren, wie es zugeht, wenn unter Jazzgeigern tacheless geredet wird, denn Zipflo Reinhardt fährt mit kühnen, drei, vier Bogenstrichen skalisch verkürzt über das Akkordgewusel der süßen „Georgia Brown“ hinweg, schlenzt die Schutzhaut der Tradition auf, um das

aufwendig materialisierte Timing des Virtuositums für Augenblicke ins völlige Abseits zu verscheuchen, so daß dem Jüngling Titi das so schön zur Schau gestellte neuerworbene Selbstbewußtsein schlicht davonflattert.

Tribut an Django, Bach und Trane

Seit sich Ende der 60er Jahre der Jazz, vor allem der Swing bei den deutschen Zigeunern eingewurzelt hat, nachdem nach einer langen Epoche des bloßen Reagierens auf die Gesellschaft nun doch ansatzweise das Agieren an der Reihe ist, sollten also jetzt einmal die Früchte langer Jazzwanderschaft zusammen und vergleichend eingefangen werden. Freiburg als Ort dieses ersten deutschen Zigeuner-Jazzfestivals — von allen Terminkonstellationen abgesehen ist dieser Ort gewiß kein Zufall, denn gut die Hälfte der Musiker, vorrangig die Geiger Reinhardt, Winterstein und Kling sowie der Gitarrist Meggi Reinhardt, stammen aus dem Badischen, und nicht zuletzt war und ist Freiburgs proletarischer Westrand, ist die „Opfener Heid“ eine kreative Keimzelle deutscher Zigeunermusik. Gekommen ins Auditorium maximum der Universität — ein Getümmel wie in Wallensteins Lager, Publikumstrauben von oben unterm Dach bis vor zu den Schuhspitzen der Musiker — waren die Sinti, so nennen sich die Zigeunerstämme Mitteleuropas. Zigeuner in den ersten Sitzreihen, noch nie hat es außerhalb von Sippenzusam-

menkünften eine gesellschaftliche Repräsentanz dieses Ausmaßes in Freiburg gegeben. Zigeuner, die in drei namhaften Gruppen Jazz machen. Tribute an Django Reinhardt, den Ahnherrn aller jazzenden Zigeuner, aber auch an Johann Sebastian Bach von den beiden Swinggruppen, dem Hot Club The Zigan und dem Häns'che Weiss-Quintett. Der Hot Club, in dem der Geiger Schmitto Kling und Gitarrist Meggi Reinhardt den Ton angeben, swingt gehärtet, ohne anachronistischen Eskapismus, überzieht seinen Sound mit einer straffen Phrasierung, das Häns'che Weiss-Quintett dagegen steht und fällt mit der Relaxtheit seines Leiters, der seine Gitarre artistisch und verhalten handhabt. Tradition kreuzt sich hier mit äußerster Konzessionslosigkeit, ein Swing in der Erbnachfolge Djangos, der alle Stimmungsmache harsch ausschließt. Bei beiden Gruppen hieß das: keine Schmonzetten und unnötigen Gesten, nichts, was einem Operettenpublikum an den Busen gejubelt werden könnte. Sie gingen's mit dem „Limehouse Blues“ oder „Some of these days“ jazzig an, und wenn dem Hot Club The Zigan mit dem Vivace aus Bachs Konzert für zwei Violinen d-moll ein Höhepunkt gelang, dann nicht, weil es hier nun ein bildungsbeflissenes „Aha“-Erlebnis abgeworfen hätte, sondern weil die Übersetzung in den Swing vollendet gelungen ist.

Keine Konzessionen, das verstand sich beim Dritten im Bunde fast von selbst. Er, Zipflo Reinhardt mit einer Combo aus E-Piano, Gitarre, Baß und Schlagzeug, sorgte für den eigentlichen Höhepunkt der Session. Nach einigen Hard-Bop-Proben galt sein Tribut John Coltrane und Eric Dolphy mit einer Version von „Impressions“, wo der aufrührerische Jungtürke der deutschen Zigeuner seine Geige in einem atemberaubenden Espresso bis in die ätzenden Partikel des Free Jazz hineintrrieb.

Klaus Robert Bachmann

Interaktionsoptimum des Spiels

Schlippenbach-Johansson Duo

Am Ende ist er sicher noch nicht, der Jazzclub Münster e. V., aber eins scheint sich in letzter Zeit besonders

deutlich abzuzeichnen: Die Luft ist raus, der anfänglichen Euphorie gesteigerter Erwartungen haben Stagnation und Lachheit den Rang abgelassen. Wie ließe sich sonst erklären, daß die für die Clubexistenz entscheidende Basisarbeit fast völlig fehlt, daß zur letzten Mitgliederversammlung von ca. 140 Mitgliedern knapp 20 ihr Erscheinen für wichtig hielten? Finanzierungsschwächen, vierteljährige Funktionslosigkeit (man suchte nach einem neuen Treffpunkt und Aufführungsraum) und die „Konkurrenz“ des mit internationalen Spitzenmusikern aufwartenden Westfälischen Kunstvereins sind nur einige Beweggründe für jenes Spuren hinterlassende Laß-die-anderen-mal-machen-Phänomen, das sich allgemein Motivationslosigkeit schimpft. Lag es nun am Desinteresse der Mitglieder, waren es die abweichenden Zeitankündigungen von Plakat und Zeitung, oder vielleicht der nicht gerade günstige Veranstaltungstermin des 1. Mai, daß sich beim Clubgastspiel des Alexander von Schlippenbach/Sven-Ake Johansson Duos nicht mehr als 30 Zuhörer im Aufführungsraum verloren? Eine Kulisse jedenfalls, die eigentlich mehr frustrierend und hemmend als ermutigend und inspirierend auf die Musiker hätte wirken müssen, die aber wider Erwarten einen musikalischen Höhenflug ersten Ranges miterlebte.

Denn Schlippenbach/Johansson überzeugten mit einer Musik, die — wie es nur reiten auf der schon zur Institution gewordenen Duo-Szene der Fall ist — das Interaktionsoptimum des Spiels zu zweit erreicht: die Beibehaltung der eigenen Spielidentität unter gleichzeitig gesteigerter Interaktion zwingt den anderen immer wieder zum entgegenkommenden, ein vielschichtiges Geflecht musikalischer Aktion provozierenden Dialog, in dem sich Impuls und Reaktion durch das Spiel von Konvergenz und Divergenz fortwährend verzahnen und auseinanderlaufen, um durch jeden neuen Impuls den musikalischen Prozeß auf eine unverbrauchte, neue Ebene zu heben. Ein solches Zusammenspiel ist in der instrumentalen Kombination von Piano (Schlippenbach) und Schlagzeug (Johansson) nur im vom Free Jazz geschaffenen strukturellen Freiraum denkbar. Die Abwendung von Funktionsharmonik/Tonalität und Beat ermöglichte erst den konsequenten Ausbau jener, schon im Bebop vorgezeichneten, entgegenkommenden Tendenz der Rhythmisierung der Melodieinstrumente und der Melodisierung der Rhythmusinstrumente, die für die Her-

auslösung des Schlagzeugs aus seiner traditionellen, stark einengenden Begleitfunktion Voraussetzung ist.

So gelingt es Johansson in seinem, auf der Interaktionsbasis von Pattern und Sounds aufbauenden, aufmerksamen und eigenwilligen Spiel, dem Piano an Aktionspotential gleichzukommen, Schlippenbachs Gedankengänge kreativitätsfördernd zu stören, ihm Alternativen aufzuzwingen, ohne zu vergessen, wie wichtig auch ein bestätigend-unterstützender Puls für das Vorantreiben der musikalischen Entwicklung sein kann.

Johanssons Feinfühligkeit und rhythmischem wie klanglichem Ideenreichtum (besonders erwähnenswert die Bearbeitung des Sets mit Schuhspannern) ist es auch wohl zusammen mit dem Fehlen des oft störend-zuckenden Ensemblespiels zuzuschreiben, daß Schlippenbach noch nie seine pianistischen Fähigkeiten so überzeugend darlegen konnte wie in diesem Duo: die zielstrebige Verarbeitung und Umformung von Pattern, der konstruktive Gebrauch frei organisierter Blockakkorde als auch der gerichtete Aufbau sich steigender Clusterläufe müssen dem allerletzten Zweifler klar machen, daß Schlippenbachs Bedeutungsgrad über revoltierend-negierende Ansprüche hinausgeht, daß er konkrete Entwicklungsformen aufzeigt, in denen kurz eingestreute Unisonopassagen von stark überraschender Wirkung, gegenläufige Stimmführungen und auf Traditionsbewußtsein schließen lassende Monk-Transformationen für strukturelle Übersicht und stilistische Durchdachtheit stehen.

Sei es nun in großflächig angelegten Passagen, im hochkompensierten Cluster- und Pattern-Spiel, in parodistischen Momenten oder in effektvollen Geräuschcollagen, immer weiß dieses Gespann seine konzentrierten musikalischen Kräfte zu interessanten Wechselbeziehungen freizusetzen, die sehr offensichtlich die Fragwürdigkeit eines bimonologisierenden Spiels, wie es in besonders krasser Weise von Cecil Taylor und Andrew Cyrille im Taylor-Trio demonstriert wurde (BJT 75!), bloßstellen und dieses Duo in jene, wie selten je zuvor, agile Reihe von Free Jazz Formationen gehören lassen, die — als wäre es aus trotz — dem regressiven Jazz Rock, dem vielfach sich verlierend-romantisierenden New Jazz und damit zuletzt der Berendtschen dekadischen Stileinteilung die Zunge rausstrecken. Erfrischend.

Günther Huesmann

Schall und Wahn mit Methode

Colosseum II

Aufatmen, nach Luft schnappen, das war wohl das erste, als man aus dem Kongreßsaal in Freiburg hinaus kam. Die rauhe Nachtluft scheint milde, die Autos gleiten geräuschlos vorbei, so signalisiert es das malträtierte Nervensystem. Entkommen ist man den Fängen einer stereotyp hämmern- den Maschinerie, überstanden hat man einen Hexensabbat von jenen brutalen Lautstärken, mit denen einst John McLaughlin den Dämon aus der elektrisch verstärkten und verzerrten Gitarre aufs Publikum losgelassen hat.

Dabei verlief der Anfang des Spektakels holprig und lahm. Zielstrebig an der Rampe aufgebaut hatte sich Colosseum II nun wirklich nicht, denn in einem Vorprogramm mühte sich irgend eine deutsche Rockgruppe mit simplem Beat und lauthals eiferndem Hard-Rock ab. Man konnte es für einen schlechten Scherz halten, konnte sich in einer Pause von 45 Minuten fragen, was die bei Colosseum zu suchen haben, und man bekam von Colosseum selbst die Antwort, dann, als die Techniker mit dem Herumschrauben fertig waren, denn es saßen wieder einmal Knoten in den Leitungen.

Die Antwort war der nämliche Beat, Hard-Rock der nämlichen Sorte, nur war alles perfekter, in seiner Art raffinierter. Colosseum II mit Gary Moore auf der elektrischen Gitarre, Don Airey auf Orgel, E-Piano und Synthesizer, John Mole am E-Baß und Jon Hiseman auf einem Schlagzeug, das er nur noch schnell spielt, fast so schnell wie Alphonse Mouzon, aber gröber, weil er sich ausschließlich auf die Wiedergabe genormter Rock- und Beatrhythmen konzentriert. Da wurde ein simpler Rockriff an den ändern geklebt, wurden abgewetzte Formulierungen aus dem Beat der frühen 60er Jahre lachhaft pathetisch aufgemotzt, nichts ist mehr geblieben von jener Colosseum-Gruppe, die sich um 1970 herum einmal auf den Kamm einer globalen, kategoriensprengenden Welle von Jazz-, Blues- und Rockfusionen gesetzt hat. Mit kalten Isolierschichten aus Monotonie grenzt man sich heute gegen diese Fusion ab, und zwar so rigoros, daß die Synthese ge-

radezu konstitutiv zum Fremdkörper erklärt wird. In seiner penetranten Eindeutigkeit wirkt das nicht nur deprimierend wie ein Vollbad in Schmieröl, sondern es verrät in seiner Struktur auch ganz schön Methode, Methode von „Sound and Fury“, von Schall und Wahn, um Faulkner, den Romancier, zu zitieren. Denn dieser Rock von Colosseum zählt nicht nur stumpf die Jahresringe herunter, er zwingt durch die Festlegung auf den schwerschlagbetonten Beat die Musiker in ein enges Führungssystem, treibt sie paradoxerweise aber innerhalb dieses Systems durch beliebige Wiederholungen von Versatzstücken zur Sucht, zum Kontrollverlust an. Taktbrüche und grell überzogene Intonation sowie ein Einsprengsel von Flamenco-Rock und die bundesdeutsche Nationalhymne — damit wollte man wohl auch beim letzten Kunden um gut Wetter anhalten — täuschen Assoziationsbereitschaft, gar Free-Rock vor, doch wird auch da nur mit heißen Nadeln gestrickt. Je tiefer der Rock fällt, desto weniger kann er das schlotternde Knie, kann er seine Pleite verbergen. — Der Beifall? Heftig. Aber kurz.

Klaus Robert Bachmann

Proteste gegen die Streßgesellschaft und ein prominentes Opfer

Riot, Sam Rivers und Alphonse Mouzon

Natürlich war es keine politische Veranstaltung. Und trotzdem riefen sie wütend ein „KKW nein!“, die zornigen jungen Männer in der zweiten Reihe und verließen demonstrativ die so wunderschön heimelige Feldberghalle von Altglashütten im Hochschwarzwald. Der Protest, dem sich immer mehr unwirsches und murrendes Fußvolk anschloß, galt nicht dem Festival als Ganzem. Im Gegenteil. Denn eben weil dieses Jazz-Festival Maßstäbe gesetzt hat, dürften es wohl die etwas Sensibleren, in ihrer Urteilsfähigkeit Selbständigeren gewesen sein, die beim dritten Teil der Veranstaltung, dem schier ohrenzerhackenden Auftritt des Schlagzeugers Alphonse Mouzon, Reißaus nahmen. Verständlich wird der Protest also nur im gesamten Kontext des Festivals.

Denn Drive, Vehemenz, Spannung, das fehlte ja keineswegs während dieses mehrstündigen Festivals. Nie aber wurde das von den anderen Gruppen in affirmativer Plumpheit serviert, immer blieb es ein Spiel der Doppelbödigkeit, ein Spiel unterschiedlicher Gedankenlinien, bei dem in das Glück der Erregung auch Verdunkelungen eingepaßt waren. Das galt für die gleitflughaft weiten Piecen von Uli Beckerhoffs Riot und für die bewegliche Nervigkeit des Trios von Sam Rivers.

Riot vor allem war die Gruppe, die sich Zeit ließ, Uli Beckerhoff der Spieler, der die wenigen Attacken von langer Hand vorbereitete, alles Pathos mied und, nicht so auf dem etwas unpersönlich tönenden Flügelhorn, sondern auf der Trompete den sprechenden, aus einer erfahrenen, einer männlichen Melancholie aufsteigenden Ausdruck alter Hardbop-Trompeter wie Clifford Brown oder Freddie Hubbard gewann. — Musik im Gleitflug, Musik mit Zeit, aber nicht eine, die sich in zu breitem Spieltempo dahingeschleppt hätte, dahinter steckt ein gut Stück metaphysischer Protest gegen die Streßgesellschaft und ihre Normen. Wie variabel dergleichen sich äußern kann, bewies in Riot, wo Rainer Linke Baß und Wolfgang Ekholt Schlagzeug spielten, immer wieder der erst 20jährige Pianist Andy Lump, der veritable Schrauben in diesen Gleitflug hineindrehte, ohne Bruch zu den Mitspielern seine Choruseinsätze individuell absetzte, um dann in einer Art Doppelbewegung die mondäne Romantik eines Keith Jarrett mit den glutvollen, stark links- händig entfachten Impulsen eines McCoy Tyner zu überlappen, ein Klavierstil, der viel Licht in die trübe Nische purer Jarrett-Anbeterei brachte. Gelenkte Spontaneität, Dynamik auch dann, wenn die Rhythmuslinie verschleiert wird, brillanter Schlagzeug- drive, ein Free Jazz von heute, bei dem Regelgebundenheit und Improvisation immer mehr ineinander aufgehen, das war die Musik des stürmisch gefeierten Sam Rivers Trios. Am Schlagzeug ein unbekannter schwarzer Amerikaner, Bobby Battle, am Baß einer der Großen der Zunft, der Engländer Dave Holland, auch er ein Spieler der Doppelbewegung, der Eleganz und des Forcierten, der gleichsam mit der einen Hand zum Tempo herausforderte und mit der anderen für eine verharrende Schwingung, für eine ernste, nachsinnende Resistenz sorgte. Rivers, ein Multi-Instrumentalist, er spielte Klavier, Sopran- und Tenorsaxophon sowie Flöte, ein Musiker, der nie in irgendeine Sucht ver-

spönnen war, nie versessen war auf blanke Totalität, er meißelte die Introduktionen streng heraus, durchsetzte sie dann mit liedhaften Bruchstücken, entwickelte Dialoge zwischen freier Improvisation und Tradition, erschloß ein Feld vom Atonalen bis zum hymnisch afrikanisierten Schlußakzent. Das ist nachgerade Free Jazz als Logistik, aber eine Logistik, die süffig wird, die nach Rotwein schmeckt. Keine formale 'Vendung, bei der nicht zugleich eine hierarchische Funktion gekappt würde, keine Nervigkeit, die es sich nicht leisten könnte, im Duett von Sopransax und Cello die Wonnen von lyrisch gesättigten Fermaten auszukosten.

Artist und Funktionär

Maßstäbe bei diesem Festival also genug. Und so traf das erzürnte „KKW nein!“ unwiderruflich und hart. Es traf nicht so die ganze Gruppe von Alphonse Mouzon, John Lee am Baß, Jasper van't Hof, endlich wieder einmal recht aufgekratzt arr Flügel und an den Keyboards, Bob Malek, dem die Lungenflügel geflattert haben müssen, auf Sopran- und Tenorsaxophon, obwohl diese Gruppe sich der Fuchtel ihres Einpeitschers nicht entwinden konnte und wohl auch nicht wollte. Er, „Mr. Superdrum“, schon der Name, das Etikett kann einem in dieser Zeit der Supertanker und Superbomber nicht mehr geheuer sein, propagierte das Unmaß an Power, das nicht mehr Energie, sondern Energieverschwendung ist — eben darum: KKW nein! Mouzons Hexerei ist die modifizierte und vor allem multiplizierte 7/8-Struktur, er spielt so, als hätte er ein halbes Dutzend Hände, als wären diese Hände Maschinenkolben. Mouzon, ein Niki Lauda der Perkussionsgeschwindigkeit. Schlimm, wie er in dieser Session sein Drummer-Ego überlebensgroß aufblähte, wie er mit an Jähzorn grenzender Überakzentuierung die Beats setzte, das Geschehen rücksichtslos gängelte. Artistik? Ja. Aber sie hat den extremen Gipfel erreicht und der ist gekrümmt. In der Krümmung trifft der Artist den Technokraten, landet auf der Funktionärebene, wo die Welt stur unterteilt wird in Dinge, die es gibt und in solche, die man sowieso machen kann. Das quälerische Fazit: immer wieder Steigerung der Norm. Wer sich jedoch den Normen und Bedingungen der Streßgesellschaft derart unterwirft, ist vermutlich schon ihr Opfer.

Klaus Robert Bachmann



SAM RIVERS

Foto: H. L. Lindenmaier

NDR-Workshop mit Happening:

Dollar Brand Quartett

Dudu Pukwana hatte von Anfang an etwas gegen Michael Naura und seinen NDR-Workshop im Hamburger Sendesaal: in Nauras Ansage mischte er heulende Saxophonfetzen, verächtliches Lachen und durchdringendes Trillerpfeifen. War der Stand der Abendsonne nicht richtig berechnet? War das Hamburger Bockbier zu stark? Jedenfalls griff der Unmut auch auf den Schlagzeuger Makaya Ntshoko über: er durchmaß kritisch den gesamten Sendesaal und trommelte mit Stock und Stein auf alle beweglichen und festen Ziele ein. Mit Gesichtern, als hätte man ihre Gagen für 5 Jahre im voraus gepfändet, verließen sie dann das belustigt-verdutzte Publikum, um endlich Dollar Brand und dem Bassisten Johnny Dyani Platz zu machen.

Die beiden Meister boten dann ihre unverwechselbare Mischung von lyrischer, hymnischer, folkloristischer und monklischer Musik — angespannt und inspiriert. Aber wehe, mitten hinein in eine zarte Passage kamen Dudu Pukwana und Makaya Ntshoko wieder mit Trommeln und Glöckchen auf die Bühne, knickten Mikrophone und nahmen sich abwechselnd einen Riesen-Gong vor: Kinder Gottes, aber eben doch Kinder. Dollar Brand ließ

sich nicht aus der Ruhe bringen und spielte bis zum letzten Ton des Schlußthemas souverän weiter. In der Pause spitzte sich das Drama zu. Die beiden ungebärdigen Musikanten erhielten Auftrittsverbot. Über Mikrofon wischte Michael Naura auch dem Publikum eins aus: „Heutzutage spricht alle Welt von Emanzipation. Ich bitte Sie, seien Sie doch mal auch als Publikum emanzipiert. Statt stumm rumzusitzen und sich diesen Mist anzusehen und -hören, sollten Sie ruhig mal mit Ihren Schuhen schmeißen.“ Schon spaltete sich die Zuhörerschaft in Buh-Rufer und Klatscher, in Stiefelwerfer und Anti-Stiefelwerfer. Das war vorauszusehen.

Dollar Brand und Johnny Dyani gestalteten dann auch den zweiten Teil des Abends im Duo. Ihr Doppelgesang bei einem afrikanisch angehauchten Thema dürfte der beeindruckendste Moment dieses Workshops gewesen sein. Die Ruhe, die das Stück verströmte, übertrug sich auch aufs Publikum. Man ging einigermaßen friedlich auseinander.

Noch ein Wort zu einer neuen Spezies von Gästen im Workshop. In der ersten Reihe saßen die beliebten Hobby-Fotografen, jung an Jahren, doch mit der Dreistigkeit alter Sperlinge. Bei leisen Baß-Soli und sanftesten Klavierklängen machten sie — ritsch, ratsch, klick, zawutsch — ihre Aufnahmen, krochen wohl auch mal zwischen Baßsteg und Flügelpedal umher, um ja kein außergewöhnliches Motiv zu verpassen. Wenn diese Zombis die neue Generation von Konzertbesuchern darstellen, dann gute Nacht.

Klaus Berger

Jazz als Geometrie und Verzückung

Anthony Braxton Quintett

Was sich bei den letzten Berliner Jazztagen so beredt offenbart hat, nahm nun im proppenvollen Saal der Basler Safranzunft seinen eigenwilligen Fortgang. Wieder einmal betrieb der Amerikaner Anthony Braxton mit einiger Konsequenz und unter dem Zuspruch des Publikums den Versuch, modernen und avantgardistischen Jazz und zeitgenössische Konzertmusik auf einen Nenner, zu einer Synthese zu bringen. Ein Versuch, der auch in Basel seine faszinierenden wie seine lähmenden Seiten hatte. Denn — warum soll es in der Musik anders sein als im gewöhnlichen Leben — Glück ereignete sich nur in Momenten, dann aber so, daß von Annäherung zu sprechen eine Unterbreitung wäre. In den seltenen Augenblicken, in denen die Synthese gelang, grenzte das schon glatt ans Hochzeitmachen.

Immer und immer wieder ließ Braxton erkennen, daß er auf einem Weg ist. Er möchte die Widersprüche zwischen Mathematiker und Improvisator aufheben, löst die Geometrie ins Nicht-Euklidische, in freie Zuordnungen und schließlich in Symbolen auf, die phänomenologisch erfaßt werden müssen, will sagen, das Konzept des schwarzen Jazzmusikers Anthony Braxton ist von dessen geistesgeschichtlichem Hintergrund — Braxton, der Husserl und Heidegger im Original liest, gilt als Kenner der Freiburger Phänomenologie — nicht zu trennen.

Wer hing mehr durch, der Saxophonist oder der Strukturalist? So fragt man sich ja immer nach einem Braxton-Konzert, denn das, was man Erwartungshaltung nennt, wird bei diesem Musiker letztlich nicht erfüllt. — Der Saxophonist — seine Instrumente das Alt- und das kleinere Sopranetensaxophon, die Klarinette, er tastete sich durch die zerbrechlichen, kühlen Gefilde der Schule von Lee Konitz, bis sich die allmähliche Verzückung des Mathematikers beim Improvisieren ereignete und schließlich zum Befreiungsakt wurde, in dem sich das Altsaxophon in alle Höhen und Tiefen eines furiosen Free Jazz hineinschwang.

Blieb George Lewis auf der Posaune hier wie in der ganzen Session etwas bockig, konnte er sich aus der geo-

metrischen Fessel kaum befreien und erschöpfte sich mehr oder weniger in stakkatierender Signalsprache, so schien Pianist Muhal Richard Abrams, unterstützt von Baß und Schlagzeug, auf das „Uff“ nur gewartet zu haben und ließ seine kaskadisch hart geblockten Läufe Takt für Takt swingender und biegsamer werden.

Und der Strukturalist Braxton? Er war in Basel zwar einer, dessen Experiment der Synthese von Jazz und E-Musik sich nicht in Anonymität verkrümelt, schlug doch von Anfang an Jazztypisches durch, Braxtons persönliche Art, eine Melodie, ein Thema nicht „wortgetreu“ wiederzugeben, sondern individuell zu phrasieren. Das nahm der Sache etwas den Bammel vor der geometrischen Perfektion. Trotzdem: zu eindeutig hüpfen oder trabten da ganze Formationen im klassischen Allegro- und Andanteverfahren einher. Um ein Haar wäre das kaschierte Spiel mit der Sonatenform zur Abhängigkeit ausgerutscht, zu autoritär grüßten die Altväter der klassischen Moderne aus mittlerer Entfernung, einer Entfernung, die ausreichte, um notwendige Abschwünge zu verhindern.

Klaus Robert Bachmann

Person to Person:

Eddie „Cleanhead“ Vinson

„Folks call me Mr. Cleanhead, just because my head is bald / But with the stuff that I use I don't need no hair at all!“ singt Eddie „Cleanhead“ Vinson, der große Blues-Shouter aus Houston in Texas. Kürzlich konnte man den schon fast sagenumwobenen Musiker im Karlsruher Jazzclub live erleben: „Person to Person“ wirkt „Cleanhead“ lebendiger als viele jüngere Vertreter des Jazz oder des Blues. Mit seinen sechzig Jahren hat er nichts von der alten Vitalität eingebüßt. Um so erstaunlicher ist es, daß dieser charismatische Musiker nicht besser im Geschäft ist. Vor allem in den Staaten scheint sein Stern verblaßt zu sein, obwohl er noch vor wenigen Jahren im Blues-Paket des Johnny Otis bei vielen Festivals dabei war. Nun, zur Legende wurde „Cleanhead“ wohl notgedrungen auch mangels repräsentativer Plattenproduktionen oder entsprechender Promotion. Auch in Europa hat man diesen Künstler immer einmal wieder erwähnt, aber

eine gute Betreuung ist man ihm offenbar schuldig geblieben.

Vor allem wegen seiner zweiten Disziplin, die nicht als sein „Nebenfach“ bezeichnet werden kann, wurde Cleanhead oft genannt: Er ist einer der ganz wenigen Sänger, die dazuhin auch großartig Saxophon spielen. Und als Altsaxophonist hat man ihn gelegentlich als einen Vorläufer Charlie Parkers bezeichnet. Nun, heute ist Eddie Vinson als Instrumentalist eher ein Parkerschüler geworden. Seine Improvisationen — mit kraftvollem Ton und makelloser Technik vorgetragen — können sich neben den Soli der bekanntesten Vertreter der modernen Jazztradition hören lassen. Ihn mit Sonny Stitt zu vergleichen, wäre nicht zu weit hergeholt. Selbst modernere Musiker wie Jimmy Spaulding, Jackie McLean oder Phil Woods lassen Vinson nicht altmodisch erscheinen. In der Parker-Tradition ist er auf seine Weise gleichzeitig Vorläufer, Vollstrecker oder Nachfolger. Deutlich wird in seinen Chorussen, daß er etwas stärker als die anderen modernen Altisten auf einen klaren melodischen Ablauf achtet. Daß er eingängige Paraphrasen der Themen der ständigen linearen Komplexität des Bebop vorzieht. Allerdings haben „Cleanhead“-Chorusse immer eine Prise von der Abenteuerlichkeit des Bebop, sie sind in keinem Fall simpel angelegt.

Es könnte die durchaus kommerzielle Orientierung Vinsons sein, der sich ja selbst eher als Rhythm'n'Blues-Mann sieht, die seine Jazzimprovisationen in dieser Art formte. Allerdings hat er bei seiner Themenauswahl immer großen Geschmack, Vielseitigkeit und vor allem Interesse an anspruchsvollem Material bewiesen. Bei seinem Karlsruher Auftritt spielte er Thelonious Monks „Straight, no chaser“ in einer schnellen Version, wobei er inspirierte, abwechslungsreiche und vor allem moderne Chorusse blies. Ähnlich überzeugend wirkte „Mr. Cleanhead“ zum Beispiel bei Charlie Parkers „Now's the time“, und vor allem die Ballade „Laura“ — ein beliebtes Thema im modernen Jazz — gelang ihm zu einer abgerundeten Interpretation. Ellington-Stücke wie „Satin doll“ — hier spielte Vinson in mittlerem Tempo mit melodischen Phrasen einen großen Ideenvorrat aus — oder „Perdido“ standen in einer Reihe mit Jazz-Standards wie „How high the moon“ oder „Cherokee“. Gerade auch der letztere Titel, der ja nebenbei mit dem Namen Parkers in enger Verbindung steht, erwies sich für Vinson als sehr ergiebig. Bei all diesen

Stücken war ein Chorusarchitekt ersten Ranges am Werk.

Fast zu einem anderen Musiker wird Eddie Vinson in seiner Bluesmusik, die im übrigen wohl noch nicht einmal ganz die Hälfte seines Programms ausmacht. An deren Stil hat sich, hat er selbst in den letzten zwanzig Jahren wohl nichts mehr verändert. (Vielleicht hätte aber gerade diese Musik mit etwas neuem Anstrich mehr Erfolgchancen.) Hierbei läßt Cleanhead immer wieder Anklänge an die frühen Jazzsaxophonisten wie Johnny Hodges oder Willie Smith hören. Und im übrigen, wer Aufnahmen seiner wichtigsten Stücke wie „Cleanhead Blues“, „Juice head baby“ oder „Kidney stew“ kennt, der wird auch in seinen heutigen Blueschorussen dazu nicht mehr viel Neues entdecken. Ich erkannte zum Teil notengetreu die Beiträge von einer der wenigen erhältlichen Cleanhead-Platten der französischen Produktion mit dem Titel „Wee Baby Blues“ auf Black and Blue 33021 wieder. Oft entsprechen sich die Blueschorusse auch von einem Stück zum anderen. Vinsons Bluesmusik ist eigentümlich erstarrt. Aber er hat schon Format, der Sänger von „Old maid boogie“, „I had a dream“ oder „I'm in an awful mood“. Nur eine so lebendige Musik wie der Blues kann — wenn er von einem authentischen Vertreter wie „Mr. Cleanhead“ vorgebracht wird — unverändert weiterbestehen und in gleicher Form wie vor Jahren noch jetzt ein Publikum erreichen. Allerdings doch ein recht kleines, speziell in Amerika dürften sich die jungen Schwarzen kaum noch für Eddie Vinson interessieren. Dabei haben es seine Bluestexte aber in sich. Beim „Old maid boogie“ empfiehlt „Mr. Cleanhead“ zum Beispiel einer eisernen Jungfrau, doch endlich den keuschen Lebenswandel aufzugeben und sich an der Liebe in jeder Form zu erfreuen. „Kidney stew“ ist eher das Gegenteil, hier scheint der Liebestherapeut Vinson mehr der ehelichen Treue zugeneigt zu sein. Denn — so „Cleanhead“ — der Preis ist ihm zu hoch, also: „I'll go home, get my old girl Sue“. Schließlich erzählt er: „I had a dream“, einen Traum, in dem er auf Mr. Carters Stuhl im Weißen Haus saß. Wenn ich sagte, daß Eddie Vinsons Bluesmusik wenig Spontanes und Neues biete, so muß ich mich insofern korrigieren, als er bei seinem Live-Auftritt eine Geschichte vollständig erzählte, die er auf der Platte vorenthält. Und zwar beschreibt er bei „Juice head baby“ eine versoffene Alte, die sich absolut nicht vom Schnaps lossagen kann.

Nun gab also der alte Verführer preis, daß die Dame sozusagen Abstinenzlerin war, bevor sie ihn getroffen hatte, und erst am ersten gemeinsamen Abend — auf seinen Rat — mal ein Glas Whisky getrunken hat. Egal, wo „Cleanhead“ Vinson auftritt, er verbreitet Vergnügen, ein Trauerkloß ist er nicht.

Leider sind Platten von Eddie „Cleanhead“ Vinson eine Seltenheit auf dem deutschen Markt. Außer der erwähnten französischen Produktion, auf der übrigens auch T-Bone Walker gut vertreten ist, gibt es noch einen Live-Mitschnitt aus Montreux sowie einige Titel, die auf verschiedenen Blues-Samplern verstreut sind. Dabei hat „Mr. Cleanhead“ vor Jahren in den Staaten eine Platte mit seinem Altsaxophonkollegen Cannonball Adderley aufgenommen, die in Europa kaum jemals zugänglich war. Wenn hier der Name Adderley fällt, so sollte man unbedingt daran erinnern, daß Eddie Vinson ohnehin nicht nur im Blues, sondern auch im Jazz eine bemerkenswerte Vergangenheit hat. Er war zum Beispiel einer der ersten Bandleader, die den jungen John Coltrane engagiert hatten (und zwar im Jahr 1947). Vinson bewegte den späteren Jazz-Avantgardisten dazu, vom Alt auf das Tenorsaxophon umzusteigen. Auch in regelrechten Jazzbands hat Vinson als Sideman mitgespielt, so begann er seine Karriere zum Beispiel in einer Big Band des Trompeters Cootie Williams während dessen Ellington-Abwesenheit am Anfang der vierziger Jahre. Ich kann nur jedem, der Jazz am liebsten aus erster Hand bezieht, empfehlen, Eddie „Cleanhead“ Vinson auf einer seiner Tourneen zu hören. Im übrigen entstand eine seiner wenigen neuen Platten (mit dem Joe Pentzlin Trio) bei einem Auftritt in Göttingen.

Günter Buhles

Klangstriche

Jack DeJohnette, Giger/Lenz/Marron

Der mit allen Wassern und Wässern gewaschene moderne Schlagzeuger Jack DeJohnette spielte einst bei Charles Lloyd, einem Avantgarde-Koch der sechziger Jahre mit einem Spektrum aus West-Coast und Rhythm & Blues, geriet in die Wech-

seljahre Miles Davis, versuchte sich im Jazz-Rock der banaustgen, nicht der Mahavishnu-Art (Compost 1972), und fand in seiner Gruppe „Directions“, deren Jazz-Musik mit Rock-Elementen das All-Eins-Gewoge der neuen Religiosität im Jazz-Rock auch satirisch angeht, eines seiner Zentren. Jetzt sitzt er in der Muschel des Palmengartens in Frankfurt (26.5.), und mit ihm spielen: John Abercrombie, Gitarre, Alex Foster, Saxophone, Mike Richmond, Baß. Sie beginnen ein großartiges Konzert mit viel Zeit, einem polyphonen leisen Gespräch, einem linearen Abtasten eines jeden einzelnen Improvisationsphantasie, einer polyrhythmischen Diskussion, auf welches „Concert“ sie sich am Ende einigen sollen, daß auch das kleinste Rauschen im Palmengarten wie eine kompositorische Zutat wirkt. DeJohnette und Abercrombie, dessen schwelgender E-Gitarren-Sound in großer polytonaler Bewegung sich mit kammermusikalischen trockenen Aphorismen abwechselt, sind schon seit längerem so aufeinander eingespielt, daß sie gefahrlos neben- und durcheinander die klanglichen Weiten nach Electric Jazz und programmatischem Free Jazz abschreiten können. Und Verharren plötzlich in meditativer Ruhe, die Mike Richmond mit vollem marschierendem Ton ablöst, worüber Abercrombie ein farbenprächtiges Solo mit ungeheurer Geschwindigkeit baut, um wieder Platz zu machen für einen Dialog zwischen Baß und Schlagzeug. Dann ein luftiges Stück in Calypso-Manier. Und später spielt Alex Foster ein Tenorsolo, als wäre der leibhaftige Ornette Coleman anwesend. Von dieser Komplexität ist die Musik der „Directions“.

Ähnlich sensibel hat sich mittlerweile das Trio Giger/Lenz/Marron organisiert, deren Namen der Name der Gruppe ist, und nicht ein übergeordneter Begriff, der die drei Individualitäten Peter Giger, Schlagzeug, Percussion, Eddie Marron, Gitarre, Günter Lenz, Baß, unzutraglich einebnen soll. In Frankfurt, beim Jazz im Museum, zeigte sich mehr und mehr, daß die Musik der Gruppe auf einer Philosophie des Rhythmus, der Melodie werden soll, basiert. Dahinter steht Gigers einmal gefaßte Idee der „Family of percussion“, und so behandeln auch konsequent die beiden anderen ihr Instrument perkussiv zum einen; zum anderen liefert Eddie Marron ein immer auch harmonisch dichtes und klanglich fülliges Sound-Paket, das sicher und durchsichtig auf den dicken Baß-Ton-Seilen Günter Lenz' balanciert. Auch diese drei brechen auf in offene, dialogische, trilogische Poly-

phonie, die sich logisch zu Free-Clustern entwickelt, um klangliche Intensität auszudrücken. Und folglich ist auch Peter Giger umgekehrt einer der „melodischsten“ Schlagzeuger.

Wilhelm Liefland

Django Schönberg und Paganinchen

Catherine-Coryell, Ponty in Offenbach

Tausend Jahre — und zäh wie Kikkers Leder — hat sie sich gehalten, die Kommune Offenbach, und feiert jetzt. Mit ihr ist auch ihre Stadthalle etwas älter geworden, in der Legionen von Rock-, weniger Jazz-Musikern, oft unbemerkt, nie unbesteuert, ihre Konzerte, „Konzerte“, Sessions, Happenings, Festivals, Sternstunden und Frustrationen verwirklicht haben. War die Stadthalle auch als Entlastung für die Frankfurter Konzertsaal-Situation gedacht, was sich ja mit der Eröffnung der neuen Alten Oper in fünf Jahren radikal ändern wird, denn die jetzt in Frankfurt regierende CDU hat z. B. dort einen Kammermusiksaal (Beethoven, Haydn, Mozart, Satie, Satie?, Satie!) geplant, statt z. B. der Kammer-Kneipe „Sinkkasten Arts Club e. V.“ mit hervorragenden Aktivitäten auf dem Gebiet der Rock- und Jazz-Kunst Platz zu geben, so hat eben diese Offenbacher Musikhalle doch Geschichte gemacht in konzertantem Jazz und Rock.

„Jazz-Rock 77“, das jüngste Konzert mit den zu einem Duo verschlankten Gitarristen aus der Linie des Electric-Jazz-(Rock) nach Miles Davis' Verzicht auf die Autonomie des improvisierten Instrumental-Tons mit der Einspielung von „Bitches Brew“ (CBS 1970), Philip Catherine und Larry Coryell, und dem Geiger Jean-Luc Ponty hat mit dem Titel den Anspruch, Summe und Stand des Jazz-Rock aufzuzeigen. Drei Musiker aus einer Herde von Davis-Nachfolgern und -Epigonen in einer Musikrichtung, die in der Breite seit 7 Jahren auch eine Mode-richtung war, können das schlechterdings quantitativ nicht zustande bringen. Und doch zeigt ihr Spiel Symptome an, die diese Musik als Richtungs-musik ent-definiert und das freiere Spiel musikalischer Phantasie reaktiviert. Mag sein, daß die indischen Leih-Götter in dem scheimeligigen Mahavishnu-Rummel um McLaughlin,

Santana, Shri Chinmoy, denen es letzten Endes egal war, ob die Musik noch „stimmte“, Getreidepreise stiegen, Arbeitslosenquoten zunahmen, Hauptsache, die Seele stimmte, daß diese Götter allzu lange ihre Inspiration verweigerten statt sie zu gewähren.

Larry Coryell, der nie so ganz die dieser Richtung hauptsächlich zugrunde liegende modale Spielweise zu einem religiösen Bekenntnis umfunktionierte, ein ebenso meisterhaftem Gitarrist wie McLaughlin, Chuck Berry und Charlie Christian oder Jim Hall, und der Belgier Philip Catherine, sensibler, introvertierter, kammermusikalischer, am wenigsten zu vereinnahmen durch die richtungsbedingte Harmonie- und Sound-Power, schon immer mal die Avantgarde in Richtung Derek Bailey anvisierend, fanden sich in ihrem Duo-Spiel in der ersten Hälfte des Konzerts bei — Django Reinhardt. Und epochemachend, wie dieser Zigeuner war, stromerten auch diese beiden nicht einfach, wie im Reinhardt-Stück „Nuages“, durch die Stiefelder des Bekannten, wobei sie sehr nuanciert und präzise dialogisierend sich in Rhythmus- und Solo-Gitarre abwechselten, sondern versetzten den Reinhardt-Sound um einige Klangerfahrungen weiter in den dem avancierteren Jazz eigentümlichen Zwischenraum zwischen Tonalität und Atonalität. Schönberg, wenn Adorno es zuließe, wäre während dieser dichten Duo-Session der naheliegendste abendländische Mentor, ungeachtet dessen, daß die beiden mit Boogie und Rock pur abschlossen. Erst am Ende setzten sie gezielt Elektronik ein, die Hauptsache war Musik auf akustischen Gitarren.

Was haben Vivaldi, Bach, Stradivari, Paganini, Rhythm & Blues, Chuck Berry, Miles Davis, Solo-Kadenzen, Bob Dylan (seit 1965 elektrische Gitarre), Hillbilly, Wechselstrom, Debussy, Ravel, Stuff Smith, Renaissance-Musik, Stephane Grappelli, Kirchen-tonarten, Jerry Goodman (erst „Flock“, dann „Mahavishnu“), bürgerliche Hausmusik, Zbigiiiew Seifert, elektronische Bandschleifen, Don Sugarcane Harris — was haben die alle gemeinsam? Sie haben den Jazz-Rock-Geiger Jean-Luc Ponty etwas gemeinsam. Jazz und Rock und Jazz-Rock und auch Rock-Jazz (subtile Musikwissenschaftler werden die Unterschiede monographisch zuverlässig erörtern) sind in der Regel Synthesen, synkretistische Musik. Es gibt hier keinen Stil, kein Idiom „an sich“. Es gibt keinen Ponty „an sich“. Und folglich wird die elektronische Phantasie-Reise von Ponty und Gruppe im

Sound relativ allgemeingültig und anonym. Das schafft einerseits einen dichten Klangpanzer, andererseits aber auch Schallseife. Ununterscheidbar z. B. ist in einem Chase-Chorus zwischen elektronischer Violine und Synthesizer die Klangquelle. In dieser Allgemeinheit verschwindet auch die Virtuosität des Geigers. Und das ist vielleicht die äußerste Konsequenz des von Miles Davis inaugurierten, von der Elektronik diktierten „elektrischen“ Funktions-Jazz und Jazz-Rock. Das mit dem unverwechselbaren Ton ausgestattete Individuum, will es noch das Besondere sein, hat hier keine Chance mehr. Trotzdem: an der elektrischen Gitarre Daryl Stuermer, an den Keyboards Allan Zavod, am elektrischen Baß Ralph Armstrong (hatte Geburtstag), am Schlagzeug Steven Bruce Smith.

Wilhelm Liefland

3. Internationale jazzwissenschaftliche Tagung

Jazz und Afro-Amerikanistik

Die Veranstalter der Tagung, die vom 31. Mai bis zum 4. Juni in Schloß Schielleiten am Stubenbergsee in der Steiermark durchgeführt wurde, waren: das Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Graz (Prof. Dr. Körner), der Inhaber der Lehrkanzel für Afro-Amerikanistik (Prof. Dr. Dauer) und die Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ) (Prof. Dr. Körner).

Die 3. internationale jazzwissenschaftliche Tagung umfaßte zahlreiche den Jazz betreffende Bereiche und beleuchtete die Jazzwissenschaft aus vielfältiger Sicht. Es wurde referiert über: die neueste Entwicklung des Jazz — die sog. „fusion music“ (Jost), Rock Jazz am Beispiel der Blood, Sweat and Tears (Sandner), ästhetische Probleme von Emotion, Klangfarbe und Geräusch (Solothurnmann), ethnologische Aspekte interkultureller Durchdringung (Kubik, Ojo), terminologische, discographische, jazzkritische Aspekte (Hunkemöller, Marschall, Kumpf, Straka), Jazz und seine Erscheinungsformen im Tanz und in der Literatur (Günther, Traguth, Dressler) sowie die Bedeutung des Jazz innerhalb der Pädagogik (Glawischnig, Kerschbaumer, Wanker). Dieser Themenkatalog möge einen Gesamteindruck von der 3. internationalen Ta-

gung für Jazzwissenschaft und Afro-Amerikanistikanreißer.

Der Vortrag von **Ekkehard Jost** hatte den Titel: „**Zur Ökonomie und Ideologie der sog. „fusion music“.**“

Ein brennendes, wenn auch nicht vorwiegend musikalisches Problem. Die sog. „fusion music“ ist die Musik der 70er Jahre und bedeutet eine Verschmelzung von Jazz und Rock. Im Verlauf der 60er Jahre ergab sich durch den sog. „Free Jazz“ (besser die New Music) ein radikaler Umbruch innerhalb der Entwicklung des Jazz. Typologisch aufgereiht ergaben sich folgende wesentliche Neuerungen:

1. das in Fragestellen von Regeln
2. spontane Reaktionen kollektiver Improvisationen
3. die Emanzipation der Klangfarbe
4. die Betonung von Intensität, Energie, Ekstase
5. der Einfluß der außereuropäischen Musik
6. die Bewußtseinserweiterung der Musiker im Hinblick auf politische und ökonomische Probleme

Der Free Jazz ist kommerziell genauso wenig verwertbar wie die experimentelle Musik von John Cage. Die Musiker des Free Jazz sahen sich gezwungen, eigene Firmen zu gründen, um überleben zu können. Die Avantgarde aus N. Y. und Chicago faßte Fuß in Europa. Ist der Free Jazz nicht kommunikativ? (Schmidt-Joß).

Einige gigantische LP-Firmen haben in monopolistischer Weise den gesamten Musikmarkt in den USA in sich vereinigt. (Fender gehört zu Columbia, Columbia gehört zur Rockefeller Foundation etc.) Nur die Höhe der Verkaufsziffern zählt (ab 100000 Exemplare beginnt das Interesse für die Ware „Musik“), nicht die Qualität der Musik.

Die „fusion music groups“ wie Weather Report, Mahavishnu, Herbie Hancock, Chick Corea etc. weisen andere, der New Music konträre Merkmale auf:

1. totale Elektrifizierung des Instrumentariums (unter Einbeziehung von Reklame für die Elektronik-Firmen)
2. weitgehendes Festhalten am Fundamental-Rhythmus (durchgehender Beat)
3. einfache harmonische Strukturen (um jede Art von Panik zu vermeiden — certain chords make money, certain not!)
4. Einrichtung von Super Groups, die immer schneller, immer höher, immer lauter spielen
5. „Melodieseligkeit“ bei Einfluß von romantischer und/oder impressionistischer Musik

Ein zeitloser Glückszustand wird angestrebt („Return To Forever“). „Die Musik ist der Atem des Göttlichen — das Geld ist in die Hand der Menschen gelegtes Göttliches“ (Mahavishnu). Gigantische finanzielle Operationen werden unter dem Anschein von hochgestochenen Ideologien vorgenommen.

Jürgen Solothurnmann sprach zum Thema: „**Timbre, Geräusch, Emotion — zur Ästhetik der afro-amerikanischen Musik**“

Selten wird im Jazz das Thema „Expressivität, Tongebung, music and race“ aufgegriffen. Um so begrüßenswerter die Ausführungen von J. S. zu diesem Thema. Die neuerliche Übernahme von Timbre und Geräusch in die Avantgarde ist ganz im Gegensatz zur afro-amerikanischen Musik rein rationalistischer Natur. In der europäischen Kultur wird analysiert, definiert, verbalisiert etc. In der afro-amerikanischen Kultur folgt man — wie Lester Bowie es ausdrückt — dem Willen der Musik: „You just do it.“ Das irrationale Abweichen von exakten Formen schafft nach der „black esthetic“ erst das Schöne. Die afroamerikanische Kunst ist eine Ausdruckskunst, eine Kunst der Ekstase. Das Abweichen von sog. reinen Tönen — die off pitchness —, das Abweichen von sog. exakten Rhythmen — die off beats — sind typisch für die afro-amerikanische Musik. Der Blues als Therapie bannt die negativen Kräfte, indem er sie beim Namen nennt. Emotionalität als positive, aufbauende Kraft (dem Intellektuellen oft fremd!) findet sich bei den Maskentänzen der Dan (Elfenbeinküste) mit ihrer Klangmagie als auch bei den kommunikativen, ekstatischen Baptist Church-Gottesdiensten oder auch bei den irrationalen Klang-Geräusch-Effekten des Art Ensemble of Chicago.

Wichtige methodologische Hinweise sowie aufschlußreiche interkulturelle Beziehungen vermittelte **Gerhard Kubik** in seinem freien und demonstrativen Vortrag: „**Angolesische Quellen afrikanischer Musik in Brasilien**“

Die Grundlagenforschung im Bereich der Afro-Amerikanistik (und nicht nur dort) krankt immer noch an dem Phänomen des kulturellen Kolonialismus und Imperialismus.

- Die sog. eurozentrische Betrachtungsweise sollte durch ein Afrikastudium, sozusagen „an Ort und Stelle“ ersetzt oder mindestens ergänzt werden.
 - Die afrikanische Kultur als non-alphabetische Kultur (culture orale) sollte deswegen nicht als ahistorische Kultur aufgefaßt werden.
- Zahlreiche afrikanische Instrumente

besonders aus Angola und dem Kongo — von den Negersklaven nach Brasilien mitgebracht — finden auch heute noch lebhaft Verwendung z. B. in Bahia-Salvador: Lamellophone, Agogos, Rasseln, Musikbogen (Berimbao) etc.

Auch das afrikanische Rhythmus-Prinzip der „time line“ oder des „time keepers“ (rhythmisches Rückgrat) läßt sich aus afrikanischen Vorformen in Angola oder Nigeria (Yoruba) für Brasilien ableiten.

Das breite Spektrum dieser aufschlußreichen Tagung für Jazz und Afro-Amerikanistik wurde umrahmt durch Jazzkonzerte und Jazz Sessions der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst sowie durch äußerst informative Filme zum American Dance (Alvin Ailey, The Echoes of Jazz) und zu afrikanischen Masken, Tänzen, Riten... A. M. Dauer hatte die Gesamtleitung und führte Filme aus dem reichhaltigen Bestand des Göttinger Instituts für den wissenschaftlichen Film vor.

Dr. Ilse Storb

JAZZNEWS

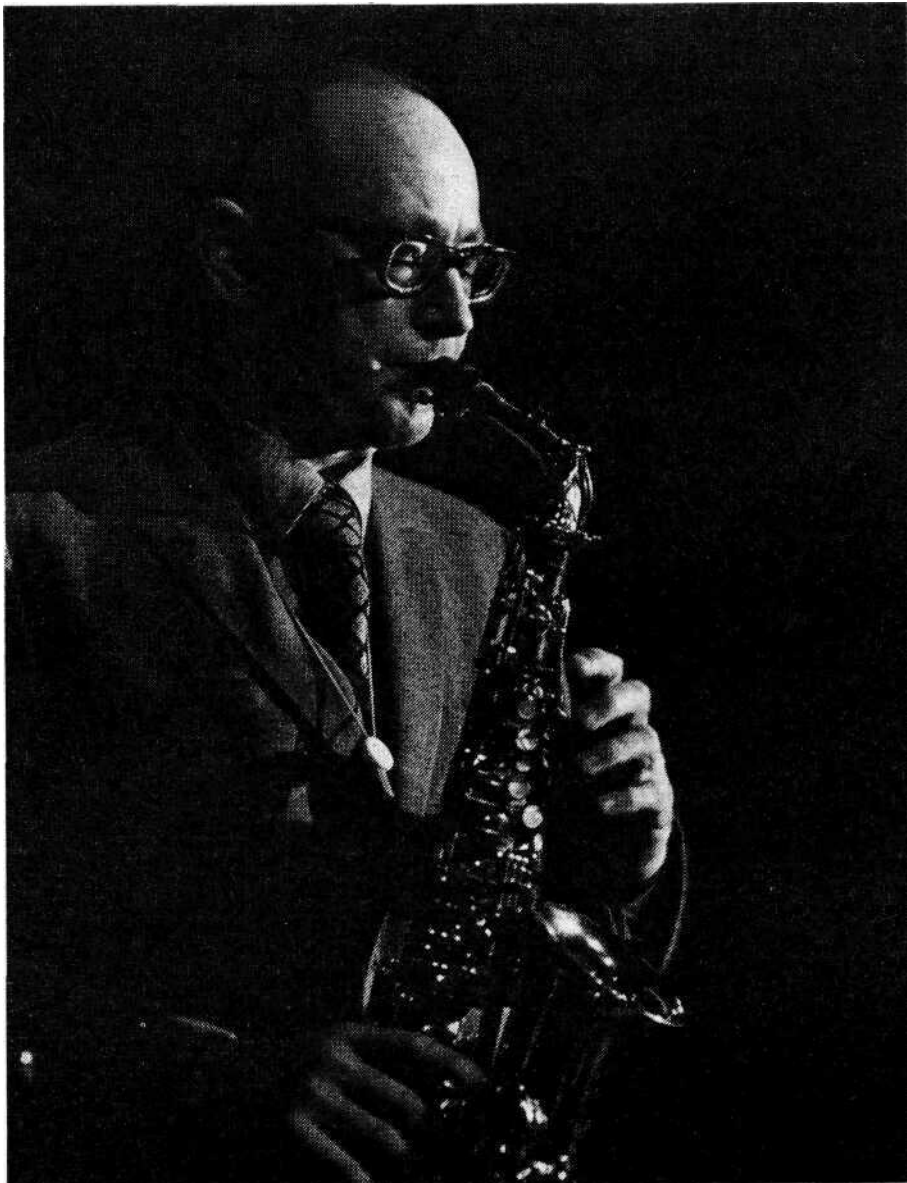
Hampton Hawes und Paul Desmond gestorben

Hampton Hawes starb am 22. Mai im Alter von 48 Jahren im Veterans Hospital in Los Angeles. Der Pianist war zwei Wochen zuvor mit einer Gehirnblutung ins Krankenhaus eingeliefert worden. Hawes, der als junger Musiker seine Laufbahn in der Band des Tenorsaxophonisten Big Jay McNeely begann, in den 50er Jahren mit Shorty Rogers, Howard Rumsey und Red Mitchell u. a. spielte, hatte sich wegen persönlicher Probleme einige Jahre von der Musik-Szene zurückgezogen, kehrte aber 1963 wieder zurück und wurde populärer als zuvor. Er trat mit Jon Hendricks, Jackie McLean, Harold Land und Dexter Gordon auf, reiste mit Joan Baez und machte mehrere Platten unter eigenem Namen.

Paul Desmond erlag am 30. Mai einem Lungenkrebsleiden. Der aus San Francisco stammende, außerordentlich erfolgreiche Altsaxophonist wurde nur 52 Jahre alt. Durch seinen Jazz-Hit „Take five“, der den Fünfviertel-Takt populär machte und sich in über einer Million Exemplaren absetzte, wurde Desmond in den 60er Jahren weltbekannt. Seit 1951 war er mit Dave Brubeck verbunden und blieb es auch, nachdem er Mitte der 60er Jahre das Brubeck-Quartett verlassen hatte. Was ihm über so viele Jahre die Publikumsgunst erhielt, war sein bestechend klares, kühles sowie außerordentlich melodiöses Spiel.

Die **Jazz Centre Society** in London veranstaltet vom 25. Juli bis 8. August eine JCS Summer School. Dieser 14tägige Jazzkursus findet in der Sarah Siddons School statt. Unterrichtet werden Harmonielehre, Arrangement, Komposition, Combo- und Big Band-Spiel sowie Instrumentaleinzelspiel. Dozenten sind u. a. Charles Alexander, George Chisholm, Peter Ind, Paul Nieman, Olaf Vas und Alan Wakeman. Kontaktanschrift: Barbara Ind, Jazz Centre Society Ltd., c/o ICA, 12 Carlton House Terrace, London SW1, Tel. 9304261.

Compendium, eine junge norwegische Plattenfirma, wird in Deutschland seit 1. April von der Bellaphon in Frankfurt vertreten. Wichtige neue Compendium-Platten sind: Karin Krog-Archie Shepp „Hi-Fly“, Intercontinental Express „London“, Charles Austin-Joe Gallivan „Peace On Earth“ und Hugh Hopper-Elton Dean-Keith Tippett-Joe Gallivan „Cruel But Fair“.



PAUL DESMOND

Foto: Paul Gerhard Dekker

Bestselling Jazz LPs sind derzeit nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift Billboard: 1. George Benson „In Flight“, 2. Ronnie Laws „Friends & Strangers“, 3. Maynard Ferguson „Conquistador“, 4. Weather Report „Heavy Weather“, 5. Crusaders „Free As A Bird“, 6. Bob James „Four“, 7. John Klemmer „Lifestyle“, 8. Al DiMeola „Elegant Gypsy“, 9. Herbie Hancock „V. S. O. P.“, 10. George Benson „Breezin“.

Eine **Ben Webster Foundation** wurde Ende 1976 in Kopenhagen unter den Auspizien des dänischen Kultusministers gegründet. Die Foundation hat sich das Ziel gesetzt, den Nachlaß des 1973 verstorbenen Saxophonisten zu wahren und sich für die Jazzmusik ganz allgemein einzusetzen. So unter-

stützt die Foundation die Autorin Victoria LaBrie, die derzeit an einer Ben Webster Biographie arbeitet; sie gewährte auch dem britischen Regisseur John Jeremy Hilfe, als dieser in Dänemark weilte, um Vorarbeiten für den Film „Last Chorus“ aufzunehmen. Zudem förderte sie auch die Dänemark-Tournee von Websters ehemaligem Freund Harry „Sweets“ Edison. Die Foundation hat jetzt auch erstmals einen Preis verliehen, der an den dänischen Saxophonisten Jesper Thilo ging. Kontaktanschrift: The Ben Webster Foundation, 34–36 Skt. Peders Straede, DK-1453 Kopenhagen K,

Tell Your Story, das Buch von Eric Townley, das im Maiheft des Jazz Podiums besprochen wurde, kostet £ 7 und nicht, wie versehentlich angegeben, £ 5,75.

Laurindo Almeida, Larry Coryell, Herb Ellis, Barney Kessel, B. B. King, Joe Pass u. a. wurden von Leonard Feather ins Plattenstudio geholt, als er ein Doppelalbum unter dem Titel „Guitar Player“ produzierte.

Carla Bley hat mit Roswell Rudd, Steve Gadd, Gordon Edwards u. a. auf Watt eine Platte unter dem Titel „Dinner Music“ veröffentlicht.

Beryl Bryden, die in diesem Sommer wieder mit den Münchner Hot Dogs in Bierzelten gastiert, trat mit großem Erfolg bei den Festivals in Bern und Breda auf. Am 16. Juli nimmt sie am Northsea Jazz Festival und am 27. Juli am Arnheim Festival teil. Am 25. und 26. August stellt sie sich mit dem Werner Müller Orchester bei der Funkausstellung in Berlin vor. Die englische Bluessängerin hat die Kontaktanschrift: Beryl Bryden, 166 Gloucester Terrace, London W 2 6 HR, England.

Bubbling Brown Sugar, die Jazz Show, die seit zwei Jahren am Broadway gezeigt wird, wurde Mitte Juni erstmals im Sound Circus in London aufgeführt.

Norman Connors hat unter dem Titel „Romantic Journey“ auf Buddah eine neue Platte vorgelegt, die Crossover Jazz bietet. Der Schlagzeuger konnte dafür u. a. den Tenorsaxophonisten Pharoah Sanders gewinnen.

Lajos Dudas nahm unter dem Titel „Reflections of Bach“ für Metram eine Platte auf, die im August erscheinen soll. Als Mitspieler holte sich der ungarische Klarinettist seinen Landsmann, den Schlagzeuger Janos Szuky, sowie den Bassisten Ali Haurand. Kontaktanschrift: Lajos Dudas, Neustr. 26, 4040 Neuss.

Gerd Dudek / Leszek Zadlo / Alan Skidmore haben eine Gruppe mit 3 Saxophonen aufgestellt, deren weitere Mitglieder der Bassist Ali Haurand und der Schlagzeuger Pierre Courbois sind. Das Quintett trat bereits mit gutem Erfolg beim New Jazz Festival Moers auf. Dieser Auftritt wurde mitgeschnitten und soll im September unter dem Titel „Live at Moers Festival 1977“ bei Ring Records vorgelegt werden. Die Gruppe wird im November in Portugal spielen und vom 2. bis 13. November einige Gastspiele in der BRD geben. Kontaktanschrift: VHS Jazz Studio, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 021 62/1 8408 oder 13771.

Sleepy John Estes erlitt in der Nacht vom 5. zum 6. Juni auf dem Weg zum Flughafen in Chicago einen Herzinfarkt, dem er erlag. Der Bluessänger und Gitarrist war im Begriff, mit seinem Partner Hammie Nixon auf eine Europatournee zu gehen. Für ihn

sprang kurzfristig Louisiana Red ein, der am 15. Juni in Hamburg für Chrichsaa/Ornament eine Platte machte. Ihn begleiteten dabei der Bassist Sammy Walker und der Schlagzeuger Harold Smith.

Art Farmer, der lange Zeit in Europa lebte, wo er u. a. mit der ORF Big Band und der Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass spielte, kehrte kürzlich in die USA zurück. Der Flügelhornist hat in New York bereits seine erste Platte für CTI aufgenommen, bei der u. a. George Mraz, Steve Gadd, Eric Gale und Jeremy Steig mitwirken. Sie liegt unter dem Titel „Crawl Space“ vor.

Joe Garland, Saxophonist, Arrangeur und Komponist, starb am 21. April im Alter von 69 Jahren in New Jersey. Garland spielte mit Eimer Snowden, der Blue Rhythm Band, Edgar Hayes, Louis Armstrong und schrieb Arrangements eigener Prägung. „In the mood“ wurde zu seinem größten Erfolg.

Matthew Gee leitete eine Gruppe von Musikern, die Ende April bei einem Duke Ellington Memorial vormittags im sogenannten A Train, einer New Yorker U-Bahn-Linie, ein Konzert gaben. Die Musiker, denen ein eigener U-Bahn-Wagen reserviert worden war, spielten 40 Minuten lang während der Fahrt der U-Bahn von der 125. Straße bis zur 59. Straße. Natürlich stand Strayhorns „Take the A train“ im Vordergrund der Session.

Stan Getz ließ verlauten, daß er mit Eddie Sauter wieder ein Album aufnehmen möchte. Der Tenorsaxophonist leitet derzeit ein Quartett, zu dem die Pianistin Joanne Brackeen, der Bassist Mike Richmond und der Schlagzeuger Billy Hart gehören.

Axel Gothe, Sopran-, Baritonsaxophonist und Altflötist, der sich als Mitglied der Klaus Lenz Big Band in Ost-Berlin einen guten Namen machte, lebt seit einigen Wochen in Hamburg und sucht Anschluß an die hiesige Jazz-Szene. Kontaktanschrift: Axel Gothe, Am Abhang 11, 2000 Hamburg 55, Tel. 040/861840.

Gunter Hampel & Galaxie Dream Band mit Jeanne Lee sind noch bis 11. August auf Europatournee. Im August tritt die Band beim Molde Jazz Festival in Norwegen auf, im September und Oktober gastiert sie in den USA und von Ende Oktober bis Ende November hält sie sich wieder in Europa auf. Mit Wirkung vom 1. Juni übernahm der Bellaphon Import-Dienst, Frankfurt, den Vertrieb von Hampels Birth Records für die BRD, Österreich und die Schweiz. Hampel legte soeben seine 26. Birth Platte vor; sie bringt Mitschnitte des Auf-

tritts beim Frankfurt Jazz Festival 1976. Kontaktanschrift: Gunter Hampel, Philipp-Reis-Straße 10, 3400 Göttingen, Tel. 05 51 / 3 18 71.

Ali Haurand erhielt für August eine Einladung zu drei Solo-Baß-Konzerten nach Schweden.

Hepps Herbertz, der lange Zeit als Trompeter mit der Münchner Allotria Jazzband spielte, hat sich jetzt der Noris City Jazzband angeschlossen. Diese Nürnberger Jazzformation musiziert im Swing-Stil, wobei ihre Vorbilder Buck Clayton, Coleman Hawkins und Lester Young sind. Kontaktanschrift: Hepps Herbertz, Dr.-Krauß-Str. 30, 8430 Neumarkt, Tel. 0 91 81 / 6090.

Woody Herman wurde am 14. Mai in Boston die Ehrendoktorwürde des Berklee College of Music verliehen. Lawrence Berk, der Präsident der berühmten Musikschule, sagte in seiner Laudatio u. a. über Herman: „Seine musikalische Flexibilität, sein unbeirrbares Urteil, wenn es um Talent geht, seine Bereitschaft, jungen Musikern und Komponisten zuzuhören, und sein unerschöpflicher Enthusiasmus sind beispiellos.“ Herman, der gerade sein 40jähriges Jubiläum als Bandleader feiern kann, zog zu seinen Orchestern in den letzten Jahren sehr viele Berklee College Absolventen heran.

Earl Hines, Stan Getz, Dizzy Gillespie und David Amram waren die ersten amerikanischen Jazzmusiker, die nach einer Pause von 16 Jahren in Kuba auftreten konnten. Die Jazz Stars gaben nicht nur Konzerte, sondern nahmen auch an Jam Sessions mit kubanischen Musikern teil.

Ludek Hulan konnte kürzlich sein 50jähriges Musikerjubiläum feiern. Aus diesem Anlaß nahm er zusammen mit Laco Deczi, Karel Velebny, Rudolf Rokl u. a. für Supraphon eine Platte unter dem Titel „Pleasant Company“ auf.

Walter Johnson, der in den Jahren 1929 bis 1942 immer wieder einmal in der Fletcher Henderson Band am Schlagzeug saß, starb am 26. April in New York im Alter von 73 Jahren.

Katamaran ist zum Jazz Festival in San Sebastian und zur Jazznacht der Documenta in Kassel eingeladen worden. Die Münsteraner Jazz Formation hat vor kurzem ihre erste Platte aufgenommen, die jetzt beim Pläne Verlag, Dortmund, erschien. Kontaktanschrift: Frank Holtmann, Hansaring 26/28, 4400 Münster, Tel. 02 51 / 6 48 96.

Key, die Gruppe mit dem Trompeter Markus Stockhausen, dem Saxophonisten Hugo Read, dem Pianisten Reinhard Schmitz, dem Bassisten Rainer Linke und dem Schlagzeuger Kurt Billker, hat jetzt ihre erste Platte auf

Calig vorgelegt. Key spielt ausschließlich eigene Stücke, wobei als Komponisten bisher Linke, Schmitz und Stockhausen in Erscheinung getreten sind.

Adam Makowicz hat mit Columbia Records einen Vertrag abgeschlossen. Der polnische Pianist nimmt dafür demnächst die erste Platte auf, die John Hammond mit ihm produziert. Makowicz' Gastspiel im „Cookery“ in New York wurde von der Voice of America aufgezeichnet und von Willis Conover gesendet. Kontaktanschrift: International Jazz Federation, Inc., Branch Office in America, 1697 Broadway, Suite 1203, New York, N. Y. 10019, USA, Tel. 586-6971.

Chuck Mangione gab kürzlich ein Konzert in der Avery Fisher Hall in New York. Dabei wurde seine neue Gruppe, die aus seinem Bruder Gap am Klavier, dem Saxophonisten Chris Vadala, dem Gitarristen Grant Geissman, dem Bassisten Charles Meeks und dem Schlagzeuger James Bradley Jr., besteht, durch ein 16-Mann-Orchester erweitert.

Mombasa trat im Juni beim Ljubljana Jazz Festival auf. Die Afro Jazz Gruppe wird im September wieder in Westdeutschland Gastspiele geben und danach in London für die Jazz Centre Society spielen. Kontaktanschrift: Mary Walker, Teterower Straße 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30 / 6 06 35 75.

Edward „Moon“ Mullens, der als Trompeter mit Hot Lips Page, Earl Bostic, Benny Carter, Louis Armstrong, Cab Galloway, Lionel Hampton und Duke Ellington gearbeitet hat, starb am 7. April im Alter von 60 Jahren.

Off & Out, eine Schweizer Jazz-Rock-Gruppe, hat sich jetzt wieder neu formiert. Mit dem Pianisten Urs Eigenmann spielen der Trompeter Stani Eimer, der Gitarrist Virginio Zambelli, der Bassist Bruno Brandenberger sowie der Schlagzeuger Alex Bally. Off & Out will ihre Besetzung noch um einen Saxophonisten erweitern. Kontaktanschrift: Off & Out, Wydenweg 17, CH-8408 Winterthur, Tel. 25 83 55.

Die **Frederic Rabold Crew** mit Lauren Newton produzierte eine neue Platte, die bei Calig unter dem Titel „Balance“ erschien (siehe unter Schallplattenbesprechungen). Die Crew tritt am 18. August im Palmengarten in Frankfurt und am 24. August in der Liederhalle in Stuttgart auf. Im Herbst wird sie eine Tournee durch West- und Norddeutschland unternehmen. Kontaktanschrift: Walter Hüber, Löwenstraße 94, 7000 Stuttgart 70, Telefon 0711 776 19 45.

Reichel-Knispel Duo heißt die Gruppe, die die Gitarristen Hans Reichel und Achim Knispel zu Beginn dieses

Jahres aufgestellt haben. Das Duo hat bereits eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Erdmännchen“ bei der FMP erschienen ist. Kontaktanschrift: FMP, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 10, Tel. 030/341 5447.

Adelhard Roidinger wird mit dem Pianisten Yosuke Yamashita eine mehrwöchige Japantournee bestreiten und dabei mit dem Yamashita Trio eine Platte für die japanische Firma Frasco aufnehmen. Außerdem wird Roidinger in Japan mit dem Akira Sakata Trio, mit dem er bereits 1975 eine Platte machte, auftreten. Zu dieser Tournee erscheint eine LP, die Yamashita und Roidinger im Sommer letzten Jahres in München aufnahmen. Eine zweite Duo-Platte soll demnächst bei der Plattenfirma ENJA produziert werden, die auch die Koordination der Japan-Gastspielreise übernahm. Kontaktanschrift: Adelhard Roidinger, Auf der Altenburg 50, 7000 Stuttgart 50.

Ruphus, die norwegische Jazz-Rock-Formation, konnte jetzt ihre vierte Platte unter dem Titel „Inner Voice“¹ vorlegen. Sie wurde von Terje Rypdal produziert.

Franz-Josef Schwarz, ehemaliger Leiter der Jazz-Redaktion des Westdeutschen Rundfunks, ist im Mai durch einen Unglücksfall während eines Italienurlaubs ums Leben gekommen.

Michael J. Smith hat für die italienische Plattenfirma HORO Records ein Piano-Solo-Album unter dem Titel „The Dualities of Man“ aufgenommen.

Blanche Thomas, Bluessängerin aus New Orleans, starb am 21. April in ihrer Heimatstadt im Alter von 54 Jahren. Blanche, die viel auf der Bourbon Street mit Al Hirt und Pete Fountain aufgetreten war, gastierte 1975 auch bei den Berliner Jazztagen in Dick Hymans „Satchmo remembered“.

Bennie Wallace heißt ein 30jähriger, weißer Tenorsaxophonist, der sich in New York bereits einen guten Namen gemacht hat. Wallace, der aus Sweetwater, Tennessee, stammt, 1970 in die Jazz-Metropole kam, arbeitete bereits mit Buddy Rich und Monty Alexander. Derzeit leitet er ein Trio mit dem Bassisten Calvin Hill und dem Schlagzeuger Harold White.

Rudi Wilfer, der Ende der 50er Jahre als Pianist der Fatty George Band von sich reden machte, und mittlerweile zu den besten modernen österreichischen Jazzmusikern gehört, schrieb eine Jazzmesse, die demnächst in Salzburg uraufgeführt werden soll. Wilfer, der 1973 beim internationalen Jazzkomponistenwettbewerb in Monaco ausgezeichnet wurde, möchte die Jazzmesse auch gerne in Deutschland aufführen. Benötigt werden ein Chor, ein Streichorchester und ein Jazz-Sextett mit Trompete, Posaune,

Tenorsaxophon, Baß, Schlagzeug, Klavier bzw. Orgel. Kontaktanschrift: Rudi Wilfer, A-5582 St. Michael im Lungau, Tel. 00 43/64 77/5 65.

Mary Lou Williams gehört zu den Jazz-Stars, die für eine unter dem Namen „Music for a City Evening“ im New Yorker Rockefeller Center laufende Open-air-Veranstaltungsreihe verpflichtet wurden. Weitere Künstler sind Stan Getz, Jimmy McPartland und Odetta.

Geplante Tourneen

VHS Jazz Studio, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62 / 18408: Skidmore-Dudek-Zadlo-Haurand-Courbois (November), Sense feat. Wilton Gaynair (September, Dezember), Third Eye feat. Jan Huydts und Wilton Gaynair, Lajos Dudas Trio, George Maycock Trio oder Quartett, Don Cherry Quartett feat. Charlie Haden (Dezember), Air feat. Steve McCall und Fred Hopkins (Dezember). Musikproduktion Christmann/Schaaf, Görresstr. 3, 5400 Koblenz, Tel. 0261/36123: Doctor Ross (Herbst). Gastspieldirektion Dieter Nentwig, Taunusstr. 44, 6457 Maintal 2, Tel. 06194/61048: Old Metropolitan Band (1.—31.9.), Rene Franc Quartett (1.—23.10.), Benny Waters and his Rhythm (1.—13. 11.), Jazz Band Ball Orchestra (1.—22.12.), Polnisches Dixieland Festival (28. 9.—5.10.). Music Promotions, Soendastraat 12, Den Haag, Tel. 60 58 26: Pim Jacobs Trio + Rita Reys, Chris Hinz & Friends, Klaus Flenter Trio Plus One, The Swing Society, Carl Schulze Quartett, Just In Case, Free Fair, Wim Overgaauw Trio, Jasper van't Hof Trio, Rob Agerbeek Quintett, Jubilee Quintett, Gees Smal Quintett, Joops Schöllen Quartett, Rob Franken Trio, Bart van Lier Quartett.

Ernie Garside, 58 West St., Harrow on the Hill, Middlesex, England, Tel. 8645207: Kai Winding (Juli), Ruby Braff (September).

East Musik Promotion, Andrzej Krzeszowski, Welfenstr. 17, 3000 Hannover, Tel. 0511/317132: Vistula River Brass Band (Dezember), Certificate Maturity (August/September), Jazz Carriers (Oktober/November), Crash (Oktober/November).

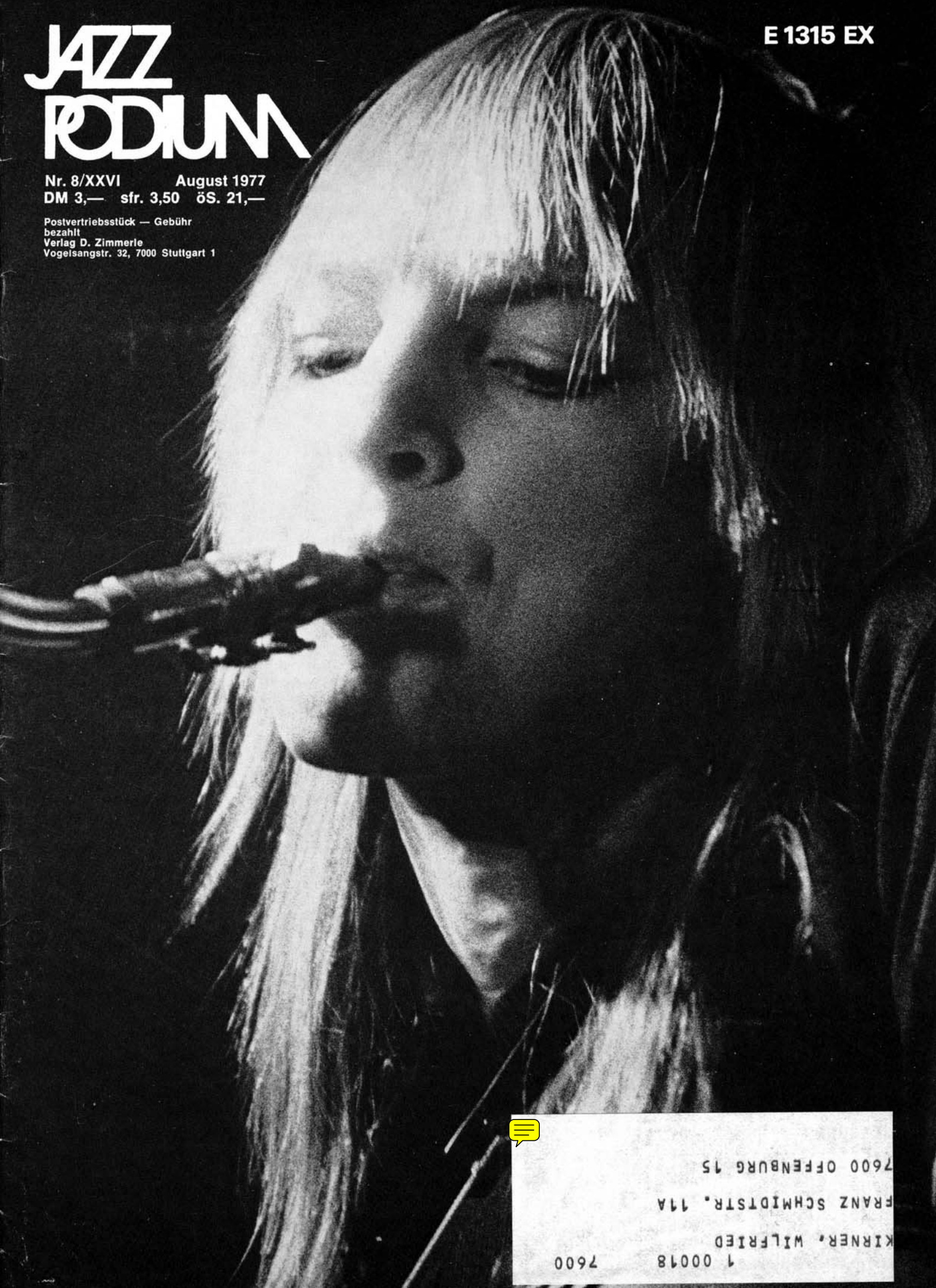
H. J. S. Booking, Hans Jürgen Stehr, H. A. Clausens Vej 20 B, DK-2820 Gentofte, Dänemark, Tel. 65 68 81: Leonardo Pedersens Jazzkapel (10.—13.9.). ECM Records/Verlag GmbH, Gleichmannstr. 10, 8000 München 60, Tel. 089/851048: Paul Motian Trio (August/September), Steve Kühn Quartett (November/Dezember), John Taylor-Norma Winstone-Kenny Wheeler Trio (Januar 1978), Enrico Rava Group (Februar 1978), Gary Burton Quartett (April 1978).

JAZZ RÖDUN

Nr. 8/XXVI August 1977
DM 3,— sfr. 3,50 öS. 21,—

Postvertriebsstück — Gebühr
bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstr. 32, 7000 Stuttgart 1

E 1315 EX



1 00018 7600
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15



Foto: Jan Persson

Altmeister der Swinggeige

STEPHANE GRAPPELLI

Er ist ein Grandseigneur, wie man nur wenige im Jazz trifft. Zuvorkommend, höflich, distinguiert. Inzwischen ist der bald 70jährige grau geworden, und sein schmales Profil weist habichtartige Züge auf. Er spricht mit weicher, hoher Stimme, wirkt lebhaft und temperamentvoll, wenn er sich in französischer Sprache ausdrückt, überlegter und fast drollig, wenn er sich des Englischen bedient, das auf amüsante Weise französisch durchsetzt ist. Seiner äußeren Erscheinung und auch seinem auffallend eleganten Geigenspiel haftet ein Hauch Vergangenheit an und läßt an eine Welt des Luxus und kultivierter Lebensformen, an die Tage des Plüsch und Pomp, an die goldenen zwanziger und dreißiger Jahre denken.

Stéphane Grappellis Stellung im Jazz kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Nach Joe Venuti war er es vor allem, der der Geige einen würdigen Platz im sich ständig wandelnden Jazzgeschehen einräumte. Zudem lieferte Grappelli mit seinem ehemaligen Partner Django Reinhardt den ersten wichtigen eigenständigen Jazz-Beitrag Europas. Er war es zweifellos, der der Musik des Quintette du Hot Club de France Swing und Jazzdrall gab. Und diese Musik lebt heute gerade in Deutschland besonders fruchtbar weiter durch all die Zigeuner-Ensembles, die sich in den letzten Jahren bildeten: die von Schnuckenack Reinhardt, Häns'che Weiss, Mike Reinhardt und Zipflo Reinhardt oder die Gruppe La Romanderie u. a. All

diese Musiker beziehen sich zwar in erster Linie auf ihren großen Stammesbruder Django Reinhardt, doch ist in Wirklichkeit Grappelli für diese Musik ebenso wichtig, d. h., das einmalige Gespann Django Reinhardt-Stéphane Grappelli ist ausschlaggebend. Grappelli vereint in seinem Spiel viele Elemente: da findet sich das Zigeuneri-sche, das Wilde, Brennende, was wahrscheinlich erst durch Django in ihm erweckt wurde, und da ist das Lyrische, Graziöse, Rhapsodische, sind die Anklänge an die Tanzmusik der 20er und 30er Jahre. Grappelli ist ein bestechend ästhetisch und melodisch musizierender Improvisator, dessen Ton so klar und rein ist, daß viele annehmen, er käme von der Klassik her. Seine Geigenstimme bleibt selbst in schnellen Tempi voluminös, aber sie wird in langsamen nicht dick und schwülstig. Manchmal hat man bei seinen Improvisationen das Gefühl, er würde seinen Partnern geradezu davonlaufen oder davonfliegen, so schwerelos erscheint sein enorm Swingendes Spiel. Diesen Eindruck hat man bei Live-Auftritten genauso wie bei so mancher Aufnahme von Grappelli mit Django Reinhardt oder gar mit dem Meister des leicht-händigen Swing, Oscar Peterson.

Reisen — mit Kunst zur Kunst

Im Gegensatz zu seiner relativen Seßhaftigkeit in den 30er und 40er Jahren reist Stéphane Grappelli heute sehr viel, praktisch ist er ständig unterwegs. So führten ihn Tournées durch die USA, durch Kanada, Japan, China, Australien, Neuseeland, Südafrika, und damit hat er schon sehr viel von der Welt gesehen. Als zukünftige Reiseziele wünscht er sich Djakarta, die Philippinen und Rußland — weil er meint, daß es da die besten Geigen der Welt gäbe, die von Juden gebaut werden. Das Reisen bezeichnet er als sein Hobby, aber es scheint heute für ihn lebensnotwendig zu sein. Lange Jahre hatte er beispielsweise große Angst vor dem Fliegen, aber mit der Zeit hat er sich daran gewöhnt. Er sagt: „Es macht mir nichts aus, ob ich mit dem Auto, dem Zug, dem Schiff oder gar mit dem Flugzeug unterwegs bin, Hauptsache ich bin in Bewegung.“ Es ist aber nicht so, daß er durch Länder und Kontinente hetzt und nichts von Land und Leuten sieht, dafür nimmt er sich immer genügend Zeit. Er hat großes Interesse an Kunstgegenständen, Antiquitäten und Baudenkmälern. „In manchen Städten beginne ich sofort damit, diese oder jene Kirche und sonstige Sehenswürdigkeiten zu besuchen. Die Kunst ist für mich das

Schönste, was eine Stadt zu bieten hat. In Köln etwa ist mein erster Weg immer der in den Dom. Da miete ich mich ins Dom-Hotel ein, bringe schnell mein Gepäck dorthin, und schon bin ich im Dom, in dessen Stille ich ganze Tage verbringen könnte. Diese Atmosphäre der Ruhe und Erhabenheit habe ich sonst nirgendwo auf der Welt gefunden." Grappellis Begeisterung für Antiquitäten geht so weit, daß er seine beiden Wohnungen in Paris und in Cannes mit antiken Möbeln und Kunstgegenständen vollgestopft hat. Mit Stolz erzählt er auch, daß er die Innenausstattung seiner Appartements selbst vorgenommen hat — auch das ist eines seiner Hobbies.

Grappelli wünscht sich in naher Zukunft wieder einmal eine ausgedehnte Deutschlandtournee, wenngleich er an eine der vorausgegangenen keine guten Erinnerungen hat, sie war für ihn zu strapaziös, zu wenig durchorganisiert und zu hektisch. „In meinem Alter ist man doch sehr davon abhängig, daß man ein schönes Hotelzimmer hat, mit etwas Komfort. Aber verstehen Sie recht: Ich erwarte nicht, daß ich jeden Tag im Ritz wohne!" Er meint, daß er in den letzten Jahren sehr an Publicity gewonnen hat, nicht zuletzt durch die beiden Platten, die er mit Yehudi Menuhin aufgenommen hat und die ihm ein ganz neues Publikum erschlossen haben.

Stephane Grappelli ist im Lauf der Jahrzehnte sicher Tausende von Malen nach Django Reinhardt gefragt worden, doch wenn man im Gespräch darauf abzielt, spürt man gleich, daß er gar nicht so gerne darüber spricht. Er gibt zu, daß ihn der Gedanke an Django manchmal sehr traurig macht, meint aber: „Ich verstehe, daß vor allem die jungen Leute begierig sind, etwas von Django zu hören, aber sie sollen sich damit befassen, was ich heute spiele. Man kann im Leben nichts wiederholen. Man muß nach vorwärts schauen, man muß sich ständig verändern, Neues tun. Es hat keinen Wert, wehmütige Gedanken an die Vergangenheit zu haben. Was zählt, ist die Gegenwart, und noch wichtiger ist die Zukunft." Er spricht auffallend viel von den jungen Leuten und freut sich, daß sie jetzt seiner Musik gegenüber sehr aufgeschlossen sind. Bei seiner letzten Amerika-Tournee hat sich gezeigt, daß das Publikum zu 80% aus Jugendlichen bestand. Und überall drängten sich nach seinen Auftritten junge Musiker in seiner Garderobe, die ihm gratulierten und sich von ihm so manche Tips fürs Geigenspiel geben ließen. Die Geige scheint wieder „in" zu sein, nachdem sie sich in der Popmusik einen Platz sichern konnte, sich

Jean-Luc Ponty, Michal Urbaniak, Zbigniew Seifert und andere durchgesetzt haben. Grappelli empfindet es als erfreulichen Fortschritt, wenn sich Musiker und Publikum der Tatsache bewußt werden, daß man auf jedem Instrument Jazz spielen kann.

Selbst ist der Mann!

Grappelli verlor mit 3 Jahren seine Mutter und wuchs bei seinem Vater, einem Professor der Philosophie, auf, der mit 19 Jahren wegen seiner politischen Überzeugung aus Italien nach Frankreich gekommen war. Vater Grappelli lebte wie ein Bohemien, wenn er Geld brauchte, übersetzte er Vergil. Der kleine Stephane war für ihn anfangs ein Hemmschuh, und so schickte er ihn nach dem Tode seiner Frau in ein Waisenhaus. Jahre später holte er ihn dann zu sich, nachdem er bemerkt hatte, daß das Kind an Leib und Seele Schaden genommen hatte. Mit seinem Vater, der eine ausgeprägte Liebe zur Musik hatte, besuchte Stephane schon recht früh Konzerte. Und da erwachte in ihm der Wunsch, selbst Musik zu machen. Sein Vater hatte dafür ein offenes Ohr, und bei der nächsten Gelegenheit kaufte er seinem Jungen eine alte, dreiviertele große Geige, die bei einem italienischen Schuhmacher im Laden hing. „Mir ging's wie einem Menschen, den man ins Wasser wirft, damit er schwimmen lernt", erzählt Grappelli, „denn mein Vater war der Ansicht, daß ich keinen Lehrer brauche, sondern nur Augen und Ohren offenhalten müsse, um mir das Geigespielen selbst beibringen zu können. Damals gab es zum Glück noch sehr viele Stehgeiger auf den Straßen und in Lokalen, von denen ich so manches abhören konnte. Als mein Vater dann merkte, daß ich schon einiges spielen konnte, mir diesen und jenen Griff beigebracht hatte, meinte er, jetzt sei es an der Zeit, Noten lesen zu lernen. Und er kaufte mir ein Lehrbuch, das mir half, wirklich ungeheuer viel von der Musik zu erfassen und richtig Geige spielen zu lernen."

In ganz jungen Jahren spielte Grappelli auf der Straße und dann mit einem Gitarristen zusammen in einem Lokal, auch mit einem Pianisten in einem Kino. „Mit 16 oder 17 Jahren fand ich heraus, daß ich als Pianist mehr Geld verdienen konnte, denn damals war es für einen Geiger noch schwierig, sich in lauten Lokalen Gehör zu verschaffen — im Konzertsaal freilich wäre es kein Problem gewesen. Es gab ja damals noch keine Mikrophone. Und so verlegte ich mich aufs Klavierspielen, das ich mir auch selbst beigebracht hatte, und vernach-

lässigte die Geige ziemlich. Nur durch Zufall kam ich wieder auf sie zurück. Das geschah so: Ich spielte mit einem großen Orchester, Gregor and his Gregorians, in Nizza. Eines Nachts ging ich mit Gregor in einen Club, wo er mir bei ein paar Drinks sagte, er habe gehört, daß ich von Haus aus Geiger sei. Ich bejahte, fügte aber gleich hinzu, daß ich so gut wie alles vergessen habe und das Instrument nicht mehr beherrschte. Darauf riet er mir, ich solle trotzdem wieder zu spielen versuchen, weil die Geige ein so wunderbares Instrument sei. Und zu meinem Schrecken winkte er den Geiger des Clubs heran, sprach kurz mit ihm und drückte mir dessen Geige in die Hand. Mein Herz klopfte, aber ich war zugleich doch selbst neugierig, herauszufinden, ob ich überhaupt noch mit der Geige umgehen könne. Es ging zwar nicht besonders gut, aber was fehlte, um bei Gregor in der Band zu spielen, lernte ich dann doch sehr schnell. Von da an war ich wieder Geiger."

Grappelli behauptet, er hätte auf der Geige nie systematisch geübt, es würde ihm auch nichts ausmachen, wenn er hin und wieder ein paar Tage nicht spielen würde. „Ich hatte nie einen Lehrer, ich bin Autodidakt, und deshalb habe ich nie gelernt, ständig zu üben", meint er und fügt lächelnd hinzu: „Das ist bis heute so geblieben! Da ich keinen klassischen Unterricht hatte, kann ich Tonleitern nicht so spielen, wie das etwa ein Geigenstudent gelernt hat."

Am liebsten Shearing

Grappelli stellt erfahrungsgemäß sehr hohe Ansprüche an seine Begleitpianisten oder Piano-Partner und hat mit den Besten der Besten gespielt und Plattenaufnahmen gemacht. Etwa zwei Platten mit Oscar Peterson, die auf Anraten eines französischen Produzenten in Paris zustande kamen und von denen sowohl Grappelli als auch Peterson begeistert sind. „Wir machten die beiden Platten innerhalb von 6 Stunden", erinnert sich Grappelli und fährt fort: „Mit einem Pianisten dieses Formats ist es unheimlich leicht zu spielen." Im Laufe der Jahre waren z. B. Martial Solal, Maurice Vander, Marc Hemmeier, John Lewis, Erroll Garner und Count Basie Grappellis Partner. Die Session mit Basie kam zustande, als jener bei einem Gastspiel Grappellis auftauchte und sich für eine Stunde ans Klavier setzte. Mit Duke Ellington konnte Grappelli sogar eine Platte produzieren, doch trafen sie zudem noch mehrmals zusammen und bestritten Fernsehshows miteinander. Die Platte mit Ellington entstand vor 10 Jahren, er-

schien aber erst 1976, sie präsentiert insgesamt drei Geiger, neben Grappelli sind das noch Ray Nance und Svend Asmussen. Sieben Jahre lang war George Shearing der ständige Partner von Grappelli, als dieser während des Zweiten Weltkrieges in England arbeitete. Danach verloren sie sich aus den Augen, und erst 29 Jahre später trafen die beiden wieder einmal zusammen, als Grappelli seinen alten Freund in dessen Haus in San Francisco besuchte. Verständlich, daß bei diesem Zusammentreffen nicht nur geredet, sondern auch gespielt wurde. Und da entstand der Wunsch, wieder einmal gemeinsam aufzutreten. Das wurde später in der BRD verwirklicht, es gibt auch gemeinsame Plattenaufnahmen von den beiden. „Wenn ich von meinem ganz persönlichen Geschmack ausgehe“, bekennt Grappelli, „dann muß ich sagen, daß ich George Shearing als den für mich besten Pianisten betrachte. Ich brauche keinen genialen Pianisten wie Oscar Peterson, er ist zu genial für mich —, sondern habe das Empfinden, daß Shearing sehr viel besser zu mir paßt!“

Jahrzehntelang hegte Grappelli den Wunsch, einmal mit Art Tatum zu spielen, aber leider bot sich nie eine Gelegenheit dazu, und so tröstet er sich selbst mit den Worten: „Ich fühle gerade bei den Aufnahmen, die Tatum mit anderen Musikern machte, daß er eigentlich dazu bestimmt war, ganz alleine zu spielen, dann war er erst frei, sich völlig in der Musik zu offenbaren, sich ganz zu entfalten.“ Auch der englische Pianist Alan Cläre gehört heute zu den Favoriten von Grappelli. Mit ihm war er auch schon im Plattenstudio. „Alan ist gewiß kein Pianist, den man als beachtlichen Swinger bezeichnen könnte“, meint Grappelli, „aber auf Balladen versteht er sich besser als alle anderen.“

Es ist unvermeidlich, irgendwann kommt die Rede mal auf Django, und es erweist sich, daß Stephane sich doch ganz gerne zurückerinnert, denn eine Episode nach der anderen fällt ihm ein.

Djangology

„Ich traf ihn erstmals so um 1930 herum. Ich spielte damals Klavier, Saxophon und Geige in einem Pariser Nachtclub, als eines Abends ein Gast auf mich zukam und schüchtern wissen ließ, er sei Gitarrist und wünsche sich nichts sehnlicher, als mit einem Hot-Geiger, wie ich einer sei, zusammen zu arbeiten. Er lud mich dann zu sich in seinen Wohnwagen ein, wo wir die ganze Nacht hindurch spielten und tranken bis ich vor Erschöpfung wie

ein Stein in den Schlaf fiel. Als ich dann aufwachte, ging's sofort weiter mit Spielen und Trinken. Das dauerte ganze zwei Tage und wir schworen, uns so schnell wie möglich wieder zu treffen und zusammenzubleiben. Aber es kam leider vorerst anders als wir es geplant hatten. Es ergab sich keine Möglichkeit, gemeinsam aufzutreten, so daß jeder seinen eigenen Weg weitergehen mußte. Ich bedauerte das sehr, hatte ich doch diesen jungen Zigeunermusiker mit den schwarzen, feurigen Augen, seiner ungewöhnlichen äußeren Erscheinung und seinem enormen musikalischen Talent sehr schätzen gelernt. Django konnte zwar weder schreiben noch lesen, wirkte aber durch seinen angeborenen Charme, sein instinktsicheres Taktgefühl. Er hatte das Bildungsniveau eines Bauern, spielte jedoch mit der Intelligenz eines Poeten. Erst zwei Jahre nach der ersten Begegnung kam es zu der ersehnten dauerhaften Zusammenarbeit. Durch einen Zufall wurden wir beide in das gleiche Orchester verpflichtet, das in einem Hotel auf den Champs Elysees auftrat. Während ich bei den Tangos meine großen Auftritte hatte, flüchtete sich Django in die Garderobenräume.

Nun riß mir gleich am ersten Abend eine Saite und ich mußte ebenfalls in die Garderobe, um eine neue aufzuziehen. Ich hatte sie gerade festgemacht und probierte meine Geige aus, um sie wieder zu stimmen, da fiel Django mit ein paar Gitarren-Akkorden ein. Sofort entbrannte zwischen uns wieder der Wunsch, miteinander zu improvisieren und das taten wir noch in der gleichen Nacht. Einige Tage später brachte Django seinen Bruder Joseph mit, der ebenfalls Gitarre spielte und den Rhythmus übernahm. Aber es blieb nicht beim Trio, denn wir suchten und fanden zwei weitere Rhythmus-Musiker, einen zusätzlichen Gitarristen und einen Bassisten. Damit war das Quintette du Hot Club de France geboren.“

Immerhin brauchte Grappelli eine Zeitlang, bis er sich an Django gewöhnt hatte und er erzählt: „Er kam so gut wie immer zu spät, manchmal tauchte er abends auch gar nicht auf. Er war meist recht schweigsam und reagierte wie ein Kind. Manchmal war er so grausig angezogen, daß ich mich genierte, mit ihm zusammen auf die Straße zu gehen. Aber die ihn kannten, wußten um seine magische Ausstrahlung. Er hatte zwei Leidenschaften: die Musik und das Billardspiel. Hin und wieder beobachtete ich an ihm, daß er sich seines Unwissens schämte und so entstanden manchmal die unglaublichsten Reaktionen.

1937 wurden wir das erste Mal zu

einer England-Tournee eingeladen. Der Agent legte uns hierfür einen Vertrag vor, dessen Bedingungen durchaus akzeptabel waren. Wir konnten sogar erster Klasse reisen! Ich willigte also erfreut ein. Doch dann sollte Django unterschreiben. Er tat so, als ob er den Vertrag in allen Einzelheiten lese, obwohl wir schon vorher darüber gesprochen hatten, und mir schwante nichts Gutes. Plötzlich zeigte er mit dem Finger auf einen Punkt des Vertrages und sagte: 'Das kommt nicht in Frage!' Ich schaute erschrocken auf und sah, daß er ausgerechnet den Passus erwischt hatte, in dem uns Reise und Unterkunft erster Klasse zugesagt worden waren. Geistesgegenwärtig erklärte ich dem Agenten, daß es Django immer liebe, solche kleinen Späße zu machen und daß wir beide natürlich mit allem einverstanden seien. All diese Schwierigkeiten und Ungereimtheiten mit Django aber vergaß ich, wenn es darum ging, mit ihm zusammen Musik zu machen. Er war ein einmalig guter Begleiter — einfach unbeschreiblich. Er konnte wie ein ganzes Orchester klingen und das, obwohl er gehandikapt war, seit er durch einen Unfall zwei Finger seiner linken Hand überhaupt nicht mehr bewegen konnte. Ich war immer wieder aufs Neue erstaunt über seine musikalische Vorstellungskraft, über seinen unendlichen Ideenreichtum beim Improvisieren. Seine harmonischen Neuerungen hoben sich vom Althergebrachten ab wie Tag und Nacht. Auf mich übertrug sich schließlich seine musikalische Sicherheit, keine Fehler zu machen, denn er machte nie welche. Bei mir war es schon zuweilen vorgekommen, daß ich aus Versehen falsche Töne griff, aber in diesem Fall hatte ich es mir angewöhnt, die Phrase gleich noch einmal zu wiederholen, um zu beweisen, daß ich sie fehlerlos spielen kann. Ich hatte diese Gepflogenheit von Art Tatum übernommen. Denn wenn der manchmal seine atemberaubenden Läufe spielte, konnte es schon hin und wieder vorkommen, daß sich ein falscher Ton einschlich. Das lag natürlich nicht an einem Kurzschluß in seiner musikalischen Vorstellungswelt, sondern daran, daß er als Blinder bei seinem geradezu akrobatischen Spiel manchmal mit dem Finger eine falsche Taste erwischte. Es war praktisch ein Stolpern des Fingers. Er war dann klug genug, die Passage gleich noch einmal zu spielen, wobei er die Note richtig anschlug, sie aber mit einem anderen Akkord unterlegte.“

Stephane Grappelli greift noch heute auf viele der Melodien zurück, die er mit Django in den 30er und 40er Jahren spielte. Sie werden ihm nie lang-



Quintette du Hot Club de France mit STEPHANE GRAPPELLI (ganz links) und DJANGO REINHARDT (2. von rechts)

weilig, weil er sie immer wieder anders gestaltet, eigentlich auch nur zu Beginn und am Schluß kurze Teile der Originalmelodie geigt, sonst aber durchweg darüber improvisiert. Denn das Improvisieren ist für ihn die Essenz der Musik. „Wenn ich improvisiere und gut in Form bin, dann ist mir, als ob ich einen Tagtraum hätte, ich vergesse alles um mich herum, das Publikum, den Saal“.

Lampenfieber

Der Altmeister der Jazzgeige kann es sich nicht vorstellen, längere Zeit zu pausieren, nicht aufzutreten. Er hat davor Angst, weil er einerseits fürchtet, die Beweglichkeit seiner Finger zu verlieren, andererseits Sorge hat, das für ihn so wichtige Bühnenfeeling — er nennt es „Kontenance“ — könne nachlassen. „Die Bühne bedeutet für den Künstler nicht nur das Bewähren in der Musik, sondern sie ist auch eine Aufgabe für das Ohr und das Auge, die bewältigt sein will“, meint Grappelli. „Die Bühne ist schwer zu bewältigen, ich denke immer wieder daran, was mir Maurice Chevalier vor vielen, vielen Jahren einhämmerte: ‚Beginne deinen Auftritt gut, beende ihn sehr gut, was du in der Mitte machst, das zählt nicht so sehr!‘ Da liegt ein Körnchen Wahrheit darin. Freilich habe ich mir angewöhnt, auch den Mittelteil des Auftritts so gut wie möglich zu gestalten. Manchmal gibt es Momente, in denen man sich vertut und auch dazu sage ich mit Chevalier: ‚Der Musiker ist wie ein Akrobat, er fällt immer wieder auf seine Füße zurück!‘ Ein Fehler bringt mich nicht gleich aus dem Konzept. Zudem ist es bei mir — etwa im Gegensatz zu Menuhin — so, daß ich nicht Note für Note spiele, wie sie dasteht, sondern improvisiere, was mir einfällt. Wenn ein klassischer Musiker von seinem Gehirn im Stich gelassen

wird, ist das eine Katastrophe, für mich weniger, denn ich verlasse mich auf die Eingebung des nächsten Momentes. Es gibt auch Zeiten, in denen ich auf die Bühne gehen muß und mich nicht wohlfühle, vielleicht übermüdet bin, -oder sich meine Kollegen nicht richtig auf mich einstellen können, oder der Saal eine für diese Musik ungeeignete Akustik hat und dergleichen mehr. Ich erinnere mich an meine beiden Auftritte in der Carnegie Hall in New York. Als ich das erste Mal dort gastieren sollte, war ich entsetzlich aufgeregt. Ich weiß, wenn ich eines Tages mal kein Lampenfieber mehr habe, dann bin ich kein wirklicher Künstler mehr. Ich brauche das, um mich zu Höchstleistungen emporzusteigern. Und ich habe mir angewöhnt, mich auf meinen Auftritt vorzubereiten, ich entspanne mich ein wenig, nehme einen Drink. Ich wanderte also in der Carnegie Hall auf und ab und sagte zu mir: Da hat vor dir die Callas gesungen! Trotz meiner jahrzehntelangen Bühnenerfahrung saß mir die Angst in den Gliedern.

Aber wenn ich den ersten Ton auf der Bühne spiele, dann ist das Lampenfieber wie weggewischt, das weiß ich nur zu gut. Jedenfalls werde ich das erste Konzert in der Carnegie Hall nie vergessen. Als ich auf die Bühne kam, brausten Beifallsstürme auf, es müssen all die Leute gekommen sein, die mich noch von der Zeit her kannten, da ich mit Django spielte. Ich war so überwältigt von diesem herzlichen Empfang, daß meine entsetzliche Nervosität sofort wich. Ich fühlte, daß ich es schaffen würde und diese Publikumsreaktion inspirierte mich enorm, ich spielte an diesem Abend wirklich gut. Ich kann es selbst am besten beurteilen, ob ich gut oder weniger gut spiele. Ich bin mir dessen bewußt, wenn ich mehrmals die gleichen Phrasen wiederhole, weil ich nicht ge-

nügend inspiriert bin. Sicher, man kann nicht immer perfekt sein. Das Konzert in der Carnegie Hall war bestimmt eines der besten meiner Laufbahn. Vergleichbar nur mit dem, das ich in Glasgow im Rahmen einer 8tägigen Tournee durch Schottland gab. Da kamen 3000 Leute, die irrsinnig begeistert waren. Zudem ist die Akustik dieses Saales einmalig, so daß es eine Schande ist, wenn man überhaupt ein Mikrophon benutzt. Ich spielte also schon deshalb besser als normal, weil ich stark auf den Klang reagiere und hier auf ideale Verhältnisse stieß. Deshalb werde ich bei Televisionshows immer eine schwächere Leistung aufweisen als im Konzertsaal. Zum einen werde ich beim Fernsehen durch die Scheinwerfer und die vielen Mikrophone irritiert, zum ändern stört mich der Sound, der ausgesprochen flach ist, und daß es kein natürliches Echo gibt. Man bekommt im Studio normalerweise die Musik vom Ingenieur zugespielt, und die hat damit nicht mehr die natürliche Akustik des Konzert-Saales. Wie aber soll man gut spielen, wenn man mit sich selbst nicht zufrieden ist. Andererseits weiß ich, daß Fernsehshows sehr wichtig sind, denn sie machen es erst möglich, daß meine Musik wirklich überall gehört werden kann.“

Grappelli scheint erschöpft von all den Erzählungen und Bekenntnissen und gerade als ich mich für das Gespräch bedanken will, sagt er: „Aber wie auch immer, ich hoffe, daß ich einmal mit meiner Geige in der Hand sterbe, daß ich auf der Bühne tot umfalle!“ Aber um gleichsam zu vermerken, daß er sich mit Gedanken an den Tod gar nicht ernsthaft zu befassen trachtet und seine Gedanken ganz auf das Leben gerichtet sind, fügt er schelmisch hinzu: „Ich hoffe, daß für diese Gelegenheit eine weiche Matratze daliegt!“

Gudrun Endress

DER URSCHREI

(des Musikers)

Texte und Textmontagen

Wolfgang Dauner

und

Barbara von Rooyen

d) Der Komponist verpflichtet sich, die Komposition entsprechend den Wünschen des Produzenten umzuarbeiten, zu ändern bzw. zu ergänzen. Der Produzent ist berechtigt, die Komposition ganz oder teilweise nach seiner Wahl durch den Komponisten oder durch dritte für die Gestaltung von Bild- oder Tonträger (insbesondere der Schallplatte — Sie müssen doch wissen, also das kann man doch gar nicht mehr umgehen, „ie Schallplatte ist doch ein ganz starker Werbeträger, das wissen Sie doch selber am besten — also wo war ich denn) und der Sendung ausarbeiten und fertigstellen zu lassen. Der Produzent ist ferner berechtigt, den Bild- oder Tonträger ganz oder teilweise unter Benutzung eines anderen Werkes endgültig zu gestalten oder gestalten zu lassen.

e) Eine Urheberbenennung des Komponisten oder Musikers erfolgt nur, sofern dies ausdrücklich vereinbart worden ist.

f) Die mitwirkenden Künstler unterliegen einer täglichen mehrmaligen persönlichen oder telefonischen Meldepflicht, und zwar in den Zeiten 9—9.30, 12—12.30, 15—15.30 17—17.30 — anders kann man doch das heute gar nicht mehr machen —.

g) Der Vertragspartner gibt bis spätestens zehn Tage vor dem Konzert ein Verzeichnis der von ihm für das Programm zur Aufführung vorgesehenen Stücke bekannt und legt gesungene oder gesprochene Texte schriftlich oder als Tonaufzeichnung vor.

Stimme (privat): Bei der Gelegenheit hätte ich noch eine ganz persönliche Frage, sagen Sie mal:

Ist das eigentlich alles lyrisch, was Sie da so spielen, oder ist das alles aufgeschrieben?!

Stimme (überzogen): Der Jazz ist das geheime Leben der Jugend, wenn der Jazz fällt, fällt auch unsere Jugend.

Computer-Stimme: Und es fiel der große warme Regen in die großen Gärten der Produzenten und eine Abkoche zog auf seltsam kleine Lizenz-Blitze durchzuckten die Gehirne der abgeturnten Musiker der kapitale Schatten der Abkoche wurde länger und länger der eiskalte schlimme Finger zieht die Knete aus jedem Swinger der eiskalte schlimme Finger zieht die Knete aus jedem Swinger

Stimme (ganz natürlich): Was die zeitgenössischen Musiker können, das können die Jazzer nicht, und was die Jazzer können, das können die zeitgenössischen Musiker nicht — so ist das eben!

Ein Komponist: Sie müssen wissen, wieviel auf dem Spiel steht, wenn man hundert Menschen, die gerade aus dem Restaurant kommen, auf die Bühne bringen soll, daß sie keinen Fehler machen bei einem Stück von sieben- und vierzig Minuten. Da zittert man schon innerlich sehr, ich meine es ist keine Unruhe in mir, aber doch diese äußerste Anspannung wie in einer sehr gefährlichen Verkehrssituation, daß jeden Moment ein Unglück passieren kann.

Sängerin (zynisch-laut, lachenunterdrückend, Handbewegung zum Mund): **Producers**

(geflüstert, räuspern wie darüber-spricht-man-nicht): **Royalties**

(sachlich, schreiend, totales Engagement): **Contracts**

(gesungen):

come on and gather 'round me
all you musicians to be
I'll tell you 'bout a number
that they laid on me
my name ain't nothing special
but maybe time will tell
so here's to all that young blood
I sure do wish you well
for at the age of seventeen
I joined the music scene
we marched from B.A.C.H.
right on to a free-in
the jazz expert applauded
he surely thought it right
but I knew to reach the action
we'd surely have to fight

(gesprochen):

the producers were coming at me
their eyes were shaded well
my feeling at that moment
my tongue can never tell
they waved their phoney contracts
I crawled inside my skin
the paragraphs and clauses
made my poor head spin
we fought for nine hours fully
slings and arrows 'round me flew
'till all my strength had left me ~

and all my courage too
the rising sun did witness
their final stratagem
and I had to realize sadly
I was no match for them

(gesungen):

now my story's ended
I guess I've said enough
the life of a musician
you see is very tough
so if you have illusions
that maybe you'll be spared
Stimme (vocodisiert — in /kkorden-Schleife):

I warn you from experience
you'd better L - prepared
I warn you from experience
you'd better be prepared
I warn you...

Computer Stimme I: Frage an Rechner 606867. ... Ergebnis...

Computer Stimme II: Seit dem 28.3. 1976 gibt es vier Milliarden Menschen auf unserer Erde. Im Jahre 2020 werden es acht Milliarden sein. Nach der Statistik nimmt daher die Jazz hörende Bevölkerung in den nächsten vierzig Jahren um etwa 300 Millionen Menschen zu.

Stimme (verfremdet in Akkorden): Also meine Herre,, aus rein privatwirtschaftlichen Gesichtspunkten wird der Vertrag, den wir mit Ihnen abschließen werde.n, folgendermaßen aussehen:

P'or Produzent ist berechtigt

a) die Komposition, Instrumentation und Produktion ganz oder teilweise zu vervielfältigen und die Vervielfältigungsstücke für Rund- und Fernseh-funk, Film- und Schallplattenzwecke im In- und Ausland — auch in Transkriptionsdiensten—zu verwerten. Die Vervielfältigung umfaßt auch die beliebige wiederholbare Übertragung des Werkes auf Bild- oder Tonträger;

b) die Komposition, Instrumentation und Produktion ganz oder teilweise im In- und Ausland in jeder möglichen Form vorzuführen;

c) die Komposition, Instrumentation und Produktion ganz oder teilweise in anderen Produktionen oder sonstigen Ton- oder Bildträgern für Rundfunk und Filmzwecke zu verwenden.

Sprecher (sachlich): Meine Untersuchung hat erwiesen, daß sich LP-Produzenten psychologisch normal verhalten. Sie geraten in Angst und Panik, wenn sie sich bedroht fühlen oder gar ihr Ziel in Gefahr sehen, und sie sind entspannt, freudig e>regt, geradezu euphorisch, wenn sie merken, daß sie ihr Ziel erreichen. Dies gilt im übrigen für alle Arten von LP-Produzenten, sowohl für ernste als auch für Unterhaltungsmusik.

Ich leite daraus die Empfehlung ab, daß Sie nichts unternehmen, was den LP-Produzenten das Gefühl gibt, ihr Ziel nicht zu erreichen. Sie sollten sich aber auch ihnen nicht anbiedern, denn das könnte zu schweren Mißverständnissen führen. Oberster Grundsatz muß immer sein, tun Sie alles, was die LP-Produzenten von Ihnen verlangen, geben Sie ihnen das Gefühl, daß sie ihr Ziel erreichen.

Stimme 1 (geflüstert-überzogen): Ich kann nicht mehr.

Ich lasse mich nicht kriminalisieren, ich brauche einen Auftrag, helfen Sie mir, daß die Jazzer — Sie haben die Beziehung — daß die Jazzer in dieser Situation —

helfen Sie...

Stimme 2 (überheblich, unterbrechend): Also guter Mann, nun hören Sie doch mal zu, Sie verkennen die Situation vollkommen. Es handelt sich überhaupt nicht um die Jazzer, die Verhältnisse von denen Sie ausgehen, gibt es überhaupt nicht, hören ...

Stimme 1 (eindringlich):... Helfen Sie mir, ich brauche einen Auftrag, ich kann nicht in die Studios zurück, ich werde dort verrückt, hören Sie, ich werde verrückt, ich ...

Stimme 2:... Ich gebe Ihnen, also hören Sie, ich gebe Ihnen den guten Rat, halten Sie sich doch da raus ...

Stimme 1:... Ich will nicht, hören Sie doch, ich brauche unbedingt einen Job, ich übernehme alles, was an mich herangetragen wird, ich spiele auch Unterrock!!

Musiker 1: The thing about record companies in England anyway and I think in America, the truth is, they are run by people who don't know nothing about music.

Musiker 2: Die Rolle, die' die Produzenten spielen der die Firma spielt, ist ziemlich verhängnisvoll, weil man ja eigentlich immer Sachen machen soll, weil man gezwungen wird von den Leuten in einer ganz bestimmten Richtung zu spielen oder ganz bestimmte ...

Musiker 1: They're only interested in products and they are only interested in big profits ...

Musiker 2: Auch jetzt ist mir wieder ein Fall bekannt, wo ein Produzent gleich gesagt hat: „Ich hätte da eine Nummer...“ Nee es war eigentlich noch viel schlimmer...

Musiker 1: Well, for a record in England they pay the normal musician union fees to musicians which is now 20 or 25 pound für three hours ...

Musiker 2:... Es besteht die Absicht, eine bestimmte Platte zu machen, und als sich der Komponist mit dem Produzenten unterhalten hat, /äs man da für Stücke drauf nimmt, hat der Produzent gesagt: „Bringen Sie mir doch mal Ihre Stücke und die höre ich mir dann an, und dann schreibe ich noch eins in dem Stil...“

Musiker 1: Don't say this, but I'm changing my record company ...

Musiker 2: Ein ganz wichtiger Gesichtspunkt ist, ob die Firma dich zwingt, dein Zeugs in den hauseigenen Verlag zu geben, das gibt's zum Beispiel....

Ein Produzent:... Ja, richtig, da hätten wir ja fast noch was vergessen, einen kleinen Zusatz zu unserem Vertrag: Der Autor versichert, daß er auf die Drucklegung seiner Werke keinen Wert legt, da sie nicht notationsfähig und für eine Drucklegung nicht geeignet sind.

Das brauchen wir für die GEMA.

Musiker 3: Wenn Du jetzt anfängst in das Jazzgeschäft einzusteigen — dann kannst' schon mal gleich nicht mehr leben ...

Musiker 4:... Haben jetzt 'ne Platte gemacht bei einer renommierten deutschen Firma, die uns Konditionen angeboten hat, die so katastrophal waren, daß ich glaube, daß wir niemals einen Pfennig sehe i werden!..

Musiker 3:... Dann hat die Gruppe gut verkauft für'ne deutsche Jazzgruppe, wenn sie 3000 Platten verkauft, und dann hat jeder 500 stolze Märker verdient, damit kann er weder sich'ne Hose kaufen noch ...

Musiker 3: Angestellte, Manager, Marktforschung und was weiß ich, da geht's darum Kohle zu machen, den höchsten Profit rauszuhauen, das siehste doch an dem Beispiel der B...

Musiker 4: Es wird aufgelegt, was verkauft wird, was verkauft wird, was verkauft wird, was verkauft...

Musiker 1:... I know people they come from perfume — you know perfume, people who work in perfume — to be managing directors of the record business — so we have a terrible situation they don't know nothing about music...

Musiker 3: Und darn ist es fast unmöglich, einen Plattenvertrag zu bekommen.

Musiker 2: Ich glaube, daß die gar nicht so an der Musikentwicklung interessiert sind, denn die machen ja mit Trivialmusik ihre große Kohle.

Musiker 4: Und das Gefährliche dran ist diese Monopolstellung, die diese Plattenfirmen einnehmen, sie können bestimmte Arten von Musik einfach unterdrücken, sie können sie einfach unter den Tisch fallen lassen, und kein Mensch wird danach krähen!

Sprecher (sachlich): Am 12. Oktober 1935 hatte der Reichs-Sendeleiter den Jazz für den Deutschen Rundfunk verboten.

Komponist: Und eins muß natürlich auch klar sein:

JAZZ KANN AUCH E-MUSIK SEIN

Reporter: Welche Partei in der Bundesrepublik Deutschland hat das Problem der Jazzmusiker erkannt, und erste Schritte zu seiner Lösung getan — Herr Minister hätte das eigentlich nicht vor der Wahl geklärt werden müssen?

Minister und ganzes Orchester: Wenn wir eine freie Gesellschaft haben wollen, ist es die Aufgabe aller Parteien, den freien Künstler in der freien Gesellschaft zu sichern. Und dies sollte man auch nicht versuchen zu verhindern.

Gefördert sollte kreative Musik deshalb werden, weil die Kreativität des Menschen das Herzstück dessen ist, was wir als Freiheit verstehen.

Musiker 1: The myth of the musician as a person who can't speak good English or German, he doesn't speak he just plays, he doesn't speak he just plays he doesn't speak he just plays he doesn't think about business this is a myth, it's all wrong it's all wrong
Chordier Musiker:
Draußen ist es bitter kalt der Produzent wird langsam alt er hat's die längste Zeit gemacht und dabei uns noch ausgelacht ene mene shit wir sind jetzt quitt ene mene shit da zieh'n wir nicht mehr mit
wir haben den längeren Hebel wir machen die Musik sich informieren selbst produzieren wir haben den längeren Hebel, wir machen die Musik sich informieren selbst produzieren wir haben den längeren Hebel, wir machen die Musik wir haben den längeren Hebel, wir machen die Musik wir haben den längeren Hebel, wir machen die Musik wir haben den längeren Hebel, wir machen die Musik ...



WARREN SMITH

Foto: Jan Persson

Big Band-nicht konservativ

Neue Konzepte im großorchestralen Jazz

von Günter Buhles

„Avantgarde“ und „Big Band“ sind zwei Begriffe, die sich in der Praxis des Jazz auszuschließen scheinen. Eigentlich eine verwunderliche Sache: Waren es nicht oft die Komponisten, die den Jazz zu verschiedenen Zeiten tatsächlich vorwärts trieben — etwa Duke Ellington in den zwanziger Jahren und noch einmal kurz vor dem zweiten Weltkrieg, oder auch die Bebop-Pioniere mit ihren vertrackten Themen — Charlie Parkers „Donna Lee“ zum Beispiel oder Tadd Damerons „Hot House“? Danach wirkten Theoretiker und Komponisten wie Lennie Tristano oder Gil Evans auf die Entwicklung des Jazz in den fünfziger Jahren, und ein Jahrzehnt später erwuchs dem Jazz in Carla Bley eine Komponistin von „zeitgenössischem“ Format. Gut, nicht alle wichtigen Jazzkomponisten schufen Big Band Musik — etwa Horace Silver oder Herbie Hancock blieben bei der Combo-Arbeit — aber vielleicht der bedeutendste Themenschreiber dieser Kunst, Thelonious

Monk, befaßte sich wenigstens zeitweise mit Stücken für große Jazzorchester. Viele dieser „composers“ hatten als Pianisten praktisch ständig mit der Klaviatur ihres Instrumentes eine Palette vor sich, die sie an Orchestrierungen denken ließ.

Aber auch Bläser haben seit dem Bebop immer mehr geschrieben. Dies ist um so verständlicher und bemerkenswerter, als sie nämlich einerseits geradezu Spezialisten für raffinierteste Linearität waren — denken wir beispielsweise an Parker oder Coltrane —, andererseits ihre Kunst bei aller Vollendung und Komplexität im wahrsten Sinne des Wortes eigentümlich eindimensional ist. Es ist überliefert, daß Parker ständig unter diesem Kriterium der Bläserimprovisation gelitten hat, daß er sich nach komplexeren Formen und Klängen sehnte. Nicht nur in der Art der eigenen Themen und des Altsaxophonspiels hat insofern Ornette Coleman eine direkte Verbindung mit Parker, bei sei-

nen Orchesterwerken — wie besonders mit „Skies Of America“ deutlich wurde — setzt Coleman einiges in die Tat um, wie es sich Bird ungefähr vorgestellt haben könnten.

Doch außer im Grenzgebiet zwischen dem Jazz und der neuen Konzertmusik wohin neben den Experimenten Ornette Colemans auch Carla Bley oder Keith Jarrett Orchesterwerke und noch eine ganze Reihe von weiteren Versuchen (gehören) wird auch anderweitig nach neuen Wegen gesucht, sogar vor dem Hintergrund traditioneller Big Band Musik haben sich einzelne Avantgarde-Komponisten postiert. Dafür möchte ich einige Beispiele nennen, die auch während der letzten Jahre auf Platten dokumentiert worden sind: Einmal existiert in New York seit einigen Jahren das aktive Jazz Composers Orchestra mit wechselnden Besetzungen, wobei jedoch ein bestimmter Stamm von Musikern immer erhalten bleibt. Mit dieser Formation nahm der Trompeter Clifford Thornton seine Suite „Gardens Of Harlem“ auf (JCOA LP 1008 Stereo), die hier beleuchtet werden soll. Eine ähnliche Institution wie das New Yorker Avantgardeorchester ist für Europa mit der Basis der Free Music Production in Berlin Alexander von Schlippenbachs „Globe Unity“, von deren „Special“-Ausfertigung die Langspielplatte „Evidence“ (FMP 0220) als Beispiel der Big Band Avantgarde zitiert werden kann. Aus New York stammt ebenfalls die interessante Platte eines „Composers Workshop Ensembles“, die der Vibraphonist und Perkussionist Warren Smith produziert und teilweise arrangiert oder komponiert hat und in der neben Avantgardisten wie dem Tubaisten Howard Johnson auch Vertreter der modernen Tradition — z. B. der Trompeter Johnny Coles und der Waldhornist Julius Watkins — dabei sind (erschienen auf „Strata East“ SES 1972-3).

Zu den heutigen Neuerern großorchestraler Musik im Jazz gehört wie seit seinem Erscheinen auf der Szene (im Jahre 1949 mit der Cool-Band des Miles Davis) auch der schon 1912 geborene Gil Evans: Seine Produktion mit dem Titel „There Comes A Time“ (franz. RCA APL 1 1057) ist die neueste der hier besprochenen Beispiele — und in mancher Beziehung auch die fortschrittlichste. Für mich der wichtigste Versuch mit einer avantgardistischen Big Band, aber andererseits auch unbedingt das bizarrste Beispiel in dieser Reihe, ist Anthony Braxtons „Creative Orchestra Music 1976“ (Arista AL 4080). Eigentlich sind auf diesen Platten insgesamt die meisten der wichtigen Instrumentalisten des Free Jazz vom Ende der sechziger und dem Anfang der siebziger Jahre dabei, man könnte hier allerdings auch noch andere Versuche — unter anderem von Willem Breuker, John Tchicai oder auch Mike Mantler sowie Gunter Hampel — erwähnen. Es soll nun aber nicht um Vollständigkeit gehen, sondern ich möchte einige denkbare und auf den erwähnten Platten realisierte Konzepte knapp erfassen.

Offenbar ist das Konzept der Musik von Clifford Thorntons „Gardens Of Harlem“ direkt aus den Kriterien des schwarzen Free Jazz vom Ende der sechziger Jahre abgeleitet. Denn während zu dieser Zeit die europäische Free Music oft auf Themen und Motive verzichtete, spielten die Afro-Amerikaner wie Archie Shepp, Albert Ayler, Don Cherry, Ornette Coleman und viele andere weiterhin thematische Linien oder Fragmente am Anfang ihrer freien Stücke (gelegentlich griff man sogar dabei auf ganz konventionelles Material wie Standards zurück). Auch bei Thorntons „Gardens“ werden Motive gemeinsam gespielt — oft unisono, nur etwa bei wenigen Teilen wie „O Desayo“, das zweite Stück der ersten Seite, wird dem immer wieder abgespielten rhythmischen Motiv eine statische Kontrastfigur unterlegt —, diese Motive sind dann Ausgangspunkte für weitgehend freies Powerplay der einzelnen Bläser. (Die

Themen werden im übrigen ähnlich locker, aber auch unexakt gespielt, wie es im ursprünglichen Free Jazz — oft aufgrund mangelnder technischer Fähigkeiten der Musiker — üblich war.)

Eine Besonderheit auf Thorntons Album ist die große und ohne Unterlaß marschierende lateinamerikanische Rhythmusgruppe mit Congas, Bongos, Timbales und anderen Instrumenten, aber auch im amerikanischen Free Jazz vor zehn Jahren wurde ja meist rhythmisch-metrisch improvisiert, während zu jener Zeit die Europäer — ihrerseits auch oft aus Gründen der Technik — den Rhythmus, jenes fast gänzlich unverzichtbare Element des Jazz über Bord geworfen hatten. Ein weiteres Kriterium von Thorntons „Gardens Of Harlem“ ist die fast folkloristische Hinwendung zur afro-amerikanischen Ethnologie, die cubanische Rhythmik ist dafür ein Indiz. Auch die Jazztradition wird hier nicht geleugnet: So ungefähr könnte sich auch der frühe Swing in Kansas City, der im wesentlichen von Riffs strukturiert worden sein soll, angehört haben. Auch Thornton läßt das JCO endlos Riffs blasen, bei „Agbadza“ spielt Hannibal Marvin Peterson eines seiner wilden Trompetensoli darüber. Clifford Thornton selbst, auch Trompeter, ist ein Instrumentalist von recht bescheidenen Fähigkeiten, Allerdings sind bei dieser Aufnahme u. a. die Tenorsaxophonisten Roland Alexander und Dewey Redman (auch auf dem Alt) improvisatorisch beteiligt, sowie die bereits erwähnte Pianistin Carla Bley. Gleichviel, diese Musik dürfte im Live-Eindruck recht angenehm sein, auf der Platte wirkt sie jedoch flach und schal.

Im Gegensatz dazu klingt von Schlippenbachs „Globe Unity Special“, die für ihre Platte „Evidence“ beim Workshop für Freie Musik in Berlin live aufgenommen wurde, auch aus der Platten-Konserven noch frisch. Diese Band ist — wäre es nicht schon fast widersinnig — so etwas wie eine All Star Gruppe des europäischen Free Jazz, sind dabei doch so wesentliche Instrumentalisten (und Individualisten) wie der Trompeter Kenny Wheeler, der Posaunist Albert Mangelsdorff oder die Saxophonisten Steve Lacy, Gerd Dudek und Evan Parker beteiligt. Von Schlippenbach verzichtet dabei nicht auf für die Verhältnisse des Globe Unity recht weit gehende Arrangements. In Steve Lacys „Rumbling“, dem alten Boxchampion Joe Louis gewidmet, kommen ein Riffmotiv nicht nur am Anfang, sondern auch ein Zwischenspiel aus gegenläufigen Leitern nach einem Schlippenbach-Solo vor. Zwischen weiteren notierten Tutti kann man Soli von Wheeler und auch Kollektive — einmal verhalten gespielt, einmal mit großer Wucht geblasen — hören. Ein weiteres Arrangement beendet die Aufnahme. Beeindruckend ist die eigenwillige und auf eine eckige Art äußerst perkussive Schlagzeugarbeit von Paul Lovens hinter von Schlippenbachs Solo und zu den einzelnen Aktionen der Bläser.

Das Globe Unity Orchestra versucht jedenfalls ein großes Maß an Freiheit mit zwar einfach wirkenden, aber doch auffällig konstruierten und raffinierten Arrangements zu verbinden. Die Musik ist gewiß jazzig. Natürlich wird hier kein breiter Raum für folkloristische Elemente, wie sie bei Thornton ideologisierend verwendet sind, gelassen, aber die Musik des Globe Unity ist in eigenartiger Weise von einem herben Humor bestimmt. Gerade bei „Alexanders Marschbefehl“, einer Komposition des originellen holländischen Pianisten Misha Mengelberg, wird das Parodistische an dieser Musik besonders deutlich. Dieses Stück ist ein ulkig-zackiger Marsch, und übrigens werden wir mit Anthony Braxton wieder der Marschmusik (er nennt sie „parade music“) als Element von Experimenten der Avantgarde Big Band begegnen. Bei von Schlippenbach sind Marschrhythmus und Marschphrasen Material zu verschiedenen Interaktionen der Bläser, und zwar im Kollektiv wie

auch im Solo von (wahrscheinlich) Gerd Dudek auf dem Tenorsaxophon. Sicher signalisiert der Marsch gerade hierzulande Folklore, allerdings verliert dieses Element seine Penetranz durch die ironisierende Verwendung. Ironie und Parodie sind wohl nicht erkennbar oder faßbar bei dem Titelstück „Evidence“ — einer Komposition des eingangs erwähnten großen Jazzdenkers Thelonious Monk — am Ende der Platte. Hier erweisen einige Avantgardisten ganz offensichtlich einem Vorbild ihre Ehrerbietung. Einmal wird dieses Stück fast wie von einer großen Monk-Gruppe gespielt (lediglich Lovens' kantiger, mit Haken und Ösen versehener Swing macht stutzig), zum anderen ist der Sopransaxophonist Steve Lacy, der jetzt als Solist breit zu Wort kommt, ein ausgesprochener Monk-Spezialist. Man könnte fast sagen: ein Monk-Fetischist; denn er spielte nicht nur selbst einmal mit dem High Priest, sondern hatte eigene Gruppen, die ausschließlich Monk-Titel im Repertoire hatten! Monk scheint heute — mit einer gewissen Rückbesinnung gerade in der Avantgarde auf den Bebop — wieder neue Aktualität erhalten zu haben.

Auch beim Composers Workshop Ensemble wird nämlich der direkte Bezug zu Thelonious Monk gesucht, so ist beispielsweise der „Blues by Monk“ am Anfang der zweiten Seite eine paraphrasierende Version von „Blue Monk“.



Bemerkenswert ist hierbei natürlich auch die Chromatik, die mit „Blue Monk“ ganz breite Geltung erhält. Schon vor einigen Jahren hat sich die Chromatik zu so etwas wie einer Tonart der Avantgarde entwickelt, spielt sie doch in den Kompositionen und Improvisationen von Ornette Cole-

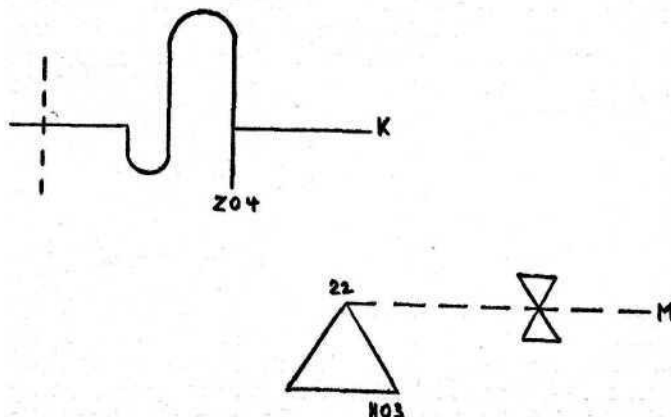
ANTHONY BRAXTON

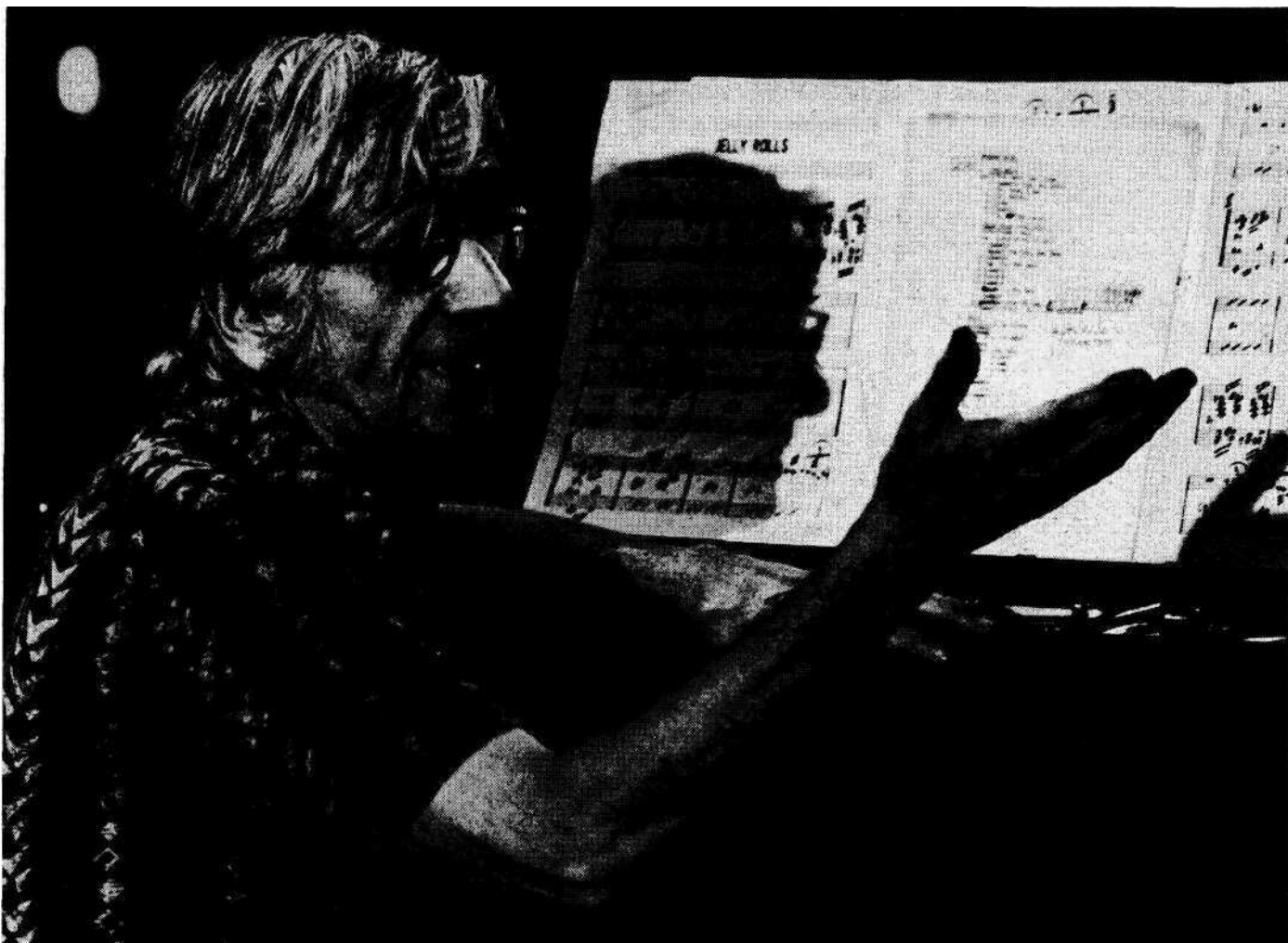
Foto: Karl Heinz Brechholz



man eine bedeutende Rolle, aber auch bei Miles Davis und vor allem dem frühen wie auch wieder dem sehr späten John Coltrane. Eigentlich war die gleichwertige (wenn auch nicht planmäßige oder gar streng serielle) Verwendung der zwölf chromatischen Intervalle gerade eine Angelegenheit der mehr theoretischen und weniger bilderstürmischen Neuerer. So kann man das Composers Workshop Ensemble des Warren Smith in der nun vorgeführten Reihe auch als das traditionellste, konventionellste und konzilianteste Ensemble bezeichnen. Mich erinnert diese Musik stark an frühere Arbeiten des Gil Evans, genau gesagt an jenes Tentett, in dem der im Zusammenhang mit von Schlippenbach genannte Steve Lacy eine wichtige Rolle spielte. Ähnlich wie es Evans immer gern und als einer der ersten überhaupt im Jazz tat, verwendet auch Smith im Ensemble ein Waldhorn, er konnte dafür mit dem wohl einzigen wirklich jazzmäßigen Waldhornsolisten Julius Watkins, einem schwarzen Musiker, der u.a. mit Monk Platten gemacht hat, die ideale Besetzung gewinnen. Watkins spielt dann auch einige schöne Soli, z. B. auf „Lament“. Dieses Stück, wie auch das vorangegangene „Sub Structure“, ein ganz herkömmlicher Swinger, kann man lediglich als gemäßigt avantgardistisch bezeichnen. Gerade die Solisten Johnny Coles — zu dieser Zeit Trompeter im Duke Ellington Orchester — oder Al Gibbons, Tenorsaxophon, vermeiden jeden Exzeß, blasen sehr kontrollierte Beiträge. Auch die Rhythmusgruppe mit Warren Smith, dem Bassisten Herb Bushler und dem Pianisten Bross Townsend bleibt ganz auf dem Teppich der Tradition. Eigentlich werden nur bei „Blues by Monk“ alias „Blue Monk“ etwas gewagtere Mixturen arrangiert, insofern ist der Bop-Innovator und Komponist für das Composers Workshop Ensemble noch heute das Abzeichen und Indikativ eines Avantgardismus. Trotzdem paßt diese erfreuliche Platte in die Reihe der Bemühungen, Big Band Jazz (oder die Musik von Groß-Combos) auf der Höhe der Zeit zu halten. Im übrigen kommt die Nachbarschaft dieser Musik zu Gil Evans nicht von ungefähr, aus dem Workshop Ensemble gehören Herb Bushler, Howard Johnson und der Leader Warren Smith selbst zur Big Band dieses großen alten Mannes, sind auch an der Platte beteiligt, die nachher noch gewürdigt werden soll.

Anthony Braxton, der Komponist, Multi-Reed-Spieler und Avantgardist aus Chicago, hat sich wieder — auch für seine Musik im großen Ensemble — die eigenartigsten grafischen Titel ausgedacht (für derartige Gebilde ist er bisher auch in zahlreichen Interviews oder auf den Hüllen seiner Alben, in denen er sich gewöhnlich ausgiebig, wenn auch nicht allzu eindeutig und plausibel äußert, eine Erklärung schuldig geblieben). Immerhin kann man feststellen, daß diese Hieroglyphen den wabernden Tonkaskaden, den komplizierten Läufen und ungewöhnlichen Klangfarben seiner Stücke an Ausgefallenheit entsprechen, sie „passen“ zu Braxtons Musik:





GIL EVANS

Foto: Bernd Kappelmeyer

Wieso allerdings dieses zweite Symbol mit den gleichseitigen Dreiecken ein (bereits erwähntes) Marschmusikstück bezeichnet, verstehe ich nicht. Am Anfang und am Ende klingt diese Komposition tatsächlich wie die zackigste Marschmusik der Egerländer oder einer Militärkapelle. Allerdings deuten die auch hier sehr abenteuerlich geformten Läufe wenigstens auf einen Komponisten hin, der (wäre er Spezialist für solche Musik) seine Interpreten wohl gern einer technischen Belastungsprobe unterziehen möchte. Auch ein Glockenspiel fehlt nicht in dieser „Parademusik“, es wird von Karl Berger gespielt. Dieser deutsche Vertreter der New Yorker Avantgarde macht das so stilecht, als habe er früher nicht in den amerikanischen Clubs um Heidelberg seine Musikerlaufbahn begonnen, sondern bei der Feuerwehrkapelle der kurpfälzischen Metropole. In der Mitte des Stücks zerfleddern allerdings die schwarzen Free Jazzer diesen Marsch, daß es nur so seine Art hat.

Braxton selbst sagt zu seinem Werkchen: „Die Komposition demonstriert mein Interesse an Parademusik, und zwar sowohl als ein Weg zur (künstlerischen) Entwicklung, denn auch als berechtigte Form, die es an sich wert ist, verfolgt zu werden“ — so weit so gut! Cut 1 auf der ersten Seite und Cut 2 auf der zweiten Seite sind stilistische Parallelen zu den komplizierten Combo-Themen des jungen schwarzen Komponisten. Sie sind gekennzeichnet durch rasante und abenteuerlich kontrastreiche Läufe in Achteln und Sechzehnteln, mit denen bebopähnlich ständige Bewegung in einem großen Tonbereich besteht. Zwischen und

über diesen völlig ausnotierten Passagen kann man dann ebenso lebhafte Solobeiträge von u. a. Braxton selbst auf dem Altsaxophon, Roscoe Mitchell, Bruce Johnston (Bariton) oder auch Kenny Wheeler auf der Trompete hören. Mir gefallen diese beiden Stücke — vor allem das zweite, zu dem Braxton von Duke Ellington inspiriert sein will — besonders gut. Zwar kann eine derartige Musik (die in gewisser Weise jenes noch heute neuartige „Things To Come“ der Big Band des Dizzy Gillespie aus den vierziger Jahren fortsetzt) keinen Trend im Jazz — weder für große noch für kleine Besetzungen — auslösen, aber jedenfalls bleibt sie interessant. Erstaunlich ist auch, daß die schwierigen Arrangements recht glatt vorgetragen werden, obwohl — wie Braxton sagt — nur ganz wenig Probezeit vor den Aufnahmen zur Verfügung stand. Eigentlich ist es schon bemerkenswert, daß Braxton für sein Orchester immerhin zwanzig Musiker aufreiben konnte (übrigens ist von den hier besprochenen Beispielen nur noch die Gruppe von Gil Evans ähnlich umfangreich — sie hat sogar noch eine handvoll Musiker mehr).

Das letzte Stück der Platte wird ohne Schlagzeug gespielt, es enthält unter anderem Soli auf dem Altsaxophon (Roscoe Mitchell) und auf dem Sopran (Braxton selbst) sowie eine „controlled ensemble improvisation“. Hier macht Braxton wiederum eine Bemerkung — einerseits konkret, andererseits aber auch wieder vernebelt und zu vieldeutig — wie sie für ihn typisch ist: „Diese Komposition steht in einem post-Webern-haften konzeptionellen Kontext, und doch ist dies kein serielles Werk.“

Der mittlere Titel auf der ersten Seite und das Anfangsstück der zweiten Seite sind das, was Braxton Arbeiten mit „open-ended improvisation format“ nennt. Es handelt sich also damit um zwar strukturell geplante, aber nicht gänzlich ausnotierte und in sofern „freie“ Klangkombinationen. Bei derartigen Stücken legt der Komponist besonderen Wert auf ungewöhnliche Klangfarben oder wenigstens nicht alltägliche Instrumentierungen: Kontrabaß-Saxophon, Kontrabaß-Klarinette, Synthesizer, hohe Trompeten, Tuba, Tympanis, Gongs oder Vibraphon. Nebenbei bemerkt hat Braxton in seinem Creative Music Orchestra Musiker, die man unter Umständen gar nicht in einem so experimentellen Rahmen erwarten würde, z. B. die Trompeter Cecil Bridgewater oder Jon Faddis, den Saxophonisten Seidon Powell oder auch den Posaunisten Jack Jeffers.

Alles in allem eine Platte, in der man wohl nach häufigem Anhören immer wieder etwas Neues entdecken kann, insofern doch (auf einen ganz simplen Nenner gebracht) eine tatsächlich vorbildliche Jazz-Produktion. Auch zur Eindimensionalität von Bläserimprovisationen — wie sie Braxton nicht nur als Gruppenmusiker, sondern auch als unbegleiteter Solist auf Platten gespielt hat — ist die Musik des Chicagoer Jazzkomponisten eine glaubwürdige und schließlich gerade durch ihre Komplexität und Ausgefeiltheit gewissenhaft konzeptionierte Alternative. Man könnte selbst Charlie Parkers durch dessen Zeitgenossen und Weggefährten verbriefte Forderung nach einer vielschichtigeren Musik, als es der frühe moderne Jazz war, wie einen Fingerzeig in Richtung der von Anthony Braxton hier (und auf anderen Platten) realisierten Experimente deuten.

Man konnte Gil Evans in den letzten rund zwanzig Jahren stets zur Avantgarde rechnen, denn selbst oder gerade wenn er altbekannte Themen bearbeitete, kam immer etwas Neues dabei heraus. Evans hat indessen nicht nur eine Musik gemacht, die gleichzeitig intelligent und schön ist, er hat auch das Gesicht der Jazz Big Band verändert: Die Einführung von Waldhörnern in die Jazzorchester geht weitgehend auf seine Ideen zurück — niemand kann sie auch so sinnvoll einsetzen wie er — und ebenso die breite Verwendung von Holzbläsergruppen in diesem Rahmen (hauptsächlich Flöten, Oboen, Fagotte oder tiefe Klarinetteninstrumente)! Nun ist es Gil Evans in diesen Jahren — spät aber nicht zu spät in seiner Karriere — gelungen, ein eigenes Orchester über eine längere Phase zusammenzuhalten, es war 1974 und 1976 sogar auf einer Europatournee zu hören. Von dieser Band stammt die brandneue Platte „There Comes A Time“, und wie es auch der Titel andeuten könnte, enthält das Album wieder einmal Zukunftsmusik. Was sich schon bei vorangegangenen Produktionen mit Evans' neuer Band gezeigt hat, wird weiter verfolgt — der Arrangeur gliedert elektronische Instrumente wie Gitarren, E-Klaviere, Orgel, sogar elektrisch verstärkte und dabei im Klang modulierte Trommeln, vor allem aber den Synthesizer mit seiner schier unerschöpflichen Vielfältigkeit in das konventionelle Instrumentarium der Big Band ein. Beispielsweise läßt er das Titelstück seiner neuen Platte vom Synthesizer mit Partikeln aus Sinusschwingungen — ringmoduliert oder perkussiv zerhackt — einleiten, elektronische Musik wird zum Bestandteil des gesamten Klangbildes. Genau das ist die neue Konzeption von Gil Evans: Nicht mehr so kompakt wie früher werden irgendwelche Arrangements gespielt, vielmehr läßt der Orchesterleiter die Musik „sich ereignen“. Jedes Stück besteht aus einem Geflecht von ganz heterogenen Klängen, da gibt es zahlreiche Perkussionsinstrumente, Gitarren treten kurz hervor, Bläsersoli werden eingestreut, der Synthesizer setzt Akzente, ein Kernarrangement wird eventuell bewußt lediglich als Hintergrund gesetzt, in jeder Bezie-

hung — klanglich, rhythmisch, harmonisch oder melodisch — ist das Geschehen äußerst vielschichtig, dem Zufall wird Raum gegeben, manchmal wirkt die Musik scheinbar aus den Fugen geraten.

Es erweist sich indessen als großer Vorteil, daß Gil sein Orchester lange beisammen halten konnte; so verliert das Zusammenspiel auch in den freiesten Passagen nicht den Zusammenhang. Die Musik bleibt geschlossen, eine nahtlose Einheit, gleich ob Jelly Roll Mortons „King Porter Stomp“, „Little Wing“ von Jimi Hendrix und der schon für Miles Davis von Evans bearbeitete Jazzstandard „The Meaning Of The Blues“ die Themen sind. Und wie bei Evans selbstverständlich, so hat auch dieses Orchester solistischen Glanz zu bieten. Vor allem, die Tenorsaxophonisten Billy Harper und George Adams, der Trompeter Hannibal Marvin Peterson und der Altist Dave Sanborn sind mit guten Improvisationen zu hören. Ähnlich wie im Falle Anthony Braxtons erschließt sich auch Gil Evans' neue Orchestermusik erst allmählich bei häufigem Hören. Big Band Jazz muß also, wie die Platten von Clifford Thornton, Alexander von Schlippenbach, Warren Smith, Anthony Braxton und Gil Evans beweisen, nicht konservativ sein. Es könnte sein, daß die traditionelle Nähe des Orchester-Jazz und Tanzmusik mit einer sicher da und dort gegebenen Rückständigkeit — zum Beispiel gerade bei vielen europäischen Big Bands — zusammenhängt. Indessen scheinen mir nun ja auch manche Kapellen in diesem Grenzbereich gar nicht so uninteressant, da gab es doch immerhin das Orchester Claude Thornhill (in dem Lee Konitz Altsaxophon spielte, und wo Gil Evans sozusagen in die Lehre gegangen ist). Und selbst Glenn Miller mit seiner typischen Satzarbeit machte eigentlich originelle Musik, die eben leider nur allzu vielfach kommerziell breitgetreten worden ist. Neue Bewegungen und Anstöße sind zweifellos auch von den Arrangeuren im Jazz ausgegangen, vor allem waren sie meist offen für neue Klänge. Dizzy Gillespie hat bemerkt: „Sie begreifen unsere Ideen immer zuerst.“ Außerdem bietet doch die Verfügbarkeit eines größeren Apparates die Möglichkeit zum Experiment. Die notwendige gestraffte Ordnung kann, wie es an Braxtons Creative Orchestra Music deutlich wird, neue Konzepte fördern ebenso wie andererseits in einen Rahmen der Spontaneität eingefügt werden.

Hier wäre wohl auch noch anzumerken und zu kritisieren, daß sich die europäischen, vor allem die deutschen Plattenfirmen allzu halbherzig nur der Big Band Musik, die nicht gleichzeitig tanzbar oder partyreif ist, annehmen. Gut, MPS hat einiges getan, beispielsweise für die ehemalige Clarke Boland Band, auch die kürzlich erschienene Live-Aufnahme einer großen Besetzung unter dem Schweizer George Gruntz ist bemerkenswert und könnte durchaus auch im Rahmen der hier betrachteten Avantgardeorchester gesehen werden. Aber gerade jene Plattenproduktionen, die doch offensichtlich der neueren Bewegung im Jazz dienen wollen — ich meine vor allem die Labels ENJA und ECM sowie JAPO —, üben hinsichtlich der Big Band Musik eine nicht ganz legitime Abstinenz. Denn was fehlt, um die Entwicklung neuer Konzepte dafür zu fördern, sind der Anreiz und die Unterstützung durch das Medium Schallplatte, aber auch durch die anderen Institutionen der Verbreitung, die Fernsehanstalten oder auch die Festivals. Sicher haben manche Rundfunksender eine Art Mäzenatentum übernommen (mir sind beispielsweise Aufträge für Jazzkompositionen vom Süddeutschen Rundfunk bekannt), andere aber wiederum tun gar nichts. Dabei gäbe es sicher in vielen Städten förderungswürdige Orchester, ich kenne sowohl interessante große Gruppen wie auch Amateur Big Bands und letztlich auch fähige Komponisten und Arrangeure. Dies wäre ein Feld, das erst noch zu bestellen wäre. Das aber sicher Früchte tragen würde.

Besinnt sich auf den Bebop:

Free Jazz Quartett Essen

Essen, fünftgrößte Stadt in der Bundesrepublik, ist ein weißer Fleck auf der Jazzlandkarte. Außer zwei Kellerkneipen, die den Bierkonsum seit Jahren mit drittrangigem Dixieland zu steigern wissen, gibt es keinen Club in der Ruhrmetropole. Auch die neue Uni, genauer: die Gesamthochschule, hat keinerlei Impulse gegeben. Im Ruhrpott hat man für Kunst und Muße nicht viel übrig. Selbst die Musikhochschule in Essen-Werden träumt weiter im Sinne europäischer Musiktradition. Man muß schon genau hinhören, will man die spärlichen, zarten Triebe ausmachen, die den Jazz als Kunstrichtung anerkennen oder aber ihn selbst ausüben. Einer der wenigen, die dieser Musik eine Heimat geben, ist Dr. Herbert Rickmann, Kunsthistoriker und Oberkustos am Museum Folkwang in Essen an der Bismarckstraße. Seit September 1973 versucht er, durch Jazzkonzerte im Museum Interessierte anzulocken und dabei den Blick auch auf Malerei, Grafik und Plastik zu lenken, d. h. damit neue Mitglieder zu gewinnen. Veranstalter ist der Kunstring Folkwang, der derzeit etwa 3000 Mitglieder umfaßt und die Konzerte aus den Mitgliedsbeiträgen finanziert. Immer noch herrscht chronische Ebbe in der Kasse. Andererseits ist für das Publikum erfreulich, daß die Konzerte der Reihe „Jazz im Museum“ nur 5 DM pro Nase kosten und für die Mitglieder des Kunstreiches 3 DM.

Wie reichhaltig das Programm dieser Konzertreihe in diesen Wochen sein kann, zeigt ein Blick auf den Veranstaltungskalender. Da spielten das Contact Trio am 6. Mai, das Free Art Set am 13. Mai, die van Bebber/Schmidt/Thelosen Kombination am 20. Mai, die Gruppe Double Image aus den USA am 27. Mai und das Free Jazz Quartett Essen am 3. Juni 1977.

Über das Essener Contact Trio wurde schon im Jazz Podium 2/1974 berichtet. Als interessante Variante zu diesem Trio, das sich inzwischen schon einen recht guten Namen verschaffte, hier einige Bemerkungen über das Free Ja/z Quartett Essen.

Drei Musiker dieser Gruppe leben zur Zeit in Essen, nur der Schlagzeuger Claus Dieter Platte wohnt in Reelkirchen bei Paderborn. Der 24jährige Uli Fild, der Tenor-, Altsaxophon und

Querflöte spielt, studiert in Bochum Geschichte, Geografie und Sozialwissenschaften. Mit 6 Jahren erhielt er Klavierunterricht von einem Privatlehrer, mit 16 ließ er sich einige Unterweisungen auf dem Saxophon geben, um sich anschließend autodidaktisch durch Plattenhören zu vervollkommen. Der 22jährige Pianist Ralf Koppel begann ebenfalls schon mit 6 Jahren Klavier zu spielen. Er studiert jetzt Schulumusik an der Musikhochschule Essen. Der jüngste der Gruppe, der 20jährige Bassist Martin Engelen, nahm mit 12 Jahren zuerst Unterricht im Orgelstudio. Auf dem Baß ist er, der gerade seinen Zivildienst ableistet, reiner Autodidakt. Genauso wie der 24jährige Physikstudent Claus Dieter Platte, der mit 18 Jahren selbstständig begann, Schlagzeug spielen zu lernen.

Interessant ist die musikalische Vergangenheit der Vier. Uli interessierte sich zunächst für Blues und spielte später Rock und Pop, Jazz in der Art von Herbie Mann oder von Soft Machine. Martin kommt vom Rock her, er nennt die Gruppe Canned Heat als eines seiner damaligen Vorbilder, später spielte er Rock Jazz mit Uli. Ralf begann mit Bebop in verschiedenen Gruppen und spielte zeitweise Boogie im Solo. Claus Dieter hat einmal „Sacro Jazz“ gemacht, „so‘ne Art Kirchenjazz“, wie er dazu verlegen grinsend kommentiert. Mit großem Chor und Rhythmusgruppe, in der er selbst am Schlagzeug saß.

Vor fünf Jahren haben Uli und Martin versucht, eine Rock-Jazz-Gruppe zu gründen. Nachdem dies aufgrund verschiedener Faktoren — es hat sie bald nicht mehr befriedigt — kläglich scheiterte, versuchten beide mit anderen Musikern etwas freier zu spielen. Einer ihrer Drummer war Herwig Mitteregger, der jetzt in der Lokomotive Kreuzberg mitmacht. Doch diese Versuche waren keine endgültigen Lösungen. Uli und Martin lernten Ralf Koppel vor drei Jahren durch ein Zeitungsinserat kennen, auf die gleiche Art Claus Dieter Platte, nachdem dessen Vorgänger letztes Jahr nach Berlin umzog. Ralf erzählt: „Free spielen wir Drei schon seit etwa drei Jahren. Aber das hat sich im Stil sehr geändert. Früher haben wir uns vorwiegend an deutschen Gruppen um Brötzmann und von Schlippenbach orientiert. Jetzt glauben wir mehr von den Amerikanern beeinflusst zu sein, wie zum Beispiel dem Art Ensemble of Chicago. Unsere Konzeption bewegt sich stilistisch zur Zeit zwischen der Free Jazz Entwicklung in Deutschland und der amerikanischen, wie sie in den frühen sechziger Jahren einmal bestand“. Ergänzend fügt

Martin hinzu: „Unsere Musik würde ich als New Jazz bezeichnen, obwohl auch viele Free Jazz Elemente enthalten sind“.

Welche musikalischen Vorbilder haben die Vier? Uli hört ganz gerne Charles Mingus, außerdem Big Band-Jazz. Deshalb mischt er mit Martin außer in diesem Quartett noch in der 9-Mann-Band Noctett mit, die mit sechs Bläsern, Baß, Piano und Schlagzeug versucht, eigene Stücke auf Bop-Grundlage zu konzipieren. Von den Free Musikern gefällt Uli das Art Ensemble of Chicago sehr gut. Auch Ralf nennt diese amerikanische Gruppe, außerdem liebt er als Pianist eher Saxophonisten, wie Coltrane und Shepp. Martin nennt am eindeutigsten seine Vorbilder: Stanley Clarke, Jaco Pastorius, Malachi Favors und . . . Charles Mingus. Claus Dieter berichtet freimütig, daß er zu Beginn seiner Spielzeit Charly Antolini als exzellenten Techniker schätzte, während heute Heinrich Hock, Peter Giger, Tony Williams und Elvin Jones zu „seinen echten Göttern“ zählen.

Musiziert hat das Essener Quartett in verschiedenen Clubs, Konzerten und im Studio. So beispielsweise im Frankfurter „Sinkkasten“, im Bochumer „Quartier Latin“ und in mehreren Clubs im Münsterland. Im Herbst vorigen Jahres spielten sie an den „Tagen Freier Musik“ in Bielefeld, vom 27. bis 30. Mai dieses Jahres beim „New Jazz Meeting“ in Moers, am 4. Juni beim UDJ-Meeting in Marburg — Uli ist Mitglied der UDJ — und am 2. und 3. Juli beim Jazz Festival im Vonderort Park in Oberhausen. Im November 1976 machte Dr. Ulrich Olschhausen mit ihnen im Studio des Hessischen Rundfunks Aufnahmen, die von der ARD in den Euro-Bandaustausch genommen wurden. Auch in Moers zeichnete der WDR ihre Musik auf.

Keiner fühlt sich in der Gruppe als Leader, organisatorische Dinge werden gemeinsam erledigt. Ralf: „Musikalische Strukturen werden in den Proben erarbeitet und dann ausprobiert. Wir legen mehr behelfsmäßig gewisse Notationen fest“, und Martin: „... einige Ostinati zum Beispiel werden notiert... oder Themenanfänge“. Geprobt wird sehr unregelmäßig, etwa vier Wochen überhaupt nicht und dann manchmal fünf Tage hintereinander, besonders vor Auftritten, jeweils den ganzen Tag lang, in einem Privatkeller.

Reaktionen des Publikums auf ihre Musik beurteilen die Vier als ziemlich unterschiedlich. „Im Club Minden zum Beispiel“, erzählt Claus Dieter, „war die Reaktion sehr positiv. Das waren Leute, die mit der festen Absicht ge-

kommen waren, freie Musik zu hören. Wir haben da auch einige Sprachstücke aufgeführt. Bei einem davon verwandten wir Quasi-Metaphern von Peter Handke, die sich selbst aufhoben. Diese Metaphern haben wir bewusst klischeehaft in unsere Musik adaptiert, Assoziationen daraus aufgebaut, diese Sprache wieder zitiert und schließlich die Klischees permutiert. Um zu zeigen, welche Klischeevorstellungen es auch im Jazz gibt, z. B. das Free Jazz-Klischee „Chaos“. Auch haben wir dort noch Zitate von weiteren Autoren verwendet. Das Publikum wußte damit sofort etwas anzufangen, es in die entsprechende Literaturrichtung einzuordnen. Andererseits haben wir in einem Paderborner Club eine Pleite erlebt, sowohl was die Reaktion der Leute anbetrifft als auch finanziell. Die wenigen Jugendlichen wußten mit den Sprachstücken absolut nichts anzufangen und machten störende, dumme Zwischenbemerkungen". „Dann haben wir woanders ein Stück gebracht", ergänzt Ralf, „bei dem wir Passagen aus Samuel Becketts Roman 'What' verwendeten. An der Stelle zum Beispiel, wo die Wörter 'Vater' und 'Mutter' über eine Seite lang permutiert werden. Wir nahmen dies zum Anlaß, daraus eine rhythmische Permutation in der Musik abzuleiten. Das war ein sehr stark durchkomponiertes Stück, polyrhythmisch aufgebaut...". „... bei diesem Stück", fällt Martin ihm ins Wort, „habe ich einen Walking Bass gespielt, während jeder der drei anderen den Text mit einem anderen Rhythmus gelesen hat. Das gab enorme rhythmische Überlagerungen." Und Claus Dieter: „Das gleiche haben wir dann musikalisch ausgedrückt. Ich habe zum Beispiel dabei Triolen gelesen und Viertel und Triolen geschlagen. Die anderen spielten 3/8, 5/8 und 7/8-Figuren, was wahnsinnige Stauungen und Dehnungen ergab. Das Stück war einfach nicht kaputtzulegen und, vom Aufbau her gesehen, unheimlich gut."

Jeder im Quartett hat seine Vorstellungen über die aktuelle Jazz Szene. Uli: „Zur Zeit findet weltweit ein Umbruch statt. Free Jazz à la Brötzmann und von Schlippenbach ist, glaube ich, passe. Jetzt könnte eine Renaissance des Bebop kommen, etwa eine Mischung von Free Passagen und Bop, wie es zur Zeit Gruppen um Anthony Braxton machen." Auch Claus Dieter ist der Ansicht, daß man sich wieder sehr stark auf den Bop besinnen wird, als eine wichtige Basis überhaupt im Jazz, denn die dem Bop innewohnende Kraft sei ein Mittel, den Jazz voranzutreiben. „Der Electric Jazz der siebziger Jahre", meint Ralf, „konnte deshalb sich so enorm

durchsetzen, weil sich im Free Jazz eine allgemeine Frustration breitgemacht hatte und weil diese Musik zum Schluß nur noch destruktiv war. Außerdem spielen noch andere Faktoren mit hinein, z. B. soziologische. Ich glaube, daß derartige Faktoren, die auch auf die Musik wieder zurückwirken, zur Zeit eine Phase des Umbruchs einleiten."

Zur Zeit halten die Vier ihre Besetzung für ideal, sowohl menschlich als auch instrumentell. Leider wird Ralf die Gruppe im Herbst verlassen, um in Berlin weiter Musik zu studieren. Zunächst wollen Uli, Martin und Claus Dieter dann im Trio weitermachen und gelegentlich Gastsolisten hinzuziehen. Falls sich das Trio jedoch als unbefriedigend erweisen sollte, will man sich „wieder nach einem Pianisten umsehen, zumindest einem Musiker, der ein polyrhythmisch spielbares Instrument virtuos beherrscht", meint Uli, und Claus Dieter fügt hinzu: „Ich

glaube, wir sind deshalb auf dem derzeitigen musikalischen Stand, weil wir vier Persönlichkeiten sind. Dennoch wären wir als Einzelpersonen nie in der Lage, die Musik zu machen wie im jetzigen Quartett. Wir beziehen also die Kraft unseres Spiels vorwiegend aus der Gruppenkonstellation. Deshalb glaube ich, wird es schwer sein, für Ralf einen adäquaten Ersatz zu finden. Es gibt bestimmt Pianisten, die so virtuos spielen wie er, aber den zu uns passenden zu finden..."

Ende dieses Jahres haben Uli, Martin und Claus Dieter vor, in Eigenproduktion eine Platte zu machen. Im übrigen sind sie zuversichtlich: „Wir wollen uns weiter etablieren", meint Uli spitzbübisch grinsend. „Wenn man bedenkt, daß die meisten Jazzmusiker über 30 sind, haben wir in unserem Alter noch gute Chancen, uns weiterzuentwickeln." Daß sie musikalisch auf dem richtigen Weg sind, ist nicht zu überhören.

Volker Heibel

Free Jazz Quartett mit v. l. n. r.: MARTIN ENGELIEN, CLAUDIUS DIETER PLATTE, RALF KOPPEL und ULI FILD
Foto: Martin Dingermann



Love Jazz

Mittenmang der Leute, irgendwo an der Auslinie des Fußballplatzes, hüb zu nächtlicher Stunde plötzlich Peter Brötzmann mit seinen typischen Tiraden an. Augenblicklich war er von einem Pulk erregt gestikulierender Fans umringt, mit dem er sich, spielend, zum Podium gegenüber zubewegte. Die meterhohe Absperrung aber überwand er nur mit einem Bein und so hing er knieüber und blies wie ein Berserker, während um ihn herum Hände zu Fäusten hochgereckt wurden. Dieses spontane Sich-unter-Volk-Mischen Brötzmanns, sonst noch nicht beobachtet, daß er das überhaupt tat, mag einen atmosphärischen Eindruck geben von einem Jazz-Festival in der italienischen Provinz: klein aber fein.

So wie früher mal Altena und Moers, so freundschaftlich bot sich Love am Lago d'Isèo bei Bergamo dar. Daß solches in Italien justament eher möglich scheint als einige Breitengrade nördlich, muß wohl zusammenhängen mit den gegenwärtigen Evolutionsbewegungen gesellschaftlicher und politischer Natur auf der Apenninhalbinsel. Bekanntermaßen sind die dortigen Kommunisten kulturbewußter als hierzulande KPD und DKP samt Flügeln und kleinkarierte Sozialdemokraten. Man weiß da unten, daß Kultur ein hervorragendes Medium für gesellschaftliche Veränderungen sein kann und nimmt deshalb wirksamen Einfluß; bewiesen beispielsweise beim Theater „La Fenice“ in Venedig, wo Kommunisten den Intendanten ihrer Wahl durchsetzten. Wie aber steht es um Jazz in der Provinz, wo keine bombastischen Vorhänge den Blick verschleiern?

„Ein Experiment“ war die erste Ausgabe von „Love Jazz“ für den christdemokratischen Stadtdirektor der von einer Vier-Parteien-Koalition regierten 6000-Seelen-Gemeinde, Roberto Forcella. Die Kulturszene des Ausflugsortes zwischen schneebedeckten, 1800 Meter hohen Bergen präsentiert sich mit einer alten und viel zu großen Kirche, einer Akademie und kulturellen Aktivitäten in Schulen (allerdings kein Jazz!). Der Ort rühmt sein kulturelles Engagement als „reichlich“. Der Festival-Etat erreichte zwölf Millionen Lira, so etwa 34000 Mark. Ihn teilten sich die Stadt, Provinzregierung und die örtliche Bibliothek, die ebenfalls öffentlich gefördert wird. Deren Di-

rektor — da unten heißt der gleich „il presidente“ — und die etwa 80 Helfer fanden es „folgerichtig“, daß eine Bücherei ihre kulturellen Aktivitäten eskaliert, weil sich die Kommunikation ja teilweise von Büchern auf andere Medien verlagert hat.

Was bekam man dafür geboten? Drei Tage Jazz, vom 10. bis 12. Juni, für knapp zehn Mark. Zehn der 16 Programmpunkte waren eigener Provenienz, dagesetzt die Ausländer von internationaler Klasse — geschickt programmiert also.

Die Gruppe „Zigurrat“ (Saxophon und Rhythmus) lehnte sich noch stark an amerikanische Vorbilder an, der Saxophonist war eindeutig Coltrane-Schule; das relativ freie Spiel war durchsetzt von Fixpunkten, die durch ihre singbaren Melodiestückchen gefielen. Gelegentliche Rückgriffe auf Bebop stabilisierten das Ganze. Ein hoffnungsvolles Unternehmen stellte das „Collettivo del Testaccio“ dar, Bruno Tommaso arbeitet hier erfolgreich mit Laienmusikanten; notgedrungen blieb dabei die Improvisation in Grenzen, doch bewiesen Ansätze immerhin Mut. Meist beschränkte man sich auf Ensemblesätze, in denen das 15köpfige Orchester kompakt zusammengeschweißt wurde.

Tausendmal gehörte Riffs repetierte die „Treves Blues Band“ — eine jener allerorten grassierenden Formationen, die ihre Kraft vornehmlich durch Lautstärke zu beweisen suchen. Schon einen Schritt über Hendrix hinaus und McLaughlin links liegend lassend, ließ das „Trio di Staso“ (Gitarre, Baß und Schlagzeug) mit harschen Akkorden aufhorchen. Als eine Art italienischer Braxton (die Italiener hören solche Vergleiche noch gerne) ist wohl Gianluigi Trovesi anzusehen. Große Intervallsprünge und verzwickte Läufe nahm er dank perfekter Instrumentbeherrschung so mühelos, daß sie leicht und locker kamen; auch sein Pianist Sante Palumbo muß Erfahrung in zeitgenössischer E-Musik haben. Intelligent strukturierte, dabei allemal gepfefferte Saxophonsätze intonierte „I virtuosi di Cave“ aus der Gegend um Rom. Logische Linien wechselten mit abstrus Gezwirbeltem ab, so daß der musikalische Prozeß ständig im Fluß blieb. Neben ausgefeiltem Formgefühl und elementarer Improvisationsfreude bewiesen die vier unbegleiteten Saxophonisten auch saftigen Humor. Wirksame Effekte erreichten sie durch Zirkularatmung, was beileibe nicht immer eine Bereicherung ist. Und die Gruppe ging richtig los, da kam auch mal die Sau raus. Unter der Leitung des hochbegabten Eugenio Colombo

vermag diese Gruppe jedes Festival zumindest in Europa zu bereichern.

Langweilig quälten sich dagegen Piero Bassini, Piano, und Alessandro Moro, Saxophone, durch ihren Set, der Funke wollte nicht zünden. Starthilfe gab der Altsaxophonist Mario Schiano, eine Art kameradschaftliche Vaterfigur der italienischen Szene, dem „Test Quartetto“, das deren gar nicht mehr bedürfte, denn die Musikstudenten bewiesen schon hinlängliche Profiquantitäten. Stark an Coltrane orientiert, vital und hymnisch setzten sie, besonders Maurizio Urbani am Sopransaxophon, Intensität von hohen Graden in ihr Spiel, doch auch mit eigenen Abwandlungen.

Von Moers 1976 abgesehen hatte man wohl das Unterfangen, den hervorragenden Trompeter Guido Mazzone mit der „Banda Musicale di Castro“ zu konfrontieren. Eine Gaudi war's, wenn die biedere Marschkapelle italienische Schnulzen prustete. Doch eine echte, wünschenswerte Zusammenarbeit war dies nimmer. Mazzone setzte seine brillanten Glanzlichter zwischen die gerade an der Toleranzgrenze gemogelten Sätze des Orchesters. Stellenweise klang es so, als hätte man den Yehudi Menuhin einer landläufigen Mandolinengemeinschaft aufgepropft.

Von den Ausländern bot Julius Hemphill die bemerkenswerteste Show. Obwohl solo, nannte er sich „Julius Hemphill, Roi Boye and the Gotham Minstrels“. In silbergleißendem Anzug und roten Samtschuhen, ragte er ins Scheinwerferlicht, ließ sich Vorproduziertes vom Band zuspähen und korrespondierte dazu. Unübersehbar war ja, daß Hemphill damit bildhaft und leibhaftig als personifizierte Kritik figurierte, weil afroamerikanische Künstler eben doch noch die „Nigger“ von Al Jolson sind. Bloß haperte es an seiner eigenen musikalischen Begleitung und damit an der Verdeutlichung. Hemphill scheint sich seines afroamerikanischen Kulturgutes unverständlicherweise zu schämen. Was dann herauskommt ist Hindemith-Verschnitt, was man authentisch besser haben kann.

Sam Rivers kam etwas sauer, weil er Ärger mit einem deutschen Management gehabt hatte. Auf die Bühne aber brachte er die uralte Essenz des Blues mit, die doch ist: laugh and cry at the same time. Gebannt verfolgten die etwa 1500 Zuhörer, mit welcher Schubkraft hier die Post abging. Dave Holland, äußerlich cool, griff mit schnellen Fingern ins Geschehen ein. Überraschung löste der Schlagzeuger Bobby Battle aus — stark wie Art Blakey und subtil wie Paul Motian, wenn



MAURIZIO URBANI

EUGENIO COLOMBO

JULIUS HEMPHILL

Fotos: Werner Panke

solche Vergleichskrücken erlaubt sind.

Den Vogel schossen, und dies ist kein Lokalpatriotismus, Misha Mengelberg, Peter Brötzmann, Han Bennink und Radu Malfatti ab. Deren wahnwitzig artistische Zauberei hatte man im doch sonst temperamentvollen Italien nicht für möglich gehalten. Nun ist ja von Platten Benninks Ulk nur unvollkommen zu ahnen, bei Brötzmann ist Augenkontakt gleichfalls wichtig. Malfatti verstieg sich sogar samt demonstrierter Posaune unter das Podium. Das Ganze war ein Spektakel, wie man es so wild selbst hier selten erlebt.

Bei solch gelockelter und angetörnter Atmosphäre wurde das Programm immer mal wieder umgeworfen. Newcomergruppen stiegen dazwischen

und Jam Sessions ergaben sich spontan mit Musikern um Mengelberg und verschiedenen Italienern.

Das Drumrum ist zum Gesamtbild vielleicht noch hilfreich. Preiswerte Menüs wurden in einer Schulmensa gegeben, das Campen am Seeufer war frei. Weniger Freiheit allerdings gewährten die Absperrungen auf dem Fußballplatz zwischen der Wiese für das Publikum und dem Podiumaufbau sowie ein ebenfalls abgesperrter Laufgang zwischen Technerpult und Podium. Das war nicht nur häßlich anzuschauen, sondern eigentlich ganz und gar unnötig; und die Feuerpolizei brauchte vielleicht auch nicht so wachsam zu sein.

Dann waren da zwei Versammlungen. In einer ging es um die italienische Jazzszene. Deprimiert stellte man fest,

daß auch in Italien gewisse Interessengruppen, Schallplattenproduzenten beispielsweise, sich am gärenden Kuchen des Musikgeschäfts den Magen verderben wollen, wobei eine Mailänder Gruppe sich als aggressiv und egoistisch entpuppte. Unter dem (generalisierend angenommenen) Dachthema „Jazz in der Gesellschaft“ referierte der Verfasser über die Chance, mit Hilfe des Jazz zur eigenen künstlerischen Identität zu finden, bewiesen einerseits an zahllosen Afroamerikanern und andererseits an etlichen Europäern (wie eben Brötzmann, Breuker, Petrowsky, Eje Thelin, Evan Parker und einige Polen), und trotzdem eine internationale Familie zu sein. Martin Joseph berichtete von seinen Bemühungen in volkshochschulähnlichen Institutionen Italiens,

den Jazz populär und verständlich zu propagieren. Kritische Anmerkungen machte der Journalist Franco Pecori. Er fragte an, warum Jazz nicht auch in der dem Festivalplatz benachbarten Fabrik praktiziert werde. Ja, warum nicht? Neu wäre das zwar mitnichten, immerhin aber ein Schritt weiter aus der Isolation, in der sich Jazz auch in Italien trotz toleranter Aufweichungen befindet.

Werner Panke

3. New Jazz Festival Hamburg

Ein Abklatsch der Berliner Jazztage? Dem informierten Jazzpublikum dürfte inzwischen bewußt geworden sein, daß an der Waterkant in Hamburg das nördlichste Jazzfestival der Bundesrepublik stattfindet, und das nun schon im dritten Jahr. Vergewenigt man sich die bisherigen Programme, so stellt man fest, daß der Veranstalter dem Motto treu bleiben konnte und das „Neue“ sogar noch stärker dominierte.

Wenn allerdings mehr als die Hälfte der insgesamt 15 Gruppen, die sich an fünf vorsommerlichen Juniabenden präsentierten, bereits die letzten Berliner Jazztage bevölkerte, dann drängt sich die Frage auf, ob in Hamburg ein Abklatsch angestrebt wurde, da die künstlerische Perspektive eines George Gruntz als Nonplusultra gilt und es an eigenem Einfallsreichtum für eine echte Alternative in zwischen mangelt? In den Vorjahren war das Gegenteil der Fall!

Auch atmosphärisch war dieses Mal alles ganz anders, denn Onkel Po konnte wegen wochenlang ungeklärter Besitzverhältnisse nicht mit von der Partie sein, und die abgebrannte Fabrik firmierte übergangsweise als Zirkus in einem mittelgroßen Zelt gleich nebenan. Die Euphorie der Gründerjahre ist dahin, denn die durchschnittliche Besucherzahl ließ trotz Po-Ausfalls zu wünschen übrig. Ein Grund hierfür mag die Erhöhung des Eintrittspreises um 25 % sein, denn auch der Jazzfan ist preisbewußter geworden. Auch kann man sich Gedanken über das kulturelle Niveau einer Millionenstadt wie Hamburg machen, in der z. B. ein Neil Diamond gerade für ein zweimal ausverkauftes CCH sorgte. In der „Jazzarena“ wurde zweifelsohne um die Gunst des Publikums musiziert. Wie in Berlin waren das Willem Breuker Kollektief, die Michel Portal Unit, das Anthony Braxton Quartett und, und, und auf dem Podium. Über

die Berliner Philharmonie-Ereignisse ist erschöpfend berichtet worden. Es wäre deshalb zu monoton, die einzelnen Auftritte abermals in stereotyper Manier Revue passieren zu lassen, was andererseits aber auch nicht bedeutet, daß es überhaupt nichts Interessantes kundzutun gibt.

Der europäische Hauptakzent wurde daran erkennbar, daß als Auftakt der European Jazz Consensus und als Finale — im kraftvollsten Sinn — das Globe Unity Orchestra spielten — beides Gruppierungen, die mit waschechten Jazzern wie Peter Brötzmann, Gerd Dudek, Albert Mangelsdorff, Alan Skidmore, Kenny Wheeler und Alexander von Schlippenbach die Kollektivelite diesseits des Ozeans widerspiegeln. Ein Genuß, wenn Peter der Urwüchsige sein Saxophon gegen all die seichten Klänge in Wallung bringt, welche die Funk- und Soulwelle produziert. Gedanken an George Orwell's Animal Farm kommen auf.

Die NDR-Studioband fungierte erstmals nicht als Opener, sondern war genau in die Mitte placiert, so daß der Europafaden nicht reißen konnte. Wolfgang Dauner, der außer Albert Mangelsdorff und Manfred Schoof als ständiger Repräsentant deutscher Jazzherrlichkeit zum drittenmal teilgenommen hat, leitete das Ganze. Die Gastsolisten Charlie Mariano, Saxophon und Flöte, und Zbigniew Seifert, Geige, erfüllten zwar ihre Aufgabe, die großorchestrale „Music of ...“ in Begleitung eines Gewitters, welches das Zelt zum Wackeln brachte, unter die Leute zu pfeffern, das herausragende Solo hatte aber Herb Geller — ohne Mätzchen, schlichtweg gejazzt — auf seinem eigentlichen Instrument, dem Altsaxophon.

Eingebettet in diesen Rahmen, versetzte das Oliver Lake Quartett die Zuhörer in die immer bekannter werdende New Yorker Loftatmosphäre, und das Art Ensemble of Chicago überraschte manchen Besucher mit einem tatsächlichen Hauch von Zirkus, sowohl durch die farbenprächtigen Verkleidung als auch mit der routiniert-gekonnten mäßig freien Musik. Dem Mitteleuropäer fällt es schwer, diesen sozialen Blackcharakter als spontan-emotionell zu empfinden.

Joachim Kühn hatte einen großartigen Piano-Soloprodukt, und das überschwänglich begeisterte Heimpublikum störte es nicht, wenn er etwas aufdringlich für seine letzte Platte Werbung betrieb. In Berlin hätten die berühmt-berüchtigten Buhmänner sofort Arbeit. Mit Riot, der Combo des ehemaligen Jazztrack-Trompeters Uli Beckerhoff, konnte ein Newcomer der hiesigen Szene sein solides Hand-

werk unter Beweis stellen. Von Aufruhr war zwar wenig zu spüren, dafür aber mehr von einer bestimmten Trompetenrichtung, was verständlich wird, wenn man das Thema „Riot“ kennt.

Neu war auch die Gruppe Rena Rama, die erhebliche Anfangsschwierigkeiten hatte, ihr Konzept zu finden. Für den abonnierten Festivalbesucher, der 1976 den skandinavischen Erfolgsschock im Po erlebt hat, war die unterkühlte Darbietung insgesamt eine Enttäuschung. Die ehemaligen Garbarek-Gefährten Bobo Stenson, Klavier, und Palle Danielsson, Baß, wurden ihrem Ruf als Jazz-Forum-Winners nicht gerecht, auch wenn der Bassist im Zentrum steht und die Geschicke gelenkt hat. Der Saxophonist Lennart Aberg ist einer von vielen, über Leroy Löwe am Schlagzeug gibt es nicht viel zu sagen.

Als weiteren Bassisten von höchstem Rang konnte man Niels-Henning Ørsted Pedersen solo und im Duett mit dem Pianisten Martial Solal erleben. Die außergewöhnliche Begeisterung — zwei erklatschte Zugaben — zeigte deutlich, daß handfester swingender Modern Jazz nach wie vor am besten ankommt und New Jazz, obwohl schon jahrelang existent, sich in der Regel unterordnen muß. Hiermit soll keine Begriffsdefinition angegangen werden. Ob „New Jazz“ die Stilbezeichnung der 70er Jahre wird oder jeweils nur den neuesten Trend in Zusammensetzung und Ausdruck benennen soll, bleibt abzuwarten.

Die Gruppe Double Image aus den USA war für viele sicherlich das Beste vom Neuesten. Wann und wo hat es das je gegeben — zwei Vibramarimbaphonisten in Zusammenarbeit mit Baß (Harvie Swartz) und Drums (Mike De Pasqua)? Down Beat schrieb kürzlich etwas von der Dimension eines Kreuzzuges. Der eine heißt David Friedman und geht mit seinem Urteil über Kollegen nicht gerade zimperlich um: „Wenn ich Hampel nur fünf Minuten zuhöre, dann wird mir schon schlecht“ oder „Burton ist noch nicht über das Stadium von tunes hinausgekommen“ (siehe JP 11/1976). Der andere heißt David Samuels und ist u. a. ständiges Mitglied von Gerry Mulligans beachtenswerten New Sextet, das Ende letzten Jahres mit großem Erfolg bei uns gastierte. Die Spielweise von Samuels erscheint lyrischer als die des energiegeladeneren Friedman, der von sich behauptet, daß für ihn das Risiko das Wichtigste in der Musik sei. Der Zuhörer konnte es merken und dabei Musik erleben, die sich nicht kategorisieren läßt, es sei denn, ECM-Jazz wäre

ein Begriff. Gerade dem Hamburger Jazzsympathisanten, der durch Wolfgang Schlüter ziemlich vibraphonverwöhnt ist, taten sich Welten auf, die bis in die Karibik führten. Aufgepaßt, hier bahnt sich etwas an!

Daß zum wiederholten Male keine polnische Formation das Festival bereicherte, wäre unverzeihlich, wenn Michael Naura nicht bereits im Frühjahr einen repräsentativen Polen-Workshop mit dem Tomasz Stanko Quintett und dem Leszek Zadlo Quartett ermöglicht hätte. Ansonsten war das Angebot — abgesehen von dem üblichen Übergewicht der USA — geographisch ausgewogen und durchaus dem Rahmen des Machbaren angepaßt. Die ganz Großen mußten zu Hause bleiben, d. h. Abklatsch der Berliner Jazztage ja, aber im Westentaschenformat mit eigenem Akzent, zumal ein Zirkuszelt keine Philharmonie ersetzen und ein überregionales, geschweige denn internationales Jazzpublikum anziehen kann. Der NDR hat alles aufgezeichnet, was einen monatelangen Dauerbrenner im III. Programm auslöst, und das, nachdem der Jazzhörer gerade das gesamte Berlinprogramm über sich ergehen lassen konnte.

Wenn sich selbst die Lokalpresse auf ein Minimum an fachunkundiger Berichterstattung beschränkte, so bedarf es großer Kraftanstrengung, damit sich das Hamburger New Jazz Festival nicht endgültig in eine Sackgasse manövriert und die Veranstaltung unter „Ferner liefen“ einzuordnen ist.

Helmut Kille

2. Internationale New Jazz Tage im Revierpark Vonderort

Erfolgreiche Festivals scheinen fast mit naturgesetzlicher Notwendigkeit dem Hang zum Gigantomanischen zu verfallen. Sie werden zu musikalischen Dinosauriern, deren Masse Hörer und Kritiker gleichermaßen erdrückt. Um so größer sind Wert und Bedeutung kleiner, überschaubarer Veranstaltungen wie der New Jazz Tage im Revierpark Vonderort (zwischen Oberhausen und Bottrop), die es gestatten, das gesamte Angebot nicht nur zu konsumieren, sondern auch zu verdauen. Bei acht z. T. grundverschiedenen Gruppen- bzw. Solisten-auftritten an zwei Tagen (2. und 3. Juli) ist das gerade noch möglich.

Das Programm bot dank sorgfältiger Zusammenstellung einen recht guten, wenn auch notwendigerweise unvoll-

ständigen Querschnitt durch die derzeitigen Hauptströmungen der Jazzszene. Vom Hard Bop mit ein paar Free Jazz-Eskapaden der Ruhr Unit bis zur radikal experimentellen New Music der Van Bebber/Schmidt/The-losen-Kombination waren die wichtigsten Richtungen vertreten. Und auch die anteilsgleiche Mischung von Stars und Newcomern (oder solchen, die es weraen wollen) kann im Prinzip als glücklich angesehen werden und sollte beibehalten werden, auch wenn im nächsten Jahr wegen des großen Erfolgs ein höheres Budget als bescheidene 5000 DM zur Verfügung stehen sollte.

Es war wohl etwas blauäugig gedacht. Joachim Kühn (Solo-Piano) als Anreißer an den Anfang des Programms zu stellen. Abgedeckt von einem Vertrag, in dem kein Termin angegeben war, trudelte er prompt erst viel zu spät ein und überließ die undankbare Opener-Funktion der Van Bebber/Schmidt/The-losen-Kombination aus Kleve, der konsequentesten und kompromißlosesten Gruppe des ganzen Festivals. Die offizielle Besetzungsangabe (Drums, Blasinstrumente, Piano) gibt einen völlig falschen Eindruck: Das Promotion-Info der Gruppe weist 46 Instrumente namentlich aus, und selbst das ist noch eine Untertreibung. Vom Klavier bis zum Windlasso, von der Kontrabaßklarinette bis zum Hula-Hoop-Reifen — die Gruppe benutzt alles zur Klangerzeugung, was nicht niet- und nagelfest ist. Die Emanzipation des Geräuschs ist wohl von keiner anderen Gruppe auf der Szene so extrem und kompromißlos verwirklicht worden wie von der 'Kombination', von keiner anderen Formation so konsequent durchgehalten. Freilich stößt die Gruppe deshalb auch um so schneller an ihre Grenzen. Daß es sich bei ihrer Musik nicht mehr um Jazz handelt, kann bei der Radikalität, mit der sie sich von allen Form-, Struktur- und Klangtraditionen befreit hat, nicht verwundern. Konsequenterweise sprechen die drei auch ganz allgemein von „experimenteller Musik“, in die nur ganz vereinzelt Jazzelemente eingegangen sind, aber mindestens ebenso viele aus der modernen E-Musik. Aber auch in anderer — diesmal negativer — Hinsicht ist die Musik (noch?) experimentell, wie die Musiker im Gespräch auch unumwunden zugeben. Sie erschöpft sich derzeit noch in der bloßen Aneinanderreihung von Klangereignissen ohne formalen Zusammenhang und überzeugendes Struktur- oder Organisationsprinzip. Ihr 100 %ig improvisierter Charakter liefert die Musik völlig der

Augenblicksform der Musiker aus, vieles klingt einfach zufällig, unmotiviert, ohne Zusammenhang und Koordination. So hinterläßt die Fülle für sich interessanter Klänge in der bloßen Aufreihung nur Langeweile. Die Zeit, in der man das Publikum mit solchen Klängen erschrecken konnte, ist lange vorbei; die Zeit der hemmungslosen „Material-Explorationen“, in der ungewöhnliche Klänge an sich schon eine Sensation waren, ebenfalls. (Zudem zeigte gerade die etwas verkrampte Suche nach Neuem, wie schwer es ist, auf der abgegrasten Geräuschpalette wirklich neue Farben zu finden.) Heute muß man einfach erwarten, daß das Neue auch verarbeitet und in gültige Musik, überführt wird. Wenn es der 'Kombination' gelingen sollte, an den Standard der formalen Gestaltung anzuknüpfen, den die freiesten Free Jazzler vorgegeben haben, dann sind durchaus hochinteressante Ergebnisse zu erwarten. Die erste LP, die gerade produziert wird, kann vielleicht schon einigen Aufschluß geben. (PS: Heute morgen erhielt ich per Post den Mitschnitt des Auftritts beim Frankfurter Festival 76, der gute bis begeisterte Kritiken nach sich zog. Im Vergleich zeigt die Frankfurter Musik eine deutlichere Geschlossenheit und bessere Kommunikation. Offenbar hatte die 'Kombination' einen besseren Tag erwischt. Auch JEBs Etikettierung als „Free Jazz“ wird durch den Mitschnitt ein wenig einsichtiger.)

Nach der 'Kombination' demonstrierte das Free Jazz Quartett Essen, wie konventionell und vertraut eine Musik heute schon klingen kann, die vor wenigen Jahren noch als das Nonplus-ultra musikalischer Radikalität erschien. Fast schon Revival-Jazz. Solide und „stilrein“ gespielt; in Besetzung (Saxophon, Piano, Baß, Schlagzeug) und Form konventionell. Insgesamt eine wohltuende Musik, von der ich gern mehr gehört hätte, die aber ohne den Reiz des Neuen, Schöpferischen blieb.

Dann der erste Höhepunkt: Joachim Kühn. Es ist in den letzten Jahren so viel über ihn geschrieben worden, daß sich (wie auch bei den anderen Stars) viele Worte erübrigen. Ich will den Platz lieber den neuen, jungen Gruppen widmen. Kühn spielte, wie erwartet, seine ungemein kraftvolle, inspirierte und emotionale neoromantische Musik, doch werden auch bei ihm allmählich Tendenzen zu Wiederholung und Klischee unüberhörbar. Trotzdem: Wer solche Musik so ideenreich und virtuos zu spielen versteht, hat es leicht, sein Publikum zu begeistern.

Den Abschluß des ersten Tages bildete das Willem Breuker Quartett mit Breuker, Tenorsaxophon und Baßklarinette, Leo Cuypers, Klavier, Arjen Gorter, Baß, und Bob Werdormen. Schlagzeug. Obwohl gerade von strapaziösen TV-Aufnahmen in Holland angereist, bot die Gruppe eine furiose Mischung aus Free Jazz, musikalischen Parodien, denen alles zwischen Kaffeehausmusik und JatP zum Opfer fiel, und perfekten musikalischen Clownerien, die jedem Zirkusprofi zur Ehre gereicht hätten. Die perfekte Fusion von hemmungslosem Nonsens mit dem Anarcho-Touch der Marx Brothers und fast unglaublicher Musikalität machte den Auftritt für viele — mich eingeschlossen — zum absoluten Höhepunkt des Festivals.

Am zweiten Tag wieder der gleiche Terminärger. Aloys Kott, E-Baß, Theo Jörgensmann, Klarinette, und ein paar gerade anwesende Musiker sprangen spontan ein, um mit voll improvisierten Solo- und Duo-Auftritten die Zeit bis zum Eintreffen von Albert Mangelsdorff zu überbrücken. Schließlich wurde die Ruhr Unit vorgezogen, ein Sextett, das speziell für die Jazz-Tage gegründet worden war und eine Musik im Grenzbereich zwischen Hard Bop und „traditionellem“ Free Jazz mit walkin' bass bot. Nicht gerade aufregend, aber sehr gekonnt, ideenreich und persönlich. Große Enttäuschung beim Publikum, daß keine Zugabe kam: Wegen Mangels an Probenzeit hatte es nur zum Ein-Stück-Repertoire gereicht.

Inzwischen war Albert eingetroffen. Das erste Stück durfte er in großer Besetzung spielen: Solo-Posaune und großes Kamera-Orchester. Daß ihm keiner der Fotografen in den Trichter kroch, war auch alles. Erst als er in aller Freundlichkeit bemerkte, er würde das nächste Stück doch lieber allein spielen, ließ man ihn in Frieden. Auch sein Spiel virtuos und inspiriert wie eh und je — aber, wie bei allen Solisten, doch in Gefahr, auf Dauer etwas zu ermüden. Bei allem Respekt vor den Möglichkeiten, die er der „schwerfälligen“ Posaune abgewonnen hat, vor seiner schöpferischen und gestalterischen Kraft: Die Komplexität einer Combo und damit auch die Faszination, die sich gerade aus dem Zusammenspiel und der wechselseitigen Beeinflussung mehrerer Musikerpersönlichkeiten ergibt, ist auch vom besten Solisten nicht zu erreichen. Vielleicht sollte man Alberts solistische Aktivitäten doch eher als Durchgangsphase sehen, deren Errungenschaften nächstens in eine neue Form des Zusammenspiels einzubringen wären.

Contact, gewissermaßen die Hausband, brillierte danach wieder einmal vor heimischem Publikum. Die Gruppe mit Evert Brettschneider, Gitarre, Michael Jüllich, Percussion, und Aloys Kott, Baß und E-Baß — Letzterer einer der Festival-Organisatoren — hat sich in den letzten Jahren zäh und systematisch nach vorn gearbeitet. Seit ich sie zuletzt hörte, ist ihre Musik wesentlich besser und eigenständiger geworden. Die Traditionen von Jazz, Rock und fernöstlich-kontemplativer Musik werden gleichermaßen aufgenommen und auf ganz individuelle Art verschmolzen. Atmosphärisch dichte Klangbilder ohne melodische Entwicklung und rhythmische Struktur wechseln mit hart akzentuierten, straight gespielten Passagen in Rockrhythmen, in denen aber stets eine starke Beziehung zum Jazz spürbar bleibt. Insgesamt keine neuartige, ganz eigene Musik, aber innerhalb des Rock-Jazz eine spürbar persönliche Note. Solistisch beeindruckte vor allem Kott auf beiden Bässen, während Brettschneider eher blaß wirkte. Schließlich der mit Spannung erwartete Gitarrist John Abercrombie mit David Holland, Baß, und Jack DeJohnette, Schlagzeug und Klavier, kurz: Gateway. Auch hier wieder nicht viel zu sagen: anfangs ungemein virtuoser Hard Bop in der Tradition der großen Gitarristen des Modern Jazz wie Jimmy Raney, Herb Ellis oder Kenny Burrell. Ganz behutsam und kaum merklich dann die Einführung „stilfremder“ Elemente bis zum schließlichen Einmünden in den swingendsten Rock-Jazz, den ich je gehört habe. Innerhalb weniger Minuten wurden auf diese Art zwanglos zwei Jahrzehnte Jazzgeschichte rekapituliert, freilich unter großräumiger Umgehung des Free Jazz. Die eigentliche Überraschung war DeJohnette, der Kraftmeier am Schlagzeug, der sich gegen Ende in einer lyrischen Ballade als ungemein sensibler Pianist erwies.

Fazit: Trotz organisatorischer Pannen und gewisser qualitativer Unausgewogenheiten, die den Vorsprung der „Stars“ in Qualität und Persönlichkeit deutlich machten, war es ein gelungenes Festival, dessen Grundkonzeption unbedingt beibehalten werden sollte, wenn im nächsten Jahr die Konzerte — hoffentlich — nicht im viel zu kleinen Saal des Freizeitheims, sondern in der wundervollen Freilichtkulisse des Revierparks selbst stattfinden werden. Gerade jetzt, wo die etablierten Festivals von ihrer eigenen Größe erdrückt zu werden drohen, ist das Vonderort-Unternehmen eine echte, vielversprechende Alternative.

Helmut M. Artus

Erwin Lehn experimentell

Bis 1970 konnte Erwin Lehn und sein Südfunk-Tanzorchester im Rahmen der vielbeachteten SDR-Veranstaltungsreihe „Studio-Woche der leichten Musik“ experimentelle Big-Band-Musik präsentieren: eine Musik weniger zum Tanzen als zum aufmerksamen Zuhören. Aus Ersparnisgründen wurde dieser Konzert-Zyklus eingestellt; glücklicherweise bahnt sich jetzt wieder für Erwin Lehn ein regelmäßig stattfindendes Forum an, auf dem von Wolfram Röhrig bei international namhaften Komponisten bestellte Werke uraufgeführt werden. Die zweite derartige Matinee, veranstaltet in Verbindung mit der Gesellschaft „Musica Nova Stuttgart“, brachte Anfang Juni sieben Auftragskompositionen.

Die bereits zwanzig Jahre alte „Studie für Alt-Saxophon“ von Bernd Rabe demonstrierte impressionistischen Cool Jazz in hoher Klangsensibilität. Allerdings handelte es sich hier (unter Berücksichtigung des historischen Aspekts) genauso wie bei den anderen dargebotenen Stücken nicht um eine konfektionierte Allzweck-Einlullungs-Gebrauchs-Musik, sondern um eine relativ ambitionierte und auf kontrastreichen Ausdruck bedachte Tonsprache. Noch vor zehn Jahren schockierte Alexander von Schlippenbach mit seinem Globe Unity Orchestra unge(tr)übte Ohren, heuer kombinierte er in „Jackhammer“ orchestrierte Hammerschläge mit swingenden Passagen, Riffs, Clusters sowie mit Soli in Blues-Modalität und Free-Jazz-Mentalität. Auch „Lento“ von Manfred Schoof hatte musikalisch regressive Züge: schöner Holzsatz, Ostinati im Orgelpunkt und an Stravinsky erinnernde kantige Rhythmen. Bestand bei den meisten im Südfunk-Sendesaal der „Villa Berg“ vor einer kleinen, aber aufgeschlossenen Zuhörergemeinde u rauf geführten Werken die Gefahr der Überladung, der Material-Kumulation, so trieb Joe Viera vielleicht zu viel Selektion in „Ad Fontes“, das auf rhythmisch und melodisch kontrapunktisch umspielten Ostinati basierte. Joki Freund schuf mit „Sleep Walker“ eine witzig-gewitzte Programm-Musik, Helmut Kirchgässner — wie Rabe und Freund schon lange im Lehn Orchester tätig — ließ in „Talk“ Orchester-Gruppen miteinander disputieren. Die Kompositionen von Horst Mühlbradt und Peter Herbolzheimer wiesen gewohnte Rock-, Latin- und Swing-Rhythmen auf.

Hans Kumpf

JAZZ NEWS

Die Welt des Jazz im Foto ist der Titel des I. Internationalen Fotosalons, der in Burghausen abgehalten wird. Veranstaltet wird er von der Fotogruppe der Volkshochschule Burghausen e. V. in Verbindung mit der Interessengemeinschaft Jazz Burghausen e. V. Pro Teilnehmer können bis zu 4 Fotos in Schwarzweiß und Farbe eingesandt werden, die Größe der Fotos soll mindestens 30 x 40 cm betragen, jedoch 40x50 cm nicht überschreiten. Als Auszeichnungen werden den Gewinnern 3 Medaillen der Federation International de L'Art Photographique, 3 des Verbandes Deutscher Amateurfotografen-Vereine, 10 Ehrenpreise und 20 Urkunden übergeben. Kontaktanschrift: Werner Schladt, P. O. Box 1154, 8263 Burghausen.

Timeless, das holländische Jazz-Label der Wim Wigt Productions, wird in der BRD, Österreich und der Schweiz exklusiv vom Bellaphon-Import-Dienst vertrieben. Bisher erschienen auf Timeless-Etikett: Cedar Walton „Eastern Rebellion“, Louis Hayes „Ichi Ban“, Joanne Brackeen „New True Illusion“, Rick Laird „Soft Focus“, Rein de Graaf „Driftin' On A Reed“, Cedar Walton „Eastern Rebellion II“, Tete Montoliu „Yellow Dolphin Street“. In Vorbereitung sind Alben mit Marion Brown, Joe Henderson, Tete Montoliu und Rick Laird.

Helicon Records heißt die Plattenfirma, die die International Jazz Federation kürzlich gegründet hat. In nächster Zeit werden bei Helicon Aufnahmen des Tomasz Stanko-Edward Vesala Quartetts, von Adam Makowicz und von Zbigniew Seifert erscheinen. Kontaktanschrift: International Jazz Federation, Generalsekretariat, P. O. Box 671, A-1011 Wien.

Das **Jazzland** in Wien kann jetzt sein Sjähriges Bestehen feiern. Dieser rührige Jazz Club hat bisher 130 amerikanische Gastsolisten nach Wien geholt, darunter waren Vertreter des Blues wie auch des Avantgarde-Jazz. Diese vielen Sondergastspiele wären nicht möglich gewesen, wenn die einheimischen Amateur- und Profimusiker nicht immer wieder zu Opfern bereit gewesen wären. Zu nennen sind da vor allem die Original Storyville Jazzband, die Barrelhouse Jazzband, die Red Hot Pods, die Jazz Ambassadors, das Stanton Jazzclub Orchestra, das Spontan Music Trio, die Printers Jazzband, das Fritz Pauer Trio und das Erich Kleinschuster Sextett.

Louis Armstrong zum Gedenken hat die Radiostation WKCR an der Columbia Universität ein Festival-Programm zusammengestellt, das am 4. Juli begann und insgesamt über 200 Stunden Armstrong-Musik umfaßt. Die Sendungen enthalten auch bisher unveröffentlichte Bänder und viele Interviews mit Musikern, die Satchmo nahestanden.

Walter Zuber Armstrong hat jetzt unter dem Titel „High Places“ die dritte Platte vorgelegt, auf der er im Duo mit dem Pianisten Paul Plimley zu hören ist. Der amerikanische Baßklarinettist vertreibt das Album selbst. Es ist erhältlich zum Preis von 6,50 Dollar über Walter Zuber Armstrong, P. O. Box 1378, Bellingham, Washington 98227, USA.

Count Basie und Joe Williams werden sich wieder einmal gemeinsam öffentlich vorstellen. Und zwar im Rahmen des Monterey Jazz Festivals, das vom 16.—18. September stattfindet und in diesem Jahr sein 20jähriges Jubiläum feiert.

Toto Blanke hat eine zweite Solo-Platte aufgenommen, die demnächst unter dem Titel „Electric Circus“ bei Bellaphon erscheinen wird. Der Gitarrist und Synthesizerspieler kann für Solokonzerte oder für Auftritte mit seiner Gruppe Electric Circus gebucht werden über: Dieter Pauler, Am Neuen Markt 12, 2800 Bremen, Tel. 0421/5911 80.

Graham Collier führte Ende Juni seine neue Komposition „The Day Of The Dead“ in der Kings Hall in Ilkley auf. Er schrieb sie im Auftrag des Ilkley Literatur Festivals. Sie bringt eine Verbindung von Jazzmusik und Dichtung, für die der Novellist Malcolm Lowry sorgte.

Larry Coryell hat mit Alphonse Mouzon vor einiger Zeit wieder eine Platte gemacht, die jetzt unter dem Titel „Back together again“ auf Atlantic vorliegt. Außerdem wirkte noch Philip Catherine als zweiter Gitarrist mit.

Hank Crawford nahm für Kudu Records wieder ein neues Album auf. Dazu zog der erfolgreiche Altsaxophonist eine ganze Reihe prominenter New Yorker Jazzsolisten, u. a. Jeremy Steig, Eric Gale und die Brecker Brüder, heran. Die Arrangements und Kompositionen für die Platte schrieb David Matthews.

Urszula Dudziak hat eine neue Platte gemacht, die unter dem Titel „Midnight Rain“ im September bei Arista Records veröffentlicht werden soll.

Auf diesem Album stellt sich die polnische Sängerin, die heute in den USA lebt, mit Standard-Songs wie „Lover“, „Misty“ und „Night in Tunisia“ vor, bei denen sie erstmals Texte singt.

El Skid nennt sich die Gruppe der beiden englischen Saxophonisten Elton Dean und Alan Skidmore, zu der noch der Bassist Chris Laurence und der Schlagzeuger John Marshall gehören. El Skid hat für Vinyl Records eine Platte aufgenommen, die in der BRD über Gerd Peeckel, Schlüterstr. 53, 1000 Berlin 12, Tel. 8817358, erhältlich ist.

Gil Evans gab anlässlich seines 65. Geburtstages am 13. Mai mit seinem Orchester ein Konzert in der St. George's Church in New York. Der Reinerlös kam der City and Country School in Greenwich Village zugute, die die beiden Evans-Söhne Miles und Noah besuchen. Der Auftritt der Evans-Band, der u. a. Lew Soloff, Hannibal Marvin Peterson, Bob Stewart, Howard Johnson, George Adams und Arthur Blythe angehörten, wurde mitgeschnitten. Ob aber demnächst eine Platte davon erscheint, ist ungewiß, zumal Evans derzeit keinen Plattenvertrag hat. Evans ließ verlauten, daß er vorerst nicht mehr mit einem Orchester auftreten werde, sondern sich ganz auf die erneute Zusammenarbeit mit Miles Davis konzentrieren wolle.

David Friedman nahm mit seiner Gruppe Double Image, zu der David Samuels, Vibraphon, Marimba, Tabla, Harvie Swartz, Bass, und Michael DePasqua, Schlagzeug, gehören, im Juni eine Platte für ENJA Records auf. Double Image wird im Oktober und November wieder auf Deutschlandtournee sein. Kontaktanschrift: ENJA Records, Nymphenburger Straße 209, Tel. 089/161777.

Zum Erroll Garner Day wurde in Pennsylvania von Governor Milton J. Shapp der 15. Juni erklärt. Erroll Garner, der aus Pittsburgh, Pennsylvania, stammt, wäre am 15. Juni 54 Jahre alt geworden.

Tom van der Geld hat kürzlich mit seiner Gruppe »Children At Play« eine zweite Platte für Japo Records aufgenommen. Das Quartett, das aus dem Vibraphonisten Tom van der Geld, dem Saxophonisten, Flötisten und Oboisten Roger Jannotta, dem Bassisten Kent Carter und dem Schlagzeuger Bill Elgart besteht, wird im Oktober und November in Deutschland und Österreich auf Tournee sein.

Fatty George bestritt am 18. Juni eine Jazzgala bei der Ersten Midnite Session im Johann-Strauß-Ballsaal im Intercontinental-Hotel in Wien. Der Klarinetist präsentierte sich dabei mit seiner Chicago Jazzband, die aus Oscar Klein, Hans van der Sys, Roy Crimmins, Hans Lengefeld und Charly Antolini besteht. Am 13. September wird die Zweite Midnite Session am selben Ort stattfinden.

Peter Giger wurde als Dozent für Schlagzeug für das Sommersemester der Jazzwerkstatt Darmstadt, das am 1. Juli begann, verpflichtet. Dozent für Klavier ist Joe Kaufmann, der aus Amsterdam stammt. Kontaktanschrift: Jazzwerkstatt Darmstadt, Mathildensplatz 5, 6100 Darmstadt.

Herbie Hancock ging mit seiner V.S.O.P. Band, zu der Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Ron Carter und Tony Williams gehören, im Juni und Juli auf eine ausgedehnte USA-Tournee. Am 23. Juli gastierte die Jazzgruppe in Tokio.

Bob James hat vor kurzem eine eigene Plattenfirma gegründet. Sie heißt Tappen Zee Records und soll durch die CBS vertreten werden.

Theo Jörgensmann hat seine Gruppe zum Quartett erweitert. Neu hinzugekommen ist der Aachener Saxophonist und Flötist Ulf Pütz. Die Formation hat auch schon eine Platte aufgenommen, bei der sie durch die Klarinetisten Perry Robinson, Bernd Konrad und Hans Kumpf erweitert wurde. Das Album soll demnächst bei AKM Records erscheinen.

Jim Kahr, aus Chicago stammender weißer Blues-Gitarrist, der sich mit John Lee Hookers „Coast to Coast“-Blues Band auch in Deutschland vorstellte, hat mit dem Bassisten Dieter Bauer ein Duo gegründet, das sich im Herbst in deutschen Clubs, und Konzertsälen vorstellen möchte. Kürzlich erschien die Platte „John Lee Hooker feat. Jim Kahr“ bei Chrischaa Records. Kontaktanschrift: Bernd Heinstein, Luitpoldstraße 24, 6700 Ludwigshafen, Tel. 06 21 / 69 64 00.

Imre Köszegi wird mit seiner Funky Group, die heute in der Herbie Hancock Rock-Jazz-Richtung spielt, vom 30. September bis 16. Oktober in Deutschland auf Tournee sein. Die ungarische Formation, die derzeit aus dem Trompeter Rudolf Tomsits, dem Saxophonisten Laszlo Des, dem Gitarristen Gyula Babos, dem Bassisten Peter Dando und dem Schlagzeuger Imre Köszegi besteht, wird in der BRD von Ulrich Baß, Altensenner Weg 74, 4900 Herford, vertreten.

Kollektiv, die Krefelder Jazz-Rock-Gruppe, wird im Dezember dieses Jahres eine zweite Langspielplatte aufnehmen. Zu dem Quartett, das aus

Klaus Dapper, Saxophon und Flöte, Jochen Schrupf, Gitarre, Detlef Wiederhöft, Baß, und Waldo Karpenkiel, Schlagzeug, besteht, sollen noch der Trompeter Markus Stockhausen und der Gitarrist Toto Blanke als Gastsolisten hinzugezogen werden. Jochen Schrupf unternimmt zusammen mit Toto Blanke Ende August eine Tournee im Duo. Kontaktanschrift: Charley Eichert, Leostraße 20, 4600 Dortmund 50, Tel. 02 31 / 71 49 25.

Paul Motian plant mit seinem Trio, das aus David Izenzon und Charles Brackeen besteht, im August Konzerte in Europa zu geben.

Turk Murphy stellte für das 13. National Ragtime Festival, das Mitte Juni auf dem Goldenrod Showboat in St. Louis stattfand, eine All Star-Gruppe mit Jazz- und Ragtime-Musikern auf. Der Posaunist hat mit seiner Band im „Earthquake McGoon's“, einem Oldtime Club in San Francisco, ein ständiges Domizil gefunden.

OM wird im August und September zum Quintett erweitert. Das Schweizer Jazz Quartett wird mit dem brasilianischen Percussionisten Dom Um Romao u. a. bei den Festivals in Bilzen und Bregenz auftreten und eine vierte Platte aufnehmen. Beim Jazz Festival in Willisau wird das OM Quintett noch durch Charlie Mariano und Jasper van't Hof erweitert.

Percussion Profiles, die Percussionsgruppe, die unter der Leitung von George Gruntz ihr Debüt beim Montreux Jazz-Festival hätte geben sollen, kommt nun am 18. September erstmals zusammen, und zwar beim 20. Monterey Jazz-Festival. Zu der Gruppe gehören die Schlagzeuger Pierre Favre, Jack DeJohnette und Freddy Studer, ferner Dave Friedman, Vibraphon und Marimbaphon, Dom Um Romao, brasilianische Percussion, und George Gruntz, Keyboards.

Die **Piano Conclave** wird am 12. und 13. August wieder einmal zusammenkommen. Neben George Gruntz werden die Pianisten Rainer Brüninghaus, Wolfgang Dauner, Gordon Beck, Fritz Pauer und Martial Solal mit von der Partie sein. An Baß und Schlagzeug sind Eberhard Weber und John Marshall. Die Piano Conclave wird eine Attraktion der „Böcklinade“ in Basel bilden, einer Spezialveranstaltung im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum 150. Geburtstag des Malers Arnold Böcklin.

Third Eye stellt sich demnächst in neuer Besetzung vor, und zwar gehören dem Quartett an: Wilton Gaynair, Saxophone, Bob van den Broeck, Klavier, Alfred Haurand, Bass, und Frank Köllges, Schlagzeug. Zu den für Ende August geplanten Plattenaufnahmen wird Third Eye noch den Saxo-

phonisten Gerd Dudek und den Gitarristen John Schuursma hinzuziehen, der auch im November mit der Formation auf Tournee gehen wird.

Das **Traditional Jazz Studio Prag**, das in den letzten Monaten auf Tournee durch die USA und Spanien war, nimmt im Oktober mit Tony Scott in Prag eine Platte für Supraphon auf. Daran anschließend gastiert die tschechoslowakische Oldtime Gruppe beim Jazz Jamboree in Warschau und wird sich auch wieder einmal in der BRD vorstellen.

Trumpet Machine nennt sich eine Gruppe, die aus 6 Trompetern besteht und die vor kurzem zum ersten Mal in Villingen zusammenkam, um für MPS eine Platte mit Kompositionen von Franco Ambrosetti und George Gruntz aufzunehmen. Mitglieder sind Jon Faddis, Woody Shaw, Kenny Wheeler, Palle Mikkelborg, Franco Ambrosetti und Mike Zwerin. Die Rhythmusgruppe setzt sich zusammen aus George Gruntz, Keyboards, Isla Eckinger, Baß, und Daniel Humair, Schlagzeug.

Michał Urbaniak hat für sein „Fusion“ genanntes Quintett bei MPS einen Schallplatten-Exklusivvertrag abgeschlossen. Fusion nahm während des Antibes Jazz-Festivals eine neue Platte auf. Das polnisch-amerikanische Quintett, das seinen Sitz in New York hat, besteht derzeit aus Michał Urbaniak, Geige, Lyricon, Urszula Dudziak, Gesang, Percussion, Kenny Kirkland, Keyboards, Tony Bunn, Baß, und Lurrenda Featherstone, Schlagzeug.

Die **Vistula River Brass Band**, die 1968 in Warschau gegründet wurde und sich dem Oldtime Jazz à la Bix Beiderbecke verschrieben hat, möchte in nächster Zeit gerne in der BRD gastieren. Kontaktanschrift: Bogdan Styczynski, J. Bruna 4a m 50, Warschau, Polen.

Klaus Weiss konnte mit seiner neuen Gruppe bereits erfolgreiche Gastspiele sowie Rundfunk-Mitschnitte und -Produktionen hinter sich bringen. Mit dem in München lebenden Schlagzeuger spielen jetzt der New Yorker Tenor- und Sopransaxophonist Bobby Stern, der junge Trompeter Jo Faber, der Posaunist Hermann Breuer, der Pianist David Lopato und der Bassist Rocky Knauer. Im inzwischen recht reichhaltigen Repertoire der Gruppe finden sich Classics, Stücke mit Jazz-Rock-Rhythmen, Themen von Waldron, Silver, Rollins sowie eigene Titel. Weiss sagt: „Wir setzen fort, was mit den LPs 'The Git Go' und 'Drum Box' begann.“ Kontaktanschrift: GK Promotion, Gabriele Kleinschmidt, Mettenbergstr. 1, 7200 Tuttlingen-Möhningen.

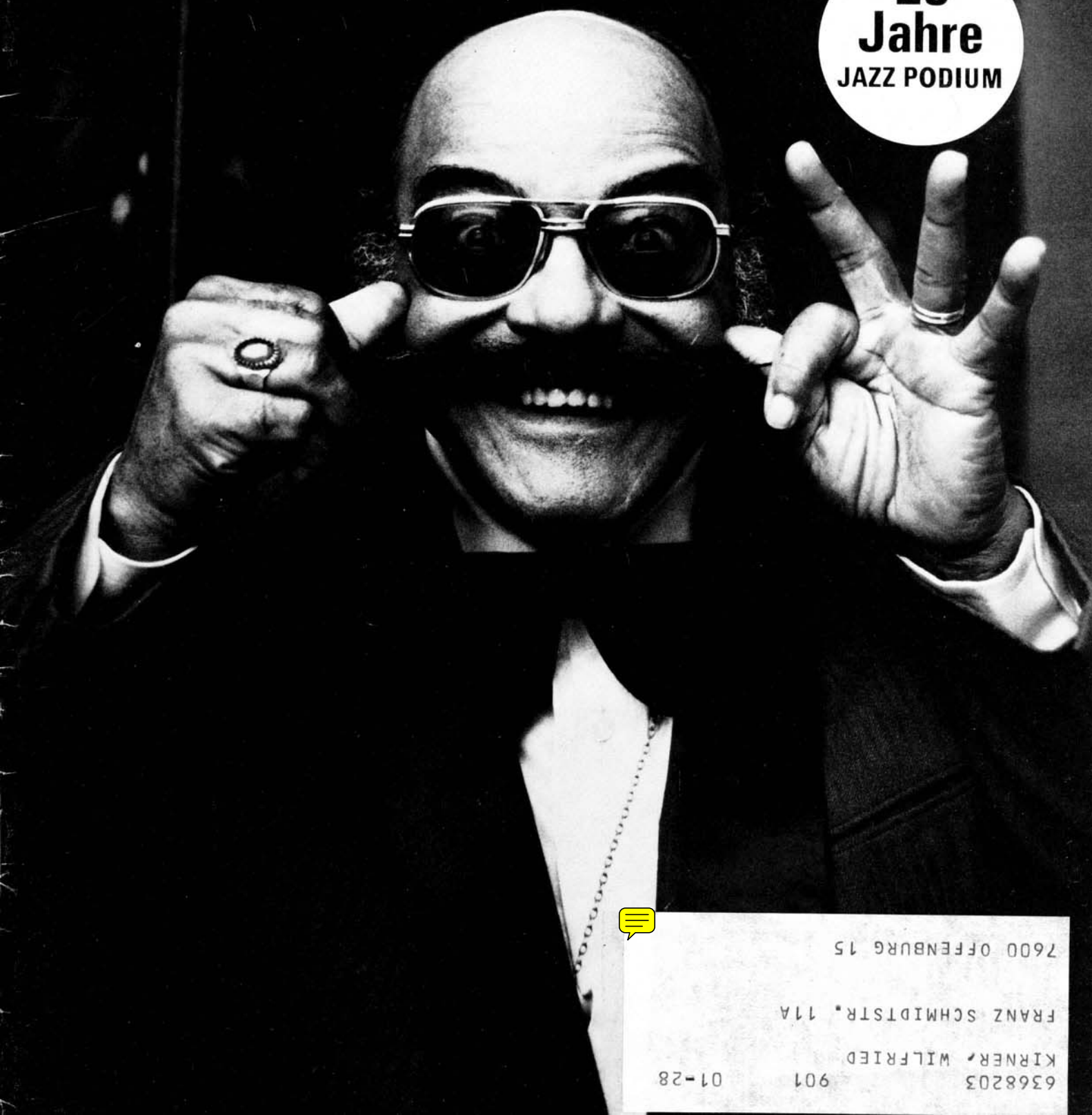
JAZZ PODIUM

E 1315 EX

Nr. 9/XXVI September 1977
DM 3,— sfr. 3,50 öS. 21,—

Postvertriebsstück — Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

**25
Jahre**
JAZZ PODIUM



6368203 901 01-28
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHWIDSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

JAZZ PODIUM, geb. Sept. 1952 in Stuttgart

Die Zeit vergeht, die Zeiten wandeln sich. Was spielte sich doch alles ab zu Beginn der 50er Jahre auf dem Gebiet des Jazz, einer Musik, aus der sich immer Neues schält. Da waren noch die großen Alten: Louis Armstrong, Sidney Bechet, Kid Ory, Jack Teagarden, Red Allen, J. C. Higginbotham, Coleman Hawkins, Art Tatum und viele andere. Aber da waren auch schon die Neuen: Lester Young, Charlie Parker, Clifford Brown, Tadd Dameron. Dizzy Gillespie hatte seine Big Band aufgelöst, machte wie Parker Plattenaufnahmen mit Streichern und ging mit einem Quintett auf Tournee, Mulligan erregte mit seinem pianolosen Quartett mit Chet Baker Aufmerksamkeit, Dave Brubeck stellte sein Quartett mit Paul Desmond auf und suchte Jazz und Klassik zu verbinden, Miles Davis und das Capitol Orchester hatten noch immer eine Ausstrahlung auf Arrangeure, Stan Kenton erging sich in seinen „Innovations of Modern Music“, im Lighthouse an der Hermosa Beach bauten Howard Rumsey, Shorty Rogers, Shelly Manne an ihrem West Coast Jazz, in New York war Lennie Tristano mit Lee Konitz, Billy Bauer und Co. weiter auf dem Cool-Jazz-Trip, Norman Granz reiste mit JATP nach Europa, wo vor allem die Schweden den modernen Jazz belebten. In Deutschland aber suchten Jazzmusiker Versäumtes nachzuholen: neben populären Dixieland Bands traten mehr und mehr moderne Gruppen in Erscheinung. Vor allem in Frankfurt/Main regte es sich. Da gab es die Joe Klimm Combo, Joki Freund, Albert Mangelsdorff, Jutta Hipp, Karl Sanner u. a. machten von sich reden. Aus Österreich kamen Hans Koller, Fatty George und Roland Kovac und belebten die deutsche Jazzszene, das Rediske Quintett und die Gruppen um Helmut Brandt und Michael Naura machten sich einen Namen, desgleichen die New Jazz Group Hannover und als Big Band übernahm das Kurt Edelhagen Orchester nach dem von Joe Wick eine führende Rolle auf der damaligen Jazzszene. In der neugegründeten Deutschen Jazz Föderation vereinigten sich über 30 deutsche Jazz Clubs, und in Frankfurt gingen die ersten deutschen Jazz Festivals über die Bühne.

Dies nur als kurzes Streiflicht auf jene bewegte Zeit, in der sich in Deutschland einige Jazzfreunde entschlossen, im Rahmen der Deutschen Jazz Föderation eine Zeitschrift erscheinen zu lassen, die über das Jazzgeschehen informieren sollte. Und so wurde vor jetzt 25 Jahren das Jazz Podium gestartet. Um die Zeitschrift unabhängig gestalten zu können und ihre weitere Existenz nicht zu gefährden, wurden alle redaktionellen Arbeiten unentgeltlich übernommen, Redakteure, Mitarbeiter, darunter auch die Fotografen, stellten sich freiwillig ohne jede finanzielle Entlohnung zur Verfügung. Das ist bis heute so geblieben, zumal sich der Jazz als eine vom individuellen künstlerischen Gestaltungsdrang geprägte Musik nicht aus einer Außenseiterposition in den Gleichschaltungsprozeß gängiger Fließbandproduktionen hineinmanövrieren läßt. Zwar schöpft die Musikindustrie ständig aus der nie versiegenden Quelle kreativen Jazzschaffens, doch entbehren die daraus resultierenden Klischees zur Herstellung gängiger Gebrauchsmusik der ursprünglichen künstlerischen Substanz und echten Gefühlstiefe. Dem Jazz entnommene Begriffe wie Swing, Beat, Funk, Soul, Blues, Rock wurden im kommerziellen Geschäft zu Schlagworten umfunktionierte, mit denen man eine Massenproduktion völlig veränderten Charakters belegt, deren Wertmaßstäbe auf ganz anderer Ebene liegen. Seit jeher hat sich der Jazz aber jedweden Manipulationen im Spiel einer Machtentfaltung entzogen, auch entspricht er nicht rein wirtschaftlichem Denken, er läßt sich nicht in Verkaufsschablonen pressen.

Auch damit sollen nur beiläufige Situationshinweise gegeben werden, zumal weltanschauliche und gesellschaftspolitische Aspekte zwar immer wieder in den Jazz hineinspielen, sich aber nicht als entscheidende Faktoren im Gesamttrahmen dieses musikalischen Schaffens auswirken.

Doch nun zum Sinn und Zweck einer Jazz-Zeitschrift, deren Aufgaben recht vielfältig sind. Da ist zunächst die Information. Jazzfreunde und Musiker sollen die Möglichkeit haben, sich über das aktuelle Geschehen auf diesem Musikgebiet zu orientieren. Das „Wer spielt wo?“ und das „Wo pas-

siert was?“ ist- ebenso wichtig wie das „Wer ist wer?“ und das „Warum spielt wer was?“ Aufklärung darüber geben einmal die reinen Nachrichten, die Club-, Festival- und Rundfunkprogramme, die Tourneepäne, die Hinweise auf neue Jazzplatten und Musikergruppen. Zum anderen bieten Musikerporträts, Interviews, Konzert- und Plattenbesprechungen wertvolle Aufschlüsse über all das, was an Musik geboten wird, aus welchen Motiven heraus sich die jeweiligen Ausdrucksformen ergeben und wie sie sich darstellen. Wichtig sind aber auch zum Verständnis des Jazz immer wieder musikwissenschaftliche Abhandlungen, Analysen und Aspekte. Es versteht sich von selbst, daß bei einer Musik, die, wie der Jazz, so stark subjektiv betont ist, individuelle Meinungen in besonders hohem Maße in Erscheinung treten. Damit aber ergibt sich logischerweise der kontrastreiche Inhalt der Jazz-Zeitschrift, der sowohl dem musikalischen Geschehen als auch der Struktur der Musiker und ihres Publikums entspricht. Das „Was dem einen sein Uhl, ist dem ändern sein Nachtigall“ kommt in der Leserreaktion auf die jeweiligen Hefte deutlich genug zum Ausdruck. Dies kann keinesfalls als Nachteil angesehen werden, sollte aber auch nicht zum Ärgernis werden. Seinem Wesen nach könnte der Jazz als Völker- und rasserverbindende Musik wesentlich dazu beitragen, Grenzen abzubauen und Verständnis füreinander zu erwecken, sei es im sozialen, politischen oder einfach im rein menschlichen Bereich. Die Arbeit einer Zeitschrift zielt darauf ab, speziell im Sinne dieser Merkmale des Jazz tätig zu sein. Diese positive Ausstrahlung der Jazzmusik wird immer erst dann ins Gegenteil verkehrt, wenn sich wirtschaftliche Zwänge so stark auf die Musiker auswirken, daß im Existenzkampf aus Freunden Feinde werden. Und so bedeutsam die journalistische Aufgabe der allgemeinen Information, des Meinungsaustausches, der Kommentierung und kritischen Besprechung ist, so wichtig sie genommen wird, vordergründig bleibt die Musik, der die Jazz-Zeitschrift dient, und damit stehen im Mittelpunkt die Musiker, denen zu nutzen jeder Einsatz wert ist.

Dieter Zimmerle

Szenen aus dem jazzerfüllten Leben des

MILT BUCKNER

Wer ihn noch vor einiger Zeit mit dem Lionel Hampton Orchester erlebt hat, konnte die Meldung, daß Milt Buckner tot sei, kaum fassen. Wie stets hatte er mit seinem goldenen Humor in seiner wahrhaft beswingten Art die Herzen für sich gewonnen, hatte die ihm eigene Heiterkeit auf seine Kollegen übertragen, das musikalische Geschehen im Sinne einer faszinierenden Schwerelosigkeit beeinflusst, die Brücke zum Publikum mit der Selbstverständlichkeit des Freude bereitenden Musikanten geschlagen. Unvergänglich auch seine großartig gemeisterte Rolle als Vermittler, wenn es darum ging, Spannungen innerhalb einer Solistengruppe abzubauen, mit Problemen fertig zu werden. Oft genug wurde das Gefühl der Beruhigung spürbar, wenn bei irgendwelchen Jazzveranstaltungen Milt Buckner mit von der Partie war. Seine Anwesenheit genügte, um Zweifel am Erfolg eines Jazzprogramms auszuräumen.

Am 10. Juli 1915 in St. Louis, Missouri, geboren, hatte er sich schon in jungen Jahren mit Eifer ans Klavierspielen gemacht und gleich im Jazz die ihm entsprechende Musik erkannt. Daß er noch als Teenager in Detroit bei den berühmten Cotton Pickers von McKinney mitspielen durfte, war sein erster, stolzer Erfolg. Er mußte dann allerdings noch lange Jahre warten, bis er in jene Band verpflichtet wurde, in der er sich dann recht nachhaltig einen Namen machen konnte: in die von Lionel Hampton. Von 1941 bis 1948 und wieder 1950 bis 1952 saß er in Lionels berühmten, enorm swingenden Bands am Klavier, später auch an der Orgel. Und nicht nur als Pianist, sondern auch als Arrangeur brachte nicht zuletzt er jenen Drive in das Orchester, der maßgeblich für den Erfolg, die ungeheure Popularität der Hampton Band sorgte. „Hamp's Boogie Woogie“ war das von ihm und Hampton gemeinsam kreierte Stück, das den Durchbruch zu internationalem Ruhm auslöste. Die für ihn typischen Blockakkorde kamen an — nicht nur beim Publi-

kum, auch bei den Musikern, was zur Folge hatte, daß unzählige Pianisten diese Spieltechnik übernahmen. Milt Buckner aber war und blieb der große Meister der „locked hands“. 1949 konnte er mit eigener Big Band, in der viele profilierte Jazzsolisten saßen, Aufnahmen machen. U. a. nahm er „Milt's Boogie“ auf, der beweist, daß der damit identische „Hamp's Boogie“ eigentlich von ihm konzipiert worden war. In einem JP-Gespräch, das sich während der letzten Tournee der Lionel Hampton Band mit Milt Buckner ergab, erzählte er heitere Geschichten aus seinem Leben und erinnerte sich dabei auch an viele Erlebnisse mit Lionel Hampton.

MILT BUCKNER †

Am 27. Juli ist der Pianist und Organist Milt Buckner in Chicago im Alter von 62 Jahren gestorben. Er sollte in einem Chicagoer Jazzclub, dem „Jazz Showcase“, ein Engagement mit dem Tenorsaxophonisten Illinois Jacquet antreten, erlitt aber beim Aufbauen der Instrumente auf der Bühne einen Herzinfarkt. Obwohl er sofort in ein Krankenhaus gebracht wurde, kam jede Hilfe zu spät. Buckner, der seine Laufbahn in Detroit mit McKinney's Cotton Pickers begonnen hatte, wurde besonders als Mitglied des Lionel Hampton Orchesters bekannt. In den letzten Jahren gastierte er häufig in europäischen Ländern und konnte auf SABA/MPS und Black and Blue zahlreiche Platten in verschiedenen kleinen Solistenbesetzungen vorlegen. Sein Beitrag zur Entwicklung des Jazz-Pianos ist die sogenannte „locked hands“ Spielpraxis.

Es war meines Wissens im Jahr 43, als Hamp auf die Idee kam, ich solle unseren „Boogie Woogie“ umarrangieren, ihn sozusagen als Vorspann zu „Flying home“ anlegen. So machte ich mich also an die Arbeit und fügte einige Klavierpassagen und sonstige Dinge an, die sich zu einer Überleitung eignen. Wir waren zu jener Zeit gerade im Fays Theatre in Philadelphia engagiert und probten den ganzen Tag über für die Show. Als wir dann am Abend unser Programm begannen, war das Theater überfüllt und die Zuhörer rasch in Hochstimmung. Als wir schließlich „Hamp's Boogie“ spielten, bewegten sich die Leute so stark im Rhythmus mit, daß der Balkon ins Schwingen geriet. Daraufhin rannten die diensttuenden Feuerwehrleute im Theater entsetzt zu Hamp und forderten ihn auf, sofort mit dieser Musik aufzuhören, er sehe doch, daß der Balkon einzustürzen drohe. Hamp piffte uns danach zurück und verzichtete wohlweislich auf „Flying home“, das wir sonst zu spielen gewohnt waren. Das hätte wahrscheinlich das ganze Theater zum Einsturz gebracht! Bei unseren Gastspielen zählte ich manchmal bis zu 75 Leute, die auf der Bühne tanzten, während wir „Flying home“ spielten. Es gab da immer ein Riesengedränge und die Leute waren total aus dem Häuschen. Natürlich war das Tanzen auf der Bühne nicht erlaubt, aber wenn die Zuhörer mal in Ekstase gerieten, war kein Halten mehr. Und wir hatten unseren Spaß.

Ich erinnere mich noch an einen Abend im Baltimore Theatre in Maryland, wo wir eine sogenannte Late Show, also einen Auftritt um Mitternacht nach der regulären Show, bestreiten sollten. Wieder war das Theater bis zum letzten Platz voll besetzt, alle Ränge bis hoch zur Decke schienen vor Menschen förmlich überzuquellen — ein herrlicher Anblick für uns! Selbstverständlich spielten wir „Flying home“, und zwar was das Zeug hielt, so daß das Publikum sofort auf die Beine kam, viele Leute die Bühne stürmten und dort wie die Ver-

rückten tanzten. Einige Zuhörer gerieten schließlich so in Verzückung, daß sie die Sitze auf dem Balkon aus der Bodenverankerung rissen und in den Saal warfen. Es waren zwar zwei Polizeioffiziere als Wache anwesend, aber die waren von der Musik so hingerissen, daß sie mit offenen Mündern dastanden und überhaupt nicht bemerkten, was sich im Saal tat. Als wir immer weiter spielten, lief plötzlich der Theatermanager in höchster Erregung auf die Bühne und schrie, wir sollen sofort aufhören zu spielen, da die Leute im Begriff seien, das Theater niederzureißen. Als wir daraufhin die Musik stoppten, rief er uns zu, wir sollen doch die Nationalhymne spielen, um die Leute damit zu beruhigen. Gesagt, getan. Aber als wir etwa die Hälfte der Hymne „Star spangled banner“ gespielt hatten, wurde plötzlich durch eine Automatik die Bühne auf Rollen zurückgezogen und von oben eine Leinwand heruntergelassen. Man ließ einen Film laufen, dessen Ton so laut aufgedreht wurde, daß wir beim besten Willen nicht mehr weiterspielen konnten. Nun ist es jedoch in den USA eisernes Gesetz, daß die Nationalhymne ganz gespielt werden muß, und so erschienen denn in der allgemeinen Aufregung auf einmal diese beiden Polizeioffiziere, die zuvor so fasziniert der Musik gelauscht hatten, in unserer Garderobe und wandten sich mit gestrenger Miene an Hampton: „Sie haben ‚Star spangled banner‘ nicht zuende gespielt und wissen, was das nach sich zieht!“ Wir waren gerade im Begriff, wieder in unsere Straßenkleidung zu schlüpfen, und reagierten erschreckt, denn wir wußten, wie streng es geahndet wird, wenn man die Nationalhymne abbricht. Auch Hampton war aufs Höchste erregt und versuchte stotternd Erklärungen abzugeben. Die Polizisten aber sagten ungerührt: „Wir müssen Sie in Haft nehmen, Mr. Hampton.“ „Einen Moment noch“, meinte Hampton und rief uns zu, wir sollen rasch unseren Manager Joe Glaser in New York anläuten. Der war auch gleich am Telefon, ließ sich alles erzählen und versuchte daraufhin die Polizisten zu beschwichtigen. Aber die kommentierten immer nur: „Die Band hat die Nationalhymne nicht zuende gespielt, das ist bewiesen.“ Erst als zur Sprache kam, daß sie selbst verantwortungslos gehandelt hatten, weil sie nicht eingeschritten waren, als das Publikum Stühle vom Balkon in den Saal warf, und Glaser noch weiteres scharfes Geschütz auffuhr, hörten wir die Polizeioffiziere nur noch sagen: „Ja, ja, ja, gewiß Sir! Alles klar, Sir!“ Wir schauten uns an, grinnten und wußten, Glaser war es wieder einmal gelungen, sich durchzusetzen.

Schließlich hatte er eine mächtige Position. Doch Hampton hatte Blut und Wasser geschwitzt, sich schon hinter Schloß und Riegel gesehen. Das war eines der aufregendsten Erlebnisse der Hampton Band.

Die fast unglaubliche Begeisterung, mit der das Publikum auf die Musik des Lionel Hampton Orchesters reagiert, erlebten wir Tausende von Malen. Auch während des Krieges blieb es dabei, lange bevor die Rock and Roll Gruppen wie Pilze aus dem Boden schossen und dasselbe rhythmische Feuerwerk zu entzünden suchten. Nach dem Krieg begann Hampton dann damit, bei „Flying home“ mit seinen Musikern von der Bühne herunter und durch den Saal zu mar-

schieren manchmal sogar unter dem Gejohle der Zuhörer bis auf die Straße und wieder zurück aufs Podium. Auch das wurde später von anderen nachgemacht, aber Hampton war der erste, der diesen Einfall hatte. Und er macht das noch heute mit genau demselben Effekt. Auf die Trommel allerdings springt er nicht mehr, so wie er es einst als Höhepunkt seiner Show zu tun pflegte. Dabei war er eines Nachts auch einmal durch die Felle gebrochen. Seine Frau Gladys, die das miterlebte, machte ihm daraufhin bittere Vorwürfe und verbot ihm weiterhin diese Seitensprünge auf Trommeln. Da wir es bedauerten, daß Hampton diesen Gag nicht mehr bringen konnte, kamen wir auf die

MILT BUCKNER

Foto: Paul Gerhard Dekker



Idee, anstelle des normalen Trommelfells ein Tympany Head zu nehmen, das sehr viel haltbarer ist. Hamp ging sofort darauf ein, und als er merkte, daß die Trommel sein Gewicht leicht hielt, hüpfte er wie ein Besessener darauf herum. Man hatte sogar den Eindruck, daß er wütend darüber war, daß das Fell nicht riß. Er ist wirklich ein origineller Typ. Man kennt ja auch seine Show, die Trommelstöcke zu zerbrechen und ins Publikum zu werfen oder damit zu jonglieren.

Als Entertainer ist er zweifellos in diesem Genre kaum zu schlagen. Heute muß er freilich vorsichtiger sein, denn er sieht nicht mehr gut, hatte sich vor einiger Zeit sogar einer Augenoperation unterziehen müssen. Erst kürzlich fiel er von der Bühne und vor ein paar Tagen stolperte er die Treppe zum Podium hinauf, raffte sich indessen sofort wieder auf und ließ sich nicht anmerken, daß er sich empfindlich weh getan hatte. Wenn es um die Musik geht, dann ist er eisern. Und man kann sich nicht vorstellen, daß er eines Tages mit dem Spielen aufhört. Wäre er dazu gezwungen, wäre es für ihn der Tod. Übrigens geht es mir genauso. Das Musikmachen ist uns derart in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir es uns einfach nicht vorstellen können, damit aufhören zu müssen. Ich bin jetzt 61 und Hampton 64. Wir wünschen uns natürlich, ewig jung zu bleiben, schließlich gibt es ja noch viel ältere Kollegen, die sich behaupten. Man denke an Eubie Blake, der jetzt 94 Jahre alt ist, noch immer wunderbar Klavier spielt und wie ein Wasserfall redet. Als er kürzlich in der Johnny Carson Fernsehshow auftrat, sagte er: „Meine Frau hat mir zwar eingeschränkt, nicht so viel zu reden, aber was ich Euch erzählen will, geht [a nur Euch etwas an...]“ Und das in einer Fernsehshow, die von Küste zu Küste ausgestrahlt und von Millionen gehört und gesehen wurde. Es war zu drollig. Er ist nun einmal ein Spaßvogel.

Ich erinnere mich auch noch daran, wie Eubie, Earl Hines, Jo Jones, Bud- dy Tate und ich in Nizza morgens zusammen frühstückten und Eubie Blake das große Wort führte. Er hat ein unwahrscheinliches Gedächtnis und erzählte Geschichten, die sich vor 70 Jahren zutrugen, sprach von Scott Joplin und vielen anderen Jazz Pionieren, die er alle kannte. Schon morgens fing er an Whisky zu trinken und Zigaretten zu rauchen. Dabei war er aber völlig klar im Kopf. Na ja, damals war er auch erst 90 und noch nicht so alt! Jedenfalls passierte es also bei diesem Frühstück in Nizza, daß eine hübsche junge Dame mit langem, weichfallendem Haar an unserem

Shearing: „Ich habe mit Deinem Stil ganz schön Erfolg gehabt, MiH! <€

Buckner: „Du meinst, Du hast ganz schön Geld damit gemacht, George!“

Tisch vorbeiwippte und Eubie, in der einen Hand das Whiskyglas, in der anderen die Zigarette, ihr begehrlieh nachschauend ganz verträumt seufzte: „Ach, wenn ich so etwas Hübsches sehe, da kommen mir Erinnerungen...“ Wir amüsierten uns köstlich beim Anblick dieses Schwärmers und Earl Hines sagte schadenfreudig: „Zu spät, Alterchen.“ Aber Eubie nahm derartige Einwände gelassen hin, denn er hat seinen Humor durch all die Jahrzehnte behalten. Es ist noch nicht lange her, da gab mir ein Bekannter ein Band, auf dem Eubie Klavier spielt und singt und ich muß gestehen, das zählt zu der herrlichsten Musik, die ich je gehört habe. Damals war er schon 92. Aber auch Earl Hines hat sich prächtig gehalten, ebenso Basie, aber der war eigentlich niemals einer der Schnellen. Hampton dagegen verausgabte sich immer völlig.

Wenn ich so meine Laufbahn in Gedanken zurückgehe, dann fallen mir immer wieder viele Geschichten ein. Ich habe auch alles in Tagebüchern festgehalten und da ergänzt das eine das andere. Die wenigsten wissen wahrscheinlich, daß ich einmal Posaune geblasen habe. Zwar habe ich sie seit 15 Jahren nicht mehr angefaßt, aber mit dabei habe ich sie auch jetzt. Und wenn ich nach Genf gehe, werde ich sie mal wieder auspacken, um zu sehen, wie das mit meinem Ansatz ist. Vibraphon habe ich auch gespielt. Und natürlich Orgel, an die setze ich mich immer noch gerne. Ich hatte mich erstmals für sie interessiert, als Wild Bill Davis als Organist mit Louis Jordans Band seinen „Tammouritza Boogie“ aufnahm, der prompt zu einem Riesenhit wurde.

Nachdem sich Bill von Louis getrennt hatte, gelangen ihm noch weitere Hitplatten, z. B. „April in Paris“.

Ich verließ das Hampton Orchester 1948 und stellte ein Jahr später eine eigene Big Band auf, die aber nur 6 Monate existierte. Als ich wieder zu Hampton zurückkehrte, hatte er bereits einen Organisten in seiner Band. Es war Doug Duke. Der war schon ein Jahr mit Hampton zusammen und als ich nun erneut in die Band eintrat, fragte mich Hamp, ob ich nicht auch Orgel spielen würde. Ich meinte: „Ja, warum nicht?“ und so spielte ich im Esquire Theatre in Los Angeles zum ersten Mal auf einer großen Orgel mit fünf Manualen, die allerdings im Orchestergraben stand und mit der Hausbeschallung gekoppelt war. Hampton fragte beiläufig: „Meinst du wirklich, daß du damit fertig wirst?“ Und ich antwortete: „Aber sicher!“

Ehrlich gesagt war ich fürchterlich aufgeregt. Bevor die erste Show begann, ging ich ins Theater und beschäftigte mich eingehend mit der Orgel. Ich wußte, Hampton erwartete, daß ich ihn ganz sanft hinter seinem Vibraphonsolo begleite, so z. B. bei „Moonglow“ oder „Stardust“. Als dann die Show begann, hüpfte ich in den Orchestergraben hinunter und spielte so sanft und leise wie nur möglich hinter seinen Soli. Aber als ich dann Hamp auf einmal ansagen hörte: „Jetzt wird unser Organist M.H. Buckner mit mir ‚Hamp's Boogie Woogie‘ spielen!“, da traf mich fast der Schlag. Wie konnte er mich einen Organisten nennen! Aber was sollte ich machen, es war passiert und mir blieb nichts anderes übrig als mich in das Schicksal zu fügen. Schnell probierte ich alle Manuale aus und legte dann los, so wie ich es auf dem Klavier gewohnt war. Nun, kurz und gut, ich schlug mich wacker und als nach einer Woche unser Engagement vorbei war, schüttelte mir der Besitzer des Theaters begeistert die Hand und sagte: „Mr. Buckner, Sie sind der beste Organist, den ich je gehört habe.“ Ich bedankte mich lächelnd, dachte aber bei mir: Mein Gott, der kann ja noch niemand wirklich swingend Orgel spielen gehört haben!

Später in Philadelphia kam ich mit Hamps Frau Gladys überein, eine ganz neue Hammond-Orgel zu kaufen. Von dem Moment an begann ich mich wirklich intensiv mit dem Instrument zu beschäftigen. In Detroit traf ich dann einen Organisten, der mir zeigte, wie man die Pedale einsetzt und so langsam kam ich hinter die Geheimnisse der Orgel. Dem Jazzmusiker, der sie beherrschte, war zu jener Zeit Tür und Tor geöffnet, denn

wer spielte damals schon Jazz auf der Orgel! Mir aber blieb daher nichts anderes übrig, als mir das swingende Spiel selbst beizubringen. Auch Wild Bill Davis hat seine Richtung selbst herausgefunden und wurde berühmt. Dann machte Jackie Davis seinen Weg und schließlich erschien Jimmy Smith und überflügelte uns alle. Er gelangte zu einem Stil, der Schule machte und an den sich viele junge Organisten hielten. Dann tauchte Bill Doggett auf, orientierte sich aber mehr am Rhythm and Blues. Jedenfalls ist die Elektro-Orgel in den USA heute noch ebenso" populär wie vor einem Jahrzehnt und die Leute wollen auch immer wieder die alten Stücke hören. So fragt man mich z. B. immer wieder nach „Honky tonk" und natürlich will man, daß ich „Hamp's Boogie Woogie" spiele. Der begleitet mich seit 1943, also seit ich ihn zum ersten Mal gespielt habe.

1952 habe ich mich ganz auf die Orgel konzentriert, als ich mein Orgeltrio gründete. Zuvor war ich wieder mit der Hampton Band auf Tournee gegangen, nachdem ich mein eigenes Orchester aus finanziellen Gründen auflösen mußte. Zu jener Zeit hatte sogar Count Basie seine Big Band aufgegeben und war nur in kleiner Besetzung aufgetreten. Selbst Duke Ellington hatte für sein Orchester wenig Arbeitsmöglichkeiten. Es schien, als ob damals nach dem Krieg die Big Bands all ihren Nährboden verloren hätten. Hampton war der einzige, der unvermindert weitermachen konnte, obwohl das Geschäft im allgemeinen furchtbar schlecht ging. Ich habe nie herausgefunden, wie es Hampton fertigbringt, immer wieder Jobs zu finden und große Tourneen unternehmen zu können. Jetzt, da ich wieder mit Hampton reise, kristallisiert sich heraus, daß wir auch in Zukunft mehr zusammen machen wollen. Nur möchte ich immer wieder einmal einige Monate zu Hause bleiben, um mich dort zu erholen und neue Kräfte zu schöpfen. Ich lebe in Defiance, einem kleinen Ort im Nordwesten Ohios. Dort finde ich immer ein paar Jobs, denn wenn die Leute erfahren, daß ich in Europa wieder mal recht erfolgreich war, dann wollen sie mich auch hören und man bietet mir recht gut-bezahlte Engagements an. Das ist dann nicht anstrengend, weil ich ja zu Hause leben kann, was sehr angenehm ist.

Gerne denke ich an die Zeit zurück, da ich die erste Platte für SABA in Villingen aufnahm. Das war 1966, und wir hatten alle unseren Spaß. Auch die Aufnahmen, die ich 1968 mit Kurt Edelhagen machte — es war eine Rundfunkproduktion — sind mir noch

in bester Erinnerung. Natürlich fragt man mich immer wieder, wie ich zu den Blockakkorden gekommen bin, mit denen man mich identifiziert. Angefangen damit hat es im Jahr 1933 oder gar 1934 in Detroit. Ich spielte damals in einer Band in einer Tanzschule, und es ist klar, daß wir da auch Walzer, Foxtrott und all die Tänze spielen mußten, die die jungen Leute lernen sollten. Wir durften die einzelnen Tanzstücke allerdings nicht länger als 2 bis 3 Minuten spielen und bekamen dafür je 10 cents. Aber auf diese Weise gewöhnten wir uns an Arrangements, und wenn wir dann abends für den Rundfunk musizierten, versuchte ich, die Trompeten- oder Saxophonstimmen auf das Klavier zu übertragen. Ich spielte also zu den Melodien die Akkorde und alles was ich tun konnte, um unsere kleine Gruppe voluminöser klingen zu lassen, ihr einen Bläser-sound zu geben. Ich konzentrierte mich damals so auf dieses effektvolle Spiel, daß ich später meine Soli genauso spielte. Z. B. als ich 1935/36 Mitglied von Jimmy Raschells Band war. Mir ging es immer darum, möglichst orchestral zu spielen, und ich kann versichern, daß mich die Spielpraktiken anderer Pianisten kaum interessierten. Der einzige, den ich sehr gerne und oft hörte, war Art Tatum. Er war es auch, der mich ermutigte, meinen Stil weiter zu verfolgen. „Mach ja weiter so", pflegte er zu sagen. „Was du da machst, ist einmalig!" Nun, wenn ich ehrlich bin, konnte ich gar nicht viel anders spielen. Und schon gar nicht wie Art Tatum oder Fats Waller. Wie deren Finger über die Tasten flogen, das war für mich unerreichbar! Ich blieb also bei den Blockakkorden, und mögen auch viele bestreiten, daß ich sie erfunden hätte, mir macht deren Ansicht nichts aus.

Andre Hodeir hat einmal geschrieben: „Milt Buckner ist stilbildend, aber er besteht nicht darauf, als Erfinder dieses Stils bezeichnet zu werden."

Ich finde, daß derartige Spekulationen eigentlich müßig sind, schließlich hat jeder Musiker, der etwas Neues, Besonderes gebracht hat, auf dem aufgebaut, was andere vor ihm schufen. Viele haben auch andere kopiert, bevor sie eigenständig wurden. Und ohne Vorbild hätten die meisten wahrscheinlich überhaupt nicht angefangen zu spielen. Ich wollte beispielsweise unbedingt Art Tatum kopieren, aber als ich merkte, daß mir das nicht gelingen kann, besann ich mich auf meine eigene Leistungsfähigkeit und kam dadurch zu meinem persönlichen Stil. Manchmal bedarf es nur eines Zufalls, um etwas Neues zustande zu bringen.

George Shearing hängte sich an meinen Stil, verfeinerte ihn und verstand es, ihn in klingende Münze umzusetzen. Als wir einmal in einer Joe Franklin Fernsehshow miteinander spielten und uns beide in Locked hands-Manier präsentierten, sagte George lächelnd zu mir: „Ich habe mit Deinem Stil ganz schön Erfolg gehabt." Ich konnte mir nicht verkneifen zu sagen: „Du meinst, Du hast ganz schön Geld damit gemacht!" Natürlich habe ich ihm das gegönnt, denn er ist ein wunderbarer Musiker.

Im Vergleich dazu bin ich immer arm geblieben. Immerhin konnte ich mir 1943 einen Namen machen, als ich mit Dinah Washington für Keynote vier Titel für eine Platte aufnahm. Leonard Feather, der die Produktion betreute, bestand darauf, daß ich im „Evil gal Blues" ein Klaviersolo bringe, und zwar mit meinen typischen Blockakkorden. Ich tat's, und siehe da — ich kam damit an und mein Name wurde mit dieser Spielart identifiziert. Ein Journalist, der für das Metronome Magazin schrieb, hat dafür den Begriff „locked hands" erfunden. Mir fällt im Moment sein Name nicht ein, ich weiß nur, daß er dann Professor wurde. Aber sicher nicht wegen der „locked hands"!

Viele Pianisten haben versucht, den Locked hands-Stil zu übernehmen, wogegen auch nichts zu sagen ist, außer daß eine Kopie nie so gut ist wie das Original. Es haben schließlich viele Trompeter Armstrong kopiert, ohne ihn zu erreichen. Aber er war gewiß das beste Vorbild. Art Tatum liebte es besonders, den Stil von Kollegen nachzuahmen. Und so konnte er einmal wie Fats Waller, dann wieder wie Count Basie oder wie Earl Hines klingen. Übrigens war der Earl der erste Pianist, den ich in meinem Leben zu kopieren suchte. Er war mein großes Idol. Jeder dieser Musiker hat auf seine Weise zu einer bestimmten Stilart gefunden und somit das Spektrum des Jazz erweitert.

So erzählte Milt Buckner, und es war eine Freude, diesem quicklebendigen Musiker zuzuhören. Man wurde dabei auch immer wieder an sein Spiel erinnert. Keiner der Beteiligten ahnte, daß es das letzte Gespräch mit ihm sein würde, daß er so völlig unerwartet und schnell sterben sollte. Immerhin fand er den Tod, den er sich wünschte, der ihn mitten in seiner Tätigkeit als Musiker ereilte. Ein Herzschlag entthob ihn seiner größten Sorge: einmal leben zu müssen, ohne spielen zu können. Uns aber bleiben seine unzähligen Aufnahmen und dem Jazz hoffentlich sein alles überstrahlender Humor.

Loft Scene

New York City

Wer in New York einen Jazzmusiker des Avantgardezirkels danach fragt, wo man derzeit am besten Jazz huren kann, wird unweigerlich auf die sogenannte Loft-Szene verwiesen: Dort — in den Lofts — spielte sich das, meiste dessen ab, was innerhalb der mehr denn je von traditionellen (Swing/Be-bop) und kommerziellen (Rockjazz) Elementen durchsetzten Jazzszene Anspruch auf Aktualität und künstlerische Integrität erheben könne.

Lofts — das sind mehrstöckige Lagerhäuser und Kleinindustriengebäude, denen gemeinsam ist, daß sie große, meist ganze Stockwerke einnehmende Räume besitzen und daß sie in „geräuschunempfindlichen“ Bezirken liegen, d. h. in solchen, die nicht oder kaum bewohnt sind, vor allem zwischen Broadway und Bowery, zehnter Straße und Houston Street. Diese Gegend, East Village genannt und unmittelbar dem traditionellen Künstlerviertel Greenwich Village benachbart, erfuhr in den letzten 10 bis 15 Jahren eine wahre Invasion von Künstlern, d. h. nicht nur von Musikern, sondern ebenso von Malern, Bildhauern, Theaterleuten, Tänzern usw. Ermöglicht wurde diese Invasion wiederum durch den massenhaften Exodus des kleinindustriellen Gewerbes aus der verstopften und verschuldeten City hinaus an den Stadtrand zu besseren Verkehrsbedingungen, geringeren Steuern und größeren Expansionsmöglichkeiten.

Den Jazzmusikern, die nachrückten, ging es zunächst einmal wohl vor allem um ein mehr oder minder repräsentationsfreies Wohnen, um die Gelegenheit, individuell und in Gruppen zu proben, ohne daß erboste Nachbarn mit der Polizei drohten. Hinzu kam die räumliche Nähe der Loftgegend zu den wenigen Clubs, die in den frühen 60er Jahren den neuen Jazz propagierten (Five Spot, Slugs und Village

Vanguard), und schließlich jener gleichsam magnetische Effekt, den die Anwesenheit der Initiatoren und zentralen Figuren des Free Jazz im Viertel ausübte: Allein schon die Tatsache, daß Musiker wie Ornette Coleman, Cecil Taylor und Archie Shepp ihr Quartier im East Village bzw. den umliegenden Vierteln SoHo und Lower Eastside aufgeschlagen hatten, brachte viele jüngere Musiker dazu, es ihnen gleichzutun.

Dienten die Lofts zu Anfang vor allem als Wohnungen, Probenräume und informelle Kommunikationszentren des New Yorker Free-Jazz-Zirkels, so zwang ihnen die unsichere ökonomische und die unwürdige soziale Situation, in die der Avantgarde-Jazz von Anfang an gestellt war, im Laufe der Jahre eine andere Funktion auf: die Lofts entwickelten sich zur wesentlichsten Alternative gegenüber dem herkömmlichen Jazzclub-Betrieb mit seinen inhumanen Arbeitszeiten, seinen ständig klingelnden Registrierkassen und seinen aufdringlichen Kellnern. Kam noch während der Hardbop-Ära der 50er Jahre jenen Jazzclubs herkömmlicher Art der (zweifelloso schon damals „falsche“) Ruhm zu, einen adäquaten Rahmen für inspirierte Sessions zu liefern („Birdland“ als „Jazzcorner of the World“), so offenbarte die mit der sich wandelnden Ästhetik verbundene Aufführungspraxis des Free Jazz die zunehmende Unangemessenheit dieser Clubs. Bezeichnend hierfür die Ausführungen des Bassisten Buell Neidlinger über Erfahrungen, die er in den 60er Jahren in der Gruppe des Pianisten Cecil Taylor machte: „In Clubs ist die Musik Taylors völlig unverkäuflich, vor allem deswegen, weil jede Komposition eineinhalb Stunden dauert oder jedenfalls dauern könnte. Barbesitzer sind an so etwas nicht interessiert, denn wenn es etwas gibt,

was sie hassen, dann sind es Leute, die mit offenem Mund dasitzen und von der Musik völlig in Anspruch genommen werden. Clubbesitzer wollen Getränke verkaufen. Doch wenn Cecil spielt, sagen die Leute dem Kellner allenfalls, daß er gefälligst den Mund halten solle.“ (Vgl. A. B. Spellman: *Four Lives in the Bebop Business*, London, 1967, S. 8.) Der Rückzug der Free-Jazz-Musiker aus den Clubs und die Gründung von Lofts „war jedoch keineswegs allein die Folge einer Art „Aussperrung“ des Free Jazz von seiten der Clubbesitzer, es war — aus der Sicht der Musiker — zugleich eine Aktion mit starken politischen Akzenten. Anstatt ihre Musik wie bisher als Stimulanz zum Verkauf von Getränken einzusetzen, ihre Arbeitskraft in den Dienst der Profitmaximierung von Clubbesitzern zu stellen, übernahmen hier in den Lofts die Musiker — zum erstenmal in der Geschichte des Jazz — als Produzierende die Produktionsmittel in eigene Regie, gewannen Kontrolle über Eintrittspreise und Arbeitszeiten, Programmgestaltung und Präsentationsformen. Zugleich begannen sie — auch dies ein Novum in der Sozialgeschichte des Jazz — den Marsch durch die Institutionen des öffentlichen Kulturbetriebes, wandten sich an Stiftungen und Vereine, intervenierten beim „New York State Council of the Arts“ und kämpften — mit wechselndem Erfolg — um Stipendien und Subventionen.

Neben zahllosen Lofts, in denen Musiker vor allem wohnen, komponieren und proben (wie jenen von Ornette Coleman, Jimmy Owens und Dave Holland), gibt es gegenwärtig sechs, in denen öffentlich regelmäßig Jazz gespielt wird: Das Studio Rivbea des Saxophonisten Sam Rivers und das Ladie's Fort des Sängers Joe Lee Wilson, beide in der Bondstreet; das Sunrise Studio in der 2nd Avenue, das von Mike Mahaffay und Michael Moss gegründet wurde; am unteren Broadway das Environ des Pianisten John Fischer; und etwas außerhalb des Viertels einerseits das Jazzmania des Saxophonisten Mike Morgenstern in der 23. Straße und andererseits das im Herzen der — nur mit Vorsicht zu besuchenden — Lower Eastside gelegene Studio We, eine Art Musiker-Großkommune um den Trompeter James du Boise.

All diesen Lofts, so unterschiedlich sie in äußerer Aufmachung und stilistischer Schwerpunktbildung auch sein mögen, ist zunächst einmal eines gemeinsam: ihre Existenz verdanken sie der Initiative von Musikern, die in den etablierten Jazzclubs entweder keine Arbeit finden oder aber dieser

Arbeit aufgrund der dabei gemachten Erfahrungen überdrüssig sind.

Darüber hinaus weisen sie weitere Spezifika auf: sie haben niedrige Eintrittspreise, zwingen den Besucher nicht zu permanentem Getränkekonsum (es gibt keine Kellner) und den Musiker nicht zu der für Jazzclubs charakteristischen 22- bis 4-Uhr-Strapaze. Und bisweilen gewährleiten sie eine intensive und zugleich zwanglose Art der Kommunikation zwischen Produzenten und Konsumenten, Musikern und Hörern, wenn — wie z. B. in Joe Lee Wilsons *Ladie's Fort* — beide Gruppen bei dem in der Pause kostenlos verabreichten „Soulfood“ (Rice and Beans) zusammenfinden. Man trifft heute in den Lofts Musiker, die man in den „renommiertesten“ Zentren des Jazz, wie im Village Vanguard, im Village Gate oder im Storyville des Jazz-Großhändlers George Wein niemals zu hören bekommt und die doch zu den wichtigsten Exponenten eines von kommerziellen Zwängen befreiten Jazz gehören: die Vertreter der Chicagoer Avantgarde Roscoe Mitchell, George Lewis, Richard Abrams und Kalaparusha; die Väter des Free-Jazz-Schlagzeugs Sunny Murray und Andrew Cyrille; die Musiker der Black Artists Group (BAG) aus St. Louis Oliver Lake, Bobo Shaw und Harnmielt Bluit; den von der Westküste „eingewanderten“ Saxophonisten und Komponisten Monty Waters mit seiner Big-Band; die an die Albert-Ayer-Tradition anknüpfenden Saxophonisten Charles Tyler und David Murray und den intellektuellen Motor der jüngsten Generation von Free-Jazz-Musikern, den Schlagzeuger und Schriftsteller Stanley Crouch. (Crouch: „Kannst du dir vorstellen, daß Charlie Parker — wie wir das heute tun — morgens um 9 Uhr Plakate geklebt und nach dem Job Pamphlete verfaßt hätte?“)

Mit ihrer Fülle an kreativer Energie, aber auch mit ihrem Mut zum ständigen Schweben am finanziellen Abgrund bildet die New Yorker Loft-Szene die wichtigste und langfristig wohl erfolversprechendste Alternative zum kommerziellen Jazzclubbetrieb. Mag sie — als Modell — auch nur schwer direkt auf unsere durch Zentralisierung gekennzeichneten Verhältnisse zu übertragen sein, so könnte sie doch einige Denkanstöße vermitteln. Musikerinitiativen, wie sie in Städten wie Berlin, Bremen, Heidelberg und Frankfurt aktiv sind, geben zu Hoffnung Anlaß, bedürfen aber noch großer Unterstützung von Seiten der kulturtragenden Institutionen.

Ekkehard Jost

(Aus Musik und Bildung 9/1976)

Lester Bowie

Unser Blues ist der Klang

Das Art Ensemble of Chicago nimmt seit den sechziger Jahren eine besondere Stellung in der amerikanischen Jazzszene ein. Die fünf schwarzen Musiker — Joseph Jarman, Saxophon, Roscoe Mitchell, Saxophon, Lester Bowie, Trompete, Malachi Favors, Baß, und Don Moye, Schlagzeug, — spielen eine Musik, die auch in ihren komplexen freien Formen nicht ihre Ursprünge verleugnet.

Nach ihren Auftritten 1976, unter anderem bei den Berliner Jazztagen, war die Gruppe auch in diesem Jahr wieder in Deutschland unterwegs — mit Erfolg. Beim Konzert des Art Ensembles beim New Jazz Festival in Moers, setzte ein dreiviertelstündiger Begeisterungssturm ein. Das Publikum wollte mehr hören.

In Moers sprach ich mit Lester Bowie, einem freundlichen, bescheidenen Musiker ohne Starallüren, dem Erfolg nicht in den Kopf steigt. Bereitwillig antwortete er auf meine Fragen.

Achim Forst

„Lester, wie lange gibt es das Art Ensemble?“

„Elf Jahre sind das jetzt. Damals haben wir unsere erste Platte gemacht. Die Gruppe begann 1961 mit Roscoe und Malachi. Eine lange Zeit.“

„Eure Musik ist — glaube ich — sehr kompliziert in gewisser Hinsicht...“

....und sehr einfach in einer anderen. ...“

„Ja, von euren Wurzeln her. Mich interessiert, was euch bei den Auftritten das Publikum bedeutet? Braucht ihr es?“

„Musik ist für die Leute da. Wenn sie unsere Musik schätzen, wird es leichter für uns. Das Publikum ist sehr wichtig für die Musik. Wenn du ein Publikum hast, das die Musik nicht versteht, kannst du das spüren. Und dann mußt du so spielen, daß sie dich verstehen. Wenn wir ein Publikum haben, das ohne feste Erwartungen gekommen ist, wird das Spielen leichter.“

„Ist es schlimm für euch, wenn ihr das Publikum nicht überzeugen könnt?“

„Nein, es ist nicht schlimm, denn wir können das Publikum immer ausschließen. Doch das erfordert ein Mehr an Energie. Und es ist besseV, wenn ich alle Energie in die Musik legen kann.“

„Braucht ihr Zeiten, in denen ihr ohne Publikum spielt?“

„Das tun wir. Wir machen immer Musik. Natürlich müssen wir uns vorbeereiten, ohne Publikum. Wir müssen unter uns sein, um Ideen entwickeln zu können. Wenn wir vor das Publikum treten, präsentieren wir das, was wir erarbeitet haben.“

„War es ein schwieriger Schritt für euch, der von der relativen Sicherheit kommerzieller Studio-Jobs in den Bereich der finanziell unsicheren freien Musik?“

„Wir haben darüber nicht nachgedacht, haben das auch nicht als einen besonderen Schritt empfunden, weil wir an die Musik glauben. Wir dachten: Wenn wir gut spielen und uns mit aller Energie einsetzen, dann wird die Musik schon für uns sorgen. Obwohl wir sogenannte freie Musik machten, hatten wir doch immer zu essen, zu trinken, ein Bett zum Schlafen. Wir kamen wegen der Musik zusammen, nicht wegen des Geldes. Bei uns war der Glaube an die Musik so stark, daß wir nie daran gezweifelt haben, daß das Art Ensemble erfolgreich sein würde. Wir waren uns der Schwierigkeiten bewußt, aber doch erfolgssicher wegen der Musik. Musik ist Wahrheit.“

„Seit wann spielt Don Moye im Ensemble?“

„Er begann 1970 mit uns zu spielen. Wir trafen Don in Paris.“

„Auf einem alten Plattencover des Art Ensembles las ich ein Zitat von Roscoe Mitchell, in dem von Klangschöpfungen (Creating sounds) die Rede ist. Bedeutet das nicht den Anfang einer neuen Tradition, verglichen mit



LESTER BOWIE

Foto: Karl-Heinz Bechholz

einer Weiterentwicklung der schwarzen Musik, des Blues?"

„Die Art, in der wir uns einem Klang nähern, ist nur Erweiterung. Wenn ich zum Beispiel auf der Trompete eine Dur-Tonleiter spiele, kenne ich diese Noten. Also versuche ich, etwas anders zu machen. Ich spiele oi-oi-oi statt da-da-da, erweitere den Klang. Wir versuchen, mit neuen Klängen mehr auszudrücken. Man kann viel sagen mit den einfachen Noten, aber wenn ich sie mit einem anderen Klang spiele, können die Leute andere Dinge fühlen. — Unser Blues ist der Klang, die Farbe.“

„Joseph Jarman erzählte mir, daß ihr vor kurzem bei einem Konzert in Zagreb in die Musik jugoslawische Folklore einbezogen habt. Ist das nur ein Kompromiß mit dem Publikum?“

„In Jugoslawien spielten wir einmal vor 2000 Leuten, die uns noch nie gehört hatten. Deshalb versuchten wir, ihnen zu helfen, die Musik zu verstehen. Wir wollen, daß die Leute immer verstehen, was wir tun. Wir spielen bei jedem Auftritt etwas anderes, jeweils nach der Umgebung. Wir spielen hier draußen nicht genauso wie in einem Theater. Und wenn wir Leute vor uns haben, die uns nicht kennen, richten wir uns danach.“

„Ich finde diese Einstellung sehr vernünftig. Es gibt ja auch Musiker, die sagen: Ich mache keine Kompromisse, Schluß.“

„Wir machen keine Kompromisse in dem, was wir tun. Wir spielen sehr schwarze Musik, wir erweitern die Musik, aber wir wollen kommunizieren. Kommunizieren könnten wir

nicht, wenn wir Mist spielen. Wir machen keine Kompromisse, indem wir Musik wie Weather Report spielen. Wir haben soviel Musik, Folk-Musik, Blues, alles.“

„Spielt ihr gern in Europa oder nur wegen einer günstigeren Konstellation? Würdet ihr lieber in den Staaten bleiben?“

„Ich wohne gern in den Staaten, aber ich mag überall spielen, wo Leute die Musik schätzen. Die Musik ist für jeden da, nicht für bestimmte Leute, ein Land, Europa. Wir können alle aus ihr lernen.“

„Eine aktuelle Frage: Im Hintergrund spielt Anthony Braxtons Gruppe. Eure Musik unterscheidet sich einerseits sehr stark von seiner, andererseits passen sie doch zueinander. Joseph Jarman und Roscoe Mitchell spielen hier mit ihm in einem Saxophon-Trio. Wie ist euer Verhältnis?“

„Wir sind zusammen hoch gekommen. Ich erinnere mich daran, wie Anthony zum ersten Mal mit abgeschnittenen Haaren von der Armee kam. Roscoe und ich spielten in einem Konzert, und Anthony war gekommen, um uns zu hören. In der AACM (Association for the advancement of creative musicians, eine Musikerkooperative) ist jeder ein Individuum, und trotzdem gehören alle zusammen. Auch wenn der eine spielt, was er mag, der andere etwas anderes, arbeiten wir doch zusammen. Wir hassen uns nicht, haben keine Auseinandersetzungen. Wir drücken uns aus in unserer Musik.“

„Aber ihr würdet nicht mit Kollegen spielen, die nur kommerzielle Musik machen, etwa Herbie Hancock?“

„Ich spiele einmal mit jedem zusammen, egal wer er ist. Danach kann ich erkennen, ob es die Sache weiterbringt.“

„Wann erscheint bei uns eine neue Platte von euch?“

„Wir haben jetzt unsere eigene Schallplattenfirma: AECO, Art Ensemble of Chicago Operation. Wenn wir in die Staaten zurückkommen, werden wir unsere erste Serie herausbringen. In Europa wird es im Herbst soweit sein. Ich kann nur sagen: Innerhalb eines Jahres wird das Art Ensemble of Chicago die besten Platten in der Welt haben, die besten auch für die Künstler. Wenn Leute die Platten kaufen, bedeutet das, daß jeder Künstler bekommt, was er verdient. Bei den großen Firmen kassieren die Bosse das große Geld und geben den Künstlern wenig. Bei uns aber werden alle Künstler viel Geld bekommen. Ihr werdet davon hören, wenn es hier soweit ist.“



V. I. o. n. r. u.: ROSCOE MITCHELL, JOSEPH JARMAN, MALACHI FAVORS, DON MOYE

Fotos: Karl-Heinz Bechholz

GARY PEACOCK: ICH BIN...

Gary Peacock steht stellvertretend für eine Musikergeneration, die Mitte der 60er Jahre einen ersten Höhepunkt ihres Schaffens erreichte, die von der Musik des Bebop ausgehend den neuen, freien Jazz mitgestaltete. Peacock, der Mitte der 50er Jahre während seiner Zugehörigkeit zur amerikanischen Armee in Deutschland vom Klavier zum Baß überwechselte, mit Hans Koller und Attila Zoller spielte und auch Plattenaufnahmen machte, hatte in den darauffolgenden Jahren große Erfolge. Heute weiß man, daß er neben Scott LaFaro und Charlie Haden zur Emanzipation des Basses beitrug. An der amerikanischen Westküste spielte er später mit Bud Shank, Barney Kessel, Paul Horn, Terry Gibbs und Shorty Rogers, fand nach seiner Übersiedlung nach New York im Jahr 1962 Anschluß an den Kreis um Paul Bley und Jimmy Giuffre, arbeitete auch mit Roland Kirk, George Rus-

sell, Don Ellis und 1964 gleichzeitig mit Albert Ayler, Miles Davis, Paul Bley und Bill Evans zusammen. Die vielen Einflüsse, die in jenen Jahren auf ihn einströmten, mußte er nach und nach verarbeiten. Es gelang ihm, einen Großteil der bürgerlichen Verhaltensnormen, die sich als Zwänge entpuppten, abzustreifen, alles neu zu überdenken und seine wirkliche Identität zu finden. Durch ein freieres und umfassenderes Weltbild entging er materiellen Versuchungen und Verhaltenszwängen, er gewann an Einsicht, fand zu einem neuen Selbstverständnis, das stark von der asiatischen Lebenseinstellung geprägt und insgesamt gesehen mehr am Leben als solchem ausgerichtet ist. Eine persönliche Begegnung mit dem jetzt 42jährigen Musiker, der nun international wieder stärker ins Scheinwerferlicht rückte und dessen neue ECM Platte „Tales of another“ mit Keith

Jarrett und Jack DeJohnette einen Wendepunkt darstellt, hinterläßt einen großen Eindruck. Peacock ist zu einer schillernden, faszinierenden Persönlichkeit herangereift, bei dem sich der z. T. recht schmerzhaft Entwicklungsprozeß in den Gesichtszügen niederschlug. So geht heute von ihm ein Hauch von Reife aus, und man spürt dieselbe Faszination, wie in seiner Musik, die ungeheuer luzid, klar und ausdrucksstark ist und viel Raum zum Atmen läßt. Was sie vor allem auszeichnet, ist Ruhe, Abgeklärtheit, Innigkeit und Schönheit, verbunden mit ständiger Bewegung und Aktionen, die vieldeutige Denkanstöße vermitteln.

Aus einem Gespräch, das Gudrun Endress kürzlich mit Gary Peacock führte, wurden einige markante Äußerungen herausgestellt, in denen Peacock seine Position als Mensch und Musiker zu umreißen versuchte.

Als ich 1964 aufhörte, Musiker zu sein, stand kein Zwang dahinter. Es kam ganz natürlich dazu. Zu jener Zeit hatte ich schon mit Albert Ayler meine Erfahrungen gesammelt, hatte die Zusammenarbeit mit Miles Davis hinter mich gebracht, und es kamen noch andere Umstände dazu, die mein aktives Musizieren abreißen ließen. Ich wurde sehr krank, und in diesem Stadium erwachte mein Interesse für orientalische Philosophie und Medizin. Es war die Hinwendung auf diese Bereiche, die mich heilte. Ich genas sozusagen physisch an mir selbst. Ich stoppte abrupt jeden Drogen- und Alkoholgenuß, beschränkte mich ganz auf makrobiotische Nahrung, aß braunen Reis, später dann auch wieder Zucker und trank Bier. Das alles war für meinen Körper eine zu große Anstrengung, und ich zog mir ein blutendes Magengeschwür zu. Es war sehr schmerzhaft, ich konnte nicht mehr essen, nicht mehr schlafen. Als ich damals im Sommer in New York am vierten Morgen nach meiner Erkrankung erwachte, fühlte ich eine enorme Angst in mir hochsteigen. Und ich wurde mir bewußt, daß es höchste

Zeit sei, einen Arzt aufzusuchen und mich einer Operation zu unterziehen. Doch kam es nicht dazu, denn ich hatte mir geschworen, nie wieder zu einem Arzt zu gehen, und als ich so völlig entkräftet darniederlag, kein Essen, auch nichts Flüssiges mehr zu mir nehmen konnte, sah ich plötzlich in einer Vision Miles Davis vor mir, der mir den Rat gab: „If you don't know what to do, do nothing. — Wenn du nicht weißt, was du tun sollst, tue gar nichts.“ Es war diese traumhafte Begegnung, die mir plötzlich alle Angst nahm und meinem Körper Ruhe gab. In dieses Nichtstun setzte ich nun mein ganzes Vertrauen. Ich aß nichts und ruhte so lange, bis ich mich besser und besser fühlte und schließlich das Gefühl hatte, geheilt zu sein. Dieses Erlebnis führte mich zuerst zu der Erkenntnis, daß meine Bedürfnisse praktisch von meinem Gehirn künstlich konstruiert waren. Mir wurde bewußt, daß mein Tod nicht einmal die winzigste Bewegung im Universum auslösen würde und daß sich mein ganzes Sein eben darin erfüllte — zu sein. Es war für mich überhaupt nicht mehr wichtig, ob ich

Musik mache oder nicht, ich merkte überhaupt nicht, daß ich nicht mehr spielte, und so verschwendete ich auch keinen Gedanken auf den etwaigen Entschluß, von der Musikszene Abschied zu nehmen. Ich hatte in Wirklichkeit nie im Sinn, mit der Musik aufzuhören, und doch konnte ich einfach eine Zeitlang nicht mehr spielen. Erst als ich nach Japan übersiedelte, begann ich in größeren Abständen immer mal wieder Musik zu machen. Zunächst einmal im Jahr, später einmal im Monat. Die Musik stand nicht im Brennpunkt meines Interesses. Es war dann ein äußerer Anlaß, der einen Umschwung brachte, denn 1969 oder 1970 merkte ich, daß ich dringend Geld brauchte, und als die Leute bei Sony, der japanischen CBS, fragten, ob ich nicht eine Platte für sie aufnehmen wolle, reckte ich erstmals wieder meinen Kopf aus dem Sumpf. Ich machte die Aufnahmen und fand dadurch so langsam Anschluß an das Musikerdasein. In Japan heiratete ich dann zum zweiten Mal, reiste 1970 mit meiner Frau in die USA, kehrte aber bald darauf wieder nach Japan zurück. Dort arbeitete ich

so etwa einmal im Monat in einem Club in Tokio und machte weitere Plattenaufnahmen. Das erste Album, das unter dem Titel „Eastward“ erschien, gelang gut, aber das zweite war ein wahres Unglück. Die Musiker waren nicht recht bei der Sache, jeder hatte Vorbehalte und es geschah einfach nicht das, was sich hätte musikalisch ergeben sollen.

Japan war ein wirkliches Erlebnis für mich. Aber es war ein ganz schöner Schock, bis ich mich dort eingewöhnt hatte. Nichts war mir vertraut, weder die Sprache noch die Menschen. Der Lebensstil dort ist insgesamt völlig verschieden von dem, den man in der westlichen Welt gewöhnt ist. Natürlich wird viel imitiert von dem, was die USA hervorbringen, aber ich glaube, um die Japaner wirklich zu amerikanisieren, müßten sie zunächst einmal aufhören, japanisch zu sprechen. Erst wenn sie auf ihre Sprache und ihr Essen verzichten, eröffnet sich ihnen Amerika wirklich. Und was den Jazz betrifft, so weiß ich z. B. nicht so recht, was ich von den sogenannten japanischen Free Groups halten soll. Ihre Musik ist zwar sehr energiegeladen, sie spielen sehr forciert, doch klingt alles recht unzusammenhängend und für meine Ohren gewiß

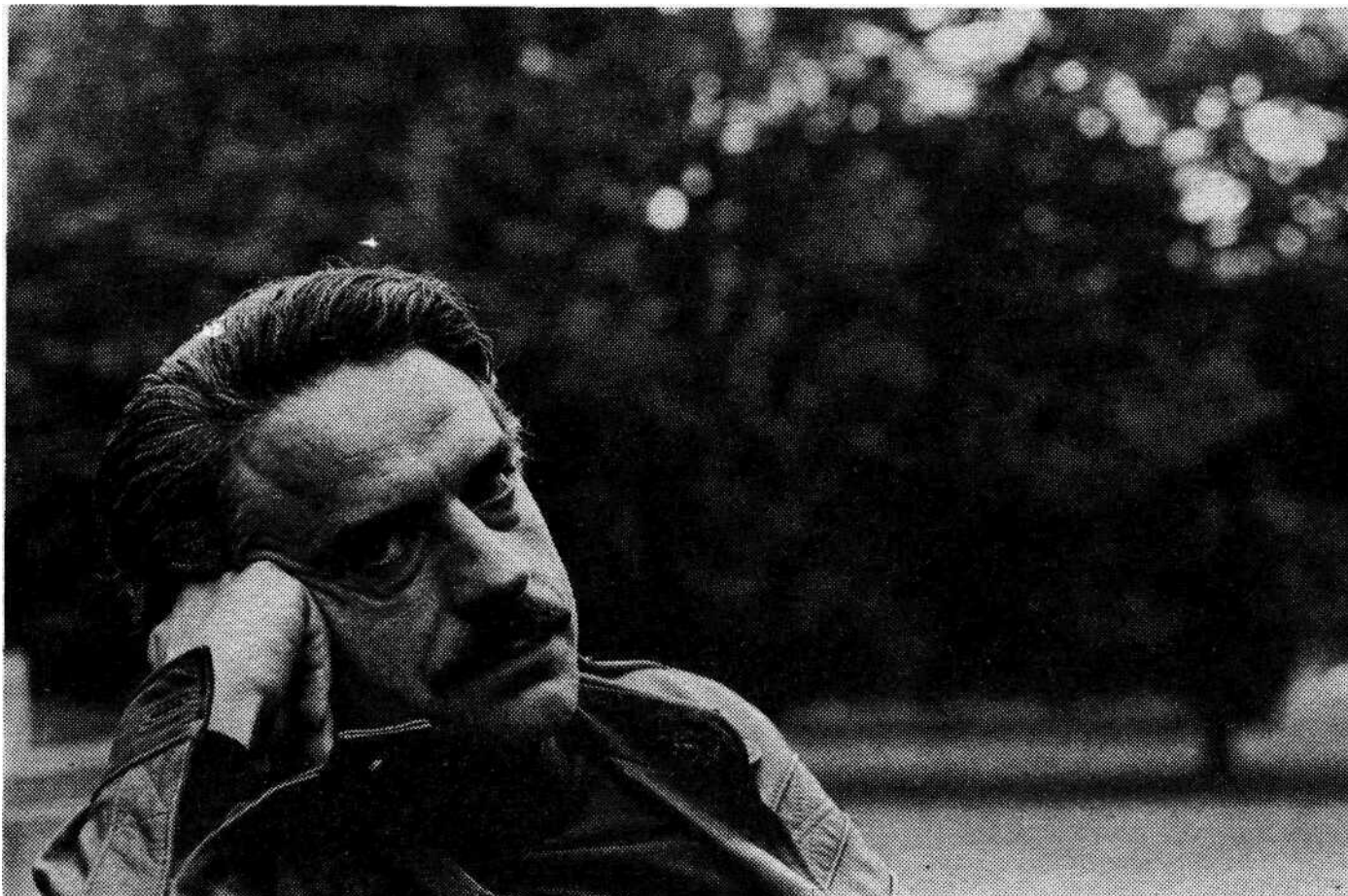
nicht free. Jedenfalls entsprechen sie nicht dem, was ich unter Free Jazz verstehe. Für mich sind sowohl Miles Davis als auch Louis Armstrong free players. Und zwar sind sie frei in des Wortes umfassendster Bedeutung. Ihre Musik ist von keinerlei Zwang bestimmt. Wer etwas tut, einfach nur, um es zu tun, ohne nach rechts oder links zu schauen, ohne sich zu überlegen, was soll ich machen, was erwartet man von mir, der handelt wirklich frei. Im anderen Fall existiert man im Moment nicht wirklich. Natürlich muß man kein Musiker sein, um sich frei zu spielen. Jeder Mensch kann das, wenn er sich ganz selbstverständlich entfaltet, in jedem Moment etwas aus sich selbst heraus tut. Dann nämlich ist man erst frei, wenn man sich von nichts, was außerhalb ist, beeinflussen läßt und wenn man sich die Freiheit nimmt, einfach da zu sein. So geht es auch in der Musik nicht um Akkorde oder deren Vereinigung, nicht um die Melodie oder um das, was man oft mit den Worten umschreibt: man spielt, was man fühlt. Es geht auch nicht darum, wie schnell man spielen kann. All das ist unwichtig, und ich erinnere mich immer daran, was Albert Ayler dazu zu sagen pflegte: „Don't make it be about that, it ain't about nothing. —

Befrei dich von allem, denk an gar nichts!“ Meine Position sehe ich so: Es ist universell gesehen letzten Endes belanglos, ob ich da bin oder nicht, aber natürlich freue ich mich, daß ich da bin.

Wenn mich jemand fragt: „Wie haben Sie es nur fertiggebracht, aufzuhören, Musiker zu sein?“, so ist meine Gegenfrage: „Wie kann man jemals beginnen, Musiker zu sein?“ Ich bin kein Musiker. Musik ist nur etwas, was ich mache. Aber das ist ja schließlich nicht alles, was ich bin, es ist nicht meine Identität. Ich bin, was ich bin, und die Musik ist etwas, was ich mit meinen Händen zuwege bringe. Man wird daraus nicht ableiten können, wer ich bin. Ich verstehe auch nicht, warum die Musik als ehrliche Äußerung eines Menschen so einzigartig sein soll. Man kann in der Musik doch sowohl sagen, was ist als auch was nicht ist. Man hat die Wahl, wie mit Worten. Ich bin durchaus nicht der Meinung, daß die Musik da eine privilegierte Rolle spielt. Ein Musiker hat keinen bevorzugten Platz im Universum. Jeder Mensch kann kreativ sein, wenn man so will z. B. auch ein Lastwagenfahrer. In Seattle habe ich einen Automechaniker getroffen, der meinen Wagen untersuchte und

GARY PEACOCK

Foto: Roberto Masotti



der, als er seine Hand auf die Motorhaube legte, sagen konnte, was mit dem Motor nicht in Ordnung ist. Er konnte über die Mängel bis ins kleinste Detail Auskunft geben. Das hat bestimmt nichts mit Metaphysik zu tun, vielmehr hat er seine Intuition so weit entwickelt, seine Fähigkeiten so geschult, um mit traumwandlerischer Sicherheit jeden Schaden beheben zu können. Er ist mit dem Auto so zu einer Einheit verschmolzen, als ob es sein Geschöpf sei. Er ist für mich kreativ. Ich habe dieselbe Erfahrung gemacht, als ich als Putzmann arbeitete, Restaurants ausfegte und Fußböden aufwischte. Ich übte diesen Job sechs Monate lang in Boston aus und empfand es als eine phantastische Arbeit, die ich wirklich liebte. In Europa wollen sich viele Musiker mit sich selbst identifizieren, wollen von sich sagen: Ich bin ein Musiker. Und sehen das als ihre Daseinsberechtigung. Das ist ein recht unglücklicher Sachverhalt. Denn darin ein Privileg zu sehen, ist Unsinn. Musik ist nur einfach etwas, was sie tun. Aber was sie sind, sehen sie nicht: sie sind Menschen. Angenommen, ich fühle mich nur als Musiker, dann wäre es doch mein Tod, wenn ich eines Tages eine Hand verlieren würde! Ich könnte nicht weiter existieren, weil ich nicht mehr spielen kann. Um leben zu können, muß ich wissen, wer ich bin. Und mit meiner Einstellung zum Leben würde ich nicht zu Grunde gehen, wenn ich nicht mehr Musik machen könnte. Denn wie gesagt fühle ich mich auch dann als free player, wenn ich nicht Musiker bin. Wer frei spielen will, muß auch einmal falsch spielen können. Man muß sich darüber klar sein, daß es richtig sein kann, einen Fehler zu machen. Wie sagte doch Richard Eberhart: „The truth is what is so and it is also so what.“ An vielen Stellen ist z. B. meine Intonation nicht sehr gut, oft läßt die Durchführung zu wünschen übrig. Das mag — rein musikalisch gesehen — nicht in Ordnung sein, und ich war in meinem eigenen Spiel immer sehr, sehr kritisch. Aber generell betrachtet muß man wissen: wenn vieles nicht okay ist, dann ist es doch okay.

Was ich an Musik hörte und spielte, hat mich sehr erregt. Ich spürte alles in meinem Magen. Ich dachte früher auch, daß ich etwas Besonderes sei, ich wollte berühmt, wollte der beste Bassist der Welt werden. Zu jener Zeit glaubte ich noch, daß ich Musiker sei, hätte mir nie träumen lassen, einmal erkennen zu müssen, daß ich gar keiner bin. Heute weiß ich, daß man das ist, was man ist, weil man sich dafür entschieden hat. Und jeder hat die Wahl. Man findet immer wieder Leute, die behaupten, sie hätten

keine andere Wahl gehabt, und sie versuchen damit, für das, was sie taten, andere verantwortlich zu machen. Eine solche Einstellung bedeutet, sich der Verantwortlichkeit für sich selbst entheben zu wollen. Die Menschen sind was sie sind, wo sie sind und wer sie sind. Davon ausgehend haben diejenigen, die bekennen, freie Menschen zu sein, alle Verantwortung auf sich genommen. Sie machen niemals irgendwelche mysteriösen Mikroben oder Viren dafür verantwortlich, wenn sie sich einmal eine Erkältung zugezogen haben. Sie schieben niemals die Schuld auf das System, wenn sie kein oder nicht genügend Geld verdienen. Sie übernehmen die totale Verantwortung für sich selbst, für ihr Leben und sind frei, wirklich frei. Wer das nicht erkennt, ist in die Falle gegangen und muß eines Tages einsehen, genau das bekommen zu haben, was er gewählt hat, daß er das geworden ist, wofür er sich entschied. Das gilt für jeden Moment, an dem man vor einem Kreuzweg steht und eine bestimmte Richtung einschlagen muß. Ich persönlich fühle mich z. B. völlig frei, obwohl ich eine Frau und zwei Kinder habe. Ich habe die freie Entscheidung, heute, morgen oder niemals mehr nach Hause zu gehen. In jeder Sekunde stehe ich vor einer

Plattenhinweise

Gary Peacock-Keith Jarrett-Jack DeJohnette: Tales Of Another, ECM 1101
 Gary Peacock Trio: Eastward, CBS/Sony SOPM 156
 Paul Bley with Gary Peacock, ECM 1003
 Paul Bley with Gary Peacock: Ballads, ECM 1010
 Barry Altschul-Paul Bley-Gary Peacock: Virtuosi, Improvising Artists Inc. 373844
 Gary Peacock-Masabumi Kikuchi-Masahiko Togashi-Hiroshi Murakami: Voices, CBS/Sony SOPM 179
 Paul Bley-John Gilmore-Paul Motian-Gary Peacock: Turning Point, Improvising Artists Inc. 373841
 Bill Evans with Gary Peacock, Paul Motian: Trio 64, Verve V-8578
 Albert Ayler Trio: Spiritual Unity, ESP Disk 1002

Wahl. Wenn ich jemand Geld schulde, liegt es in meinem Ermessen, es zurückzahlen oder nicht, man hat ständig mit solchen Fragen zu tun. Nun beruht indessen die ganze Erziehung bei uns auf dem Prinzip, nicht frei handeln zu dürfen, sondern dieses oder jenes tun oder lassen zu müssen. Jedem wird das beigebracht, und es ist erstaunlich, wie man sich dann irgendwann dafür entscheidet, daß man keine Wahl mehr hat. Man wacht auf, schaut umher und sagt sich: Ich habe keine Entscheidungsfreiheit. Aber man merkt schließlich doch, daß das der eigenen Wahl entspringt, man hat sich selbst dazu entschlossen. Es war irgendeine Machtfigur, die dir sagte: Du kannst das nicht tun. Du hast dich zunächst dagegen gewehrt, aber nach einer gewissen Zeit gespürt, daß es in dich

eingedrungen ist, was man dir immer wieder sagte, und dann meinstest du tatsächlich, du könntest das nicht tun. Und hast vielleicht vergessen, daß dir das jemand anderes gesagt hat. Irrt allgemeinen aber tut man das, was man tun will. Wenn jemand sagt: Ich würde lieber etwas anderes machen, aber ich tue trotzdem das, was ich eigentlich nicht möchte, halte ich das für Blödsinn. Das ist unehrlich, das ist keine Kommunikation, sondern leeres Gewäsch. Sicher hat das jeder schon erlebt: Man wacht morgens auf, sagt sich, daß man heute wirklich nicht zur Arbeit gehen möchte, geht aber dann doch. Man tut damit das, was man will, denn man könnte ja auch nicht zur Arbeit gehen und würde in diesem Fall ebenfalls das tun, was man will. Man kann sich selbst täuschen, indem man sich einbildet, irgendwo anders zu sein als man tatsächlich ist. Wenn man aber ganz bei sich ist, dann ist alles, was man tut in Ordnung. Das Gefühl, zu sein, ist das wichtigste. Nehmen wir das Beispiel einer Streichholzschachtel. Ich kann sie von den verschiedensten Blickwinkeln aus betrachten, und alle diese Möglichkeiten sind Ansichten oder sagen wir Stellungnahmen. Nehmen wir aber an, man könnte die Schachtel von allen Seiten gleichzeitig sehen, wie wäre dann die Stellungnahme? Welche Worte könnte man wählen? Man müßte ja all den verschiedenen Ansichten gleichzeitig Ausdruck verleihen. Man hätte in einem Augenblick die vollständige Übersicht. Die verschiedenen Aspekte werden indessen sofort auf einen Punkt konzentriert, wenn man nicht von außen auf die Schachtel blickt, sondern sich mit ihr identifiziert, also selbst zu diesem Zentrum wird. Jeder Blickwinkel entfällt und du bist frei. Wer das erkennt, begreift, daß alles andere nur eine Sache der Wahl ist. Mein Vater sagte immer wieder zu mir: „Wie ich dich beneide, Gary! Du kannst anziehen, was du willst, kannst tun, was dir Spaß macht.“ Ich entgegnete ihm: „Das kannst du doch auch!“ „Nein“, meinte er, „das geht nicht. Denn ich muß als Geschäftsman gewisse Rücksichten nehmen, muß z. B. so und so gekleidet sein.“ Wir hatten dann ein langes Gespräch, denn mein Vater war bislang nicht zu dem Punkt gelangt, wo er hätte erkennen können, daß auch er wählen kann. Er merkte nicht, daß er genau das tat, wofür er sich entschieden hatte. Aber es ist in allen Bereichen — auch in der Musik — sehr kritisch zu erkennen, daß das, was man bekommt, tatsächlich das ist, was man will.

Viele sprechen oft von glücklichen Momenten. Ich weiß nicht, was das

ist, denn ich kenne aus meiner Erfahrung nur eine bestimmte Sphäre, in der ich mich bewege, befinde mich in einem gewissen Stadium etwa, wenn ich improvisiere. Ich fühlte mich aber auch in einer solchen Sphäre, als ich Geschirr spülte, durch eine Straße ging, in einem Flugzeug saß oder meine Frau liebte. Ich glaube, es gibt da keine Grenzen. Ich brauche dazu also nicht die Musik. Wenn man mir heute meinen Baß wegnimmt, finde ich mich damit ab. Sicher, das Baß-Spielen macht mir Spaß, ich habe Freude daran, aber es ist für mich nicht lebensnotwendig. Ich brauche nichts als genau das, was sich in jedem Moment ergibt. Ich weiß, was ich gerne möchte, aber ich benötige es nicht. Obwohl ich einst während meines Krankseins glaubte, ich müsse etwas essen, entschloß ich mich, doch nichts zu mir zu nehmen. Und nach dem vierten Tag merkte ich, daß ich eigentlich gar kein Essen brauchte. Sicher kann ein Zeitpunkt kommen, an dem es den Tod bedeutet, wenn man nichts mehr ißt. Aber dies ist dann eine Notwendigkeit, die auf anderer Ebene liegt als jener Glaube an Bedürfnisse, die man in Wahrheit gar nicht hat. Man braucht nichts, nur weil man es gerne möchte. Warum meinen viele Leute, sie benötigten dieses oder jenes, sie müßten dieses oder jenes unbedingt haben, wogegen sie in Wahrheit überhaupt nichts brauchen — nur das Leben. Man kann jedoch durchaus an gewissen Dingen seine Freude haben. Als ich 1972 von Japan nach Amerika zurückkehrte, begann ich Wissenschaften zu studieren. Von diesem Studium, das ich heute noch betreibe, bezog ich stets viele Anregungen und viel Freude. Mein Interesse an vielen Dingen wurde geweckt, wurde weiträumiger, und so beschäftigte ich mich jetzt mit Physik, Chemie und Psychologie. Früher habe ich all diese Gebiete immer getrennt voneinander gesehen, heute erscheinen sie mir eng miteinander verbunden. In Japan und auch in Europa wird das Konzept des Künstlers sehr hochgespielt. Ich halte es dagegen für sehr naiv, wenn ein Musiker meint, er sei mehr als er tatsächlich ist. Er ist nichts als ein menschliches Wesen, das sich auf diesem Planeten bewegt und sich um Kommunikation mit anderen Wesen bemüht. Wer sich nicht in erster Linie als Mensch fühlt, der ist ein Nichts. Eine Gabe, ein Talent zu haben, ist für mich kein Privileg. Viele Leute haben zu mir gesagt: „Sie haben eine wunderbare musikalische Gabe.“ Das ist keine Gabe — denn wer sollte mir denn etwas gegeben haben? Jeder hat gewisse Fähigkeiten in sich, und wenn die einen sie nicht gebrauchen, so kann man nicht sagen, daß sie sie

nicht hätten. Man muß willens sein, das zu tun, was man tut.

Durch meine wissenschaftlichen Studien kam ich auch der Musik auf die Spur. Ich entdeckte, daß die Struktur der Musik und ihre Funktion genau dem entspricht, was sich an Gesetzmäßigkeiten im All vollzieht. Ich werde diesen Gesichtspunkt verfolgen, ihn klar zu machen versuchen, denn man kann von dieser Sicht aus musikalisch all das interpretieren, was sich im Universum vollzieht. In diesem Sinne werde ich auch meinen Unterricht gestalten, denn ich studiere nicht nur, ich lehre auch gleichzeitig. In Seattle unterrichte ich Improvisation, Harmonielehre, Theorie, Gehörbildung und Ensemblespiel. Am Unterricht habe ich sehr viel Freude, arbeite aber auch an einem Buch über Gehörbildung, einem über Musiktheorie und einem dritten über den Baß. Die Schule nimmt mich derzeit so in Anspruch, daß ich überhaupt nicht mehr dazu gekommen bin, etwas Neues zu komponieren. Ich habe aber ein Skizzenbuch, in dem ich mir alle Ideen aufnotiere, die mir jemals in den Sinn kommen. Daß ich als Instrument den akustischen Baß besonders liebe, liegt daran, daß ich seinen Klang sehr körperlich empfinde. Der Elektro-Baß unterscheidet sich davon total. Er ist zwar ein sehr interessantes Instrument, das in bestimmten Fällen genau richtig ist, aber ich bevorzuge doch den Naturbaß. Ich bin sicher, daß ich darauf noch sehr, sehr viel mehr gestalten kann, als ich es jetzt tue. Das Spiel, das ich im wahrsten Sinne mit dem Baß treibe, hat den Sinn, die vollkommene Kontrolle darüber zu haben, ihn ganz zu meistern. Darin liegt für mich auch eine Herausforderung — doch wie ich bereits erläutert habe, ist es für mich ebenso in Ordnung, wenn ich das Ziel nicht erreiche. Ich denke nie in Kategorien wie Schwierigkeitsgraden oder Schnelligkeit, wenn ich spiele. Ich höre extrem einfach, extrem tonal. Ich höre tonale Zentren, praktisch eine Kollage von Tönen, kein Aufeinanderprallen. Wenn man mir drei Noten gibt, höre ich sie automatisch innerhalb einer tonalen Verbindung. Die Idee der Pantonalität ist folgende: Anstelle eines klar definierten Tones kann man einen Ton ins Spiel bringen, mit dem man zu flirten beginnt, den man verändern kann, mit dem eine Anspielung auf einen anderen Ton möglich gemacht wird. Damit vermeidet man, sich auf einem bestimmten Ton niederzulassen. Weil mein Spiel nicht in erster Linie diatonisch ist, denke ich auch nicht in Akkorden, sondern in der Mehrzahl der Fälle in linearer Weise. Als ich z. B. mit Paul Bley zusammen musizierte, rief das,

was er machte, automatisch in meinem Ohr eine Eingebung hervor. Dieser Prozeß ging nicht bewußt vor sich, sondern er muß vielmehr als ein sehr spontaner Vorgang gesehen werden. Es ist das vielmehr Sache meiner Ohren als meines Gehirns. Für mich hat jeder Ton eine charakteristische Tonhöhe, ist dabei aber auch dynamisch, d. h. er löst gefühlsmäßig Bewegung aus. Die Freude, die man bei der Improvisation haben kann, ergibt sich aus der Konfrontation mit der Interaktion der Töne und ihrer Entwicklung. Die Beziehung der Noten untereinander führt zu der Richtung, die sich schließlich abzeichnet. Aber nicht nur das bestimmt das Musikhören, sondern der Musiker bringt auch sich selbst, seine Gefühle, seine Ansichten, seine Vorstellungen in die Musik ein.

Viele Leute glauben, daß das Plattenalbum mit Keith Jarrett und Jack DeJohnette eine Musik enthalte, bei der es keine Akkorde gibt, keine festgelegten Rhythmen gespielt werden. Sie können sich unter free einfach nichts anderes vorstellen. Aber ich habe diese Kompositionen selbst geschrieben, und was die allgemeine Konzeption anbetrifft, erwies sich die Gruppe als geschlossene Einheit. Keith und Jack sind phantastische Musiker, und obwohl wir zum ersten Mal zusammenspielten, kam es sofort zu einer engen Kommunikation. Keith ist ein Mensch, mit dem man ins Studio geht, dem man die geschriebene Musik zeigt — es waren die Melodien notiert und ein paar weitere Ideen für Akkorde — und der sofort versteht. Als er bei einem Stück an einer Stelle fragte: „Möchtest du da weitermachen im Sinne dieser Akkord-Clusters, die du da festgelegt hast?“, gab ich zur Antwort: „Natürlich nicht, wir wollen einfach das spielen, was sich selbstverständlich ergibt!“ Das war ganz in seinem Sinne. Ich liebe diese Art Musiker sehr, denn mit ihnen gibt es keinerlei Schwierigkeiten, sie wissen, was sie tun. Deshalb kann man ihnen auch einfach sagen, wir spielen, was sich ergibt. Jack DeJohnette ist der gleiche Mensch, wenn er etwas einmal hört, weiß er, was er daraus macht. Man muß so gut wie nichts einstudieren oder proben.

Das Gespräch mit Gary Peacock, aus dem diese Auszüge stammen, vollzog sich ganz im Sinne des zitierten free playing. Es kam nie zu dem Versuch, einen thematischen Zwang auszuüben. Auf diese Weise kam es auch nicht zu rein musikalischen Erklärungen. Und doch war die Begegnung mit dem Menschen Peacock eine Begegnung mit der Musik. Oder nicht?

Northsea Festival Den Haag

In den letzten Jahren sind in Europa Jazz-Festivals zur Sommerzeit recht zahlreich geworden. Es ist unmöglich, daß das Jazz Podium von jedem einzelnen detailliert berichten kann — das Podium braucht dies auch nicht, schließlich treten bei den diversen Festivals oft die gleichen amerikanischen Stars auf (die dank vieler Engagements ja erst nach Europa geholt werden können). Entsprechen sich die Jazz-Großveranstaltungen also häufig in den Programmpunkten, so weist doch jede eine ganz individuelle Konzeption und eine ganz besondere Atmosphäre auf.

Das Northsea Festival, welches vom 15. bis 17. Juli 1977 in Den Haag stattfand, war zweifellos der Superlativ der Jazz-Feste: bislang konnte man auf dem europäischen Kontinent — und wahrscheinlich überhaupt auf der ganzen Welt — noch nie räumlich und zeitlich so komprimiert derart viele Jazz-Giants erleben.

Doch solcherlei Superlative können noch gar nichts über die Qualität und Effizienz eines Festivals besagen. Wenn, wie im Niederländischen Congresgebouw, jeweils zehn Stunden lang gleichzeitig auf drei Ebenen in sechs Räumlichkeiten konzertiert wird und außerdem noch Non-Stop Jazzfilme und TV-Produktionen vorgeführt werden, dann hat dies zur Folge, daß der Besucher sich geradezu gezwungen fühlt, von möglichst vielen Gruppen wenigstens einen kleinen akustischen und optischen Happen erreichen zu müssen. Freilich konnten sich beispielsweise Oldtime-Fans nur in einem Raum aufhalten und dort aufmerksam nacheinander Ted Easton, Cousin Joe, Chris Barber, Teddy Wilson und Wallace Davenport zuhören, während zur selben Zeit woanders Charles Mingus, Benny Carter, Max Roach und Dizzy Gillespie spielten. Ein informationshungriger und neugieriger Besucher versuchte sicherlich zunächst überall „hineinzuschneppern“, damit ihm nichts entginge — ihm entging allerdings das Wichtigste: konzentriert das musikalische Geschehen, die musikalische Genese, verfolgen zu können. So konnte die Marathon-Musik-Messe leicht zum bloßen Musik-Konsum geraten. Der Konsum beschränkte sich nicht auf Ohrenfreude; Snacks und Getränke wurden — zu ziemlich hohen Preisen — vielerorts feilgeboten,

Plattenläden und Stände der elektroakustischen Industrie waren eingerichtet.

Nach Schätzung der einheimischen Presse dürften sich an den drei Tagen rund 18000 Besucher in dem riesigen Gebäudekomplex getummelt haben. Zweifellos besticht die Idee, daß der Musik-Rezipient einer etwaigen Lethargie entrissen wird und aus einem breiten Spektrum das ihm Geeignete wählen kann, die steife, zwanghafte Konzertsaal-Atmosphäre also aufgehoben ist. Im Gegensatz zur Nürnberger Jazz-Ambiente etwa war das Northsea Festival zu bombastisch und pompös, sowohl was das Musik(er)angebot als auch was die Besucherzahl anbetraf. Ein Großteil des Publikums mag unter Hör-Stress gelitten haben, ohne diese Verklemmung in Aktivitäten lösen zu können. Vielleicht hätten die Organisatoren — wie in Montreux — den aktionsfreudigen Zeitgenossen (Frei-)Räume zu eigenem kreativen Tun, zu Sessions, einrichten sollen. Die Besucher: späte Twens, Mittelalter herrschte vor, Abendkleider und Anzüge gab's, relativ wenig Jugend.

Da ein einzelner nur einen beschränkten Ausschnitt des reichhaltigen Programms mitbekommen konnte, unterstützten mich freundlicherweise Ilse Storb und Edgar Bück mit weiteren Informationen, die ich in diesen Zeilen verwerte. Aus Platzmangel können allerdings von den über sechzig präsentierten Formationen leider bloß einige wenige herausgegriffen, kurz beschrieben und bewertet werden.

Max Roach widmete Stücke wie „South Africa“ und „It's Time“ den Unterdrückten in Südafrika. Das politische Engagement überzeugte, einen überdurchschnittlich starken Bezug zur afrikanischen Musik hatte sein nuanciertes und ausgereiftes Schlagzeugspiel; intelligent kontrapunktisch zueinander entwickelten sich zuweilen die Melodielinien von Trompeter Cecil Bridgewater und von Tenorsaxophonist Billy Harper, der als einer der besten Solisten des Festivals gelten konnte. Von Gato Barbieri sind zwar in puncto Politik revolutionäre Äußerungen bekannt, seine Musik war aber kommerziell und klischeehaft, zu autoritär dominierte der Tenorist. Zur gleichen Stunde begeisterte dagegen die Gruppe des brasilianischen Perkussionisten Paulinho Da Costa durch Vitalität, Ursprünglichkeit und Temperament. Fern jeglicher störender Effekthascherei musizierte das Tuba-Sextett Gravity. In den einfallsreich und organisch gestalteten Rock-Jazz-Soul-Arrangements klangen die Bläsersätze sehr voll und leicht zu-

gleich, subtile Klangfarben wurden geschaffen, die Solisten — mit Howard Johnson an der Spitze — brillierten durch äußerst virtuoses Spiel, als sei die Tuba eine handliche Trompete.

Unterrepräsentiert war die Free-Jazz-Szene — in einem Zeitungsinterview warf übrigens Willem Breuker dem Festival-Macher Paul Acket vor, zu wenig neue talentierte Gruppen aus Europa engagiert zu haben. Dem aus St. Louis stammenden Saxophonisten Oliver Lake gelang es, das Publikum zum intensiven Zuhören zu bewegen. Unter bewußter Einbeziehung des szenischen Moments wechselte er oft abrupt von tonalen Melodieverläufen zu harten Impulsstößen und verband geschickt Vokal- mit Instrumentalklang. Ein wirklich unübersehbarer Faktor ist Musiktheater natürlich bei Han Bennink. Mit einem enormen Feeling für Timing traktierte er alle möglichen und unmöglichen Klangerzeuger, während Pianist Misha Mengelberg in der musikalischen Klamottenkiste kramte und Stummfilmmusik sowie Broadway-Seligkeit herausholte.

Im zweitausend Besucher fassenden bestuhlten Prins Willem-Alexander-Saal traten unter anderen — bei einem Extra-Eintritt zu dem 75 Gulden (gleich DM) kostenden Festival-Pass — Ella Fitzgerald, die Stanley Clarke Band, Count Basie, Don Ellis, Nina Simone, Cab Calloway und Oscar Peterson auf. Auf zwei dem Kitsch offensichtlich nicht ganz abgeneigte Formationen soll eingegangen werden. Die Stanley Clarke Band war wohl sehr gut eingespielt, doch die allzu häufigen Anspielungen auf die europäische Klassische Musik waren m. E. übertrieben, da wurde eine geordnete, vornehme heile Welt vorgegaukelt: Chopinartiges vom Pianisten Peter Robinson, immer wieder Bach im langen Baß-Solo von Clarke. Ebenfalls in ihrer Weise raffiniert, aber noch mehr heile Welt war die Musik von Don Ellis. Der berühmte Vierteltrompeter brachte ganz in Weiß ein 24-Mann-Orchester (inclusive viele Frauen) plus Streichquartett mit. Einullende Modalität gab es, süße Streicher-Soße (die an den durch Geigen fabrizierten „Heiligenschein“ von Jesus in der Bachschen Matthäuspassion erinnerte), Perkussionwirbelwind, Balinesisches und Japanisches. Ganz nostalgisch mag vielleicht das manchem Zuhörer der Ellis vor zehn Jahren, der damals noch packende Arrangements hatte und ein mitreißender Trompeter war, in den Sinn gekommen sein...

Wie gesagt: nicht alle Solisten und Bands können in diesem Artikel ge-

bührend gewürdigt werden. Nicht genannt wurden so bedeutende Künstler wie Art Blakey, John Abercrombie, Jack DeJohnette, Horace Silver, Muddy Waters, Earl Fatha Mines, Wild Bill Davison, Alphonse Mouzon, Michal Urbaniak mit Urszula Dudziak, Phil Woods, Kai Winding, John Lewis, Gary Burton, Archie Shepp, Beryl Bryden, Monty Alexander, Roy Eldridge, Joe Venuti, Stars Of Faith, Dave Brubeck, Jimmy Owens, Clifford Thornton, Charles Tolliver und viele mehr — Namen, die meinetwegen schon für ein halbes Dutzend Festivals eine Attraktion ausgemacht hätten. Aus diesem Faktum wird die Gigantonomie des Northsea Festivals deutlich.

Der perfekten Organisation des Festivals in der niederländischen Hauptstadt ist ein großes Lob zu zollen, es ist direkt ein Wunder, daß es bei der Komplexität der Veranstaltung fast keine Pannen gab. Und die Musiker gaben, soweit sich dies überblicken und von einem Außenstehenden überhaupt beurteilen läßt, ihr subjektiv Bestes.

Hans Kumpf

Zweite Leipziger Jazztage

Wer glaubte, die DDR sei jazzmäßig ein Entwicklungsland, konnte sich an drei heißen Sommerabenden in der (viel zu kleinen) Aula der Leipziger Hochschule für Fernmeldetechnik vom 9. bis 11. Juni eines Besseren belehren lassen. Von Studenten und dem rührigen „Freundeskreis Jazz“ organisiert, aus der Staatskasse mit 20000M. unterstützt(!), zeigt die Jazzelite der DDR — verstärkt durch einige Musiker aus Polen und Ungarn — eine in vielen Farben blühende, kraftvoll-lebendige zeitgenössische Jazzszene.

Den ersten Abend eröffnete das Berliner Improvisationsquartett, bestehend aus Hermann Keller, Klavier, Manfred Schulze, Bariton-Saxophon, Klarinette, Andreas Altenfelder, Trompete, Wilfried Staufenbiel, Cello, Gesang. Diese ungewöhnliche Gruppe in ungewöhnlicher Besetzung demonstrierte eine gelungene Synthese aus zeitgenössischer E-Musik und Free Jazz, aus Choralbearbeitungen und polnischer Folklore. Herausragend ein phantastischer Hermann Keller, der als gegenwärtig bester Pianist der DDR gilt. Danach boten mit Ulrich Gumpert, Klavier, und Günter Sommer, Schlagzeug, zwei der kreativsten

(und verdienstvollsten) DDR-Jazzler mit ungeheurer Intensität, blendender Technik und mit viel Humor einige Leckerbissen in Free Jazz, die wohl nur in so kleiner Besetzung und mit zwei so perfekt aufeinander eingespielten Leuten möglich sind. Aladar Pege, der ungarische Baß-Virtuose, erweiterte das Duo Gumpert/Sommer zeitweise zum Trio, zeigte aber auch als Solist seine glänzende Technik. Den Schlußpunkt des ersten Abends bildete die Gruppe OSIRIS mit Manfred Hering, Alt- und Tenorsaxophon, Hannes Zerbe, Klavier, Helmut „Joe“ Sachse, Gitarre, Christoph Winkel, Baß, und Wolfram Dix, Schlagzeug. Sie sind ein Paradebeispiel für den Trend im New Jazz, die Erfahrungen der Jazzgeschichte im Sinne der siebziger Jahre zu einer Einheit zusammenzuführen.

Das polnische Duo Czeslaw Gladkowski, Baß, und Krzysztof Zgraja, Flöte, leitete mit lyrisch-meditativem Spiel den zweiten Abend ein. Danach dann der eigentliche Höhepunkt des Festivals: Das Conrad Bauer Trio. „Conny“ Bauer ist einfach ein Posaunen-Genie, der unendlich brillante Einfälle hat und der technisch Mangelsdorf in nichts nachsteht. Seine beiden Begleiter — Sven-Ake Johansson, Schlagzeug, und Jacek Bednarek, Baß — spielte er einfach an die Wand. Einen besonders nachhaltigen Eindruck hinterließen am dritten Abend Friedhelm Schönfeld, Tenorsaxophon, Flöte, Klarinette, und Reinhard Walter, Klavier. Ihr Spiel zeigte so viel Geschlossenheit und gegenseitiges Verstehen, als hätten beide von Kindesbeinen an miteinander musiziert.

Leider viel zu kurz, weil vom besten Niveau, danach das Zusammenspiel von Ernst-Ludwig Petrowsky, Alt- und Sopransaxophon, Klaus Koch, Baß, und Günter Sommer, Schlagzeug, Percussion. Petrowsky ist das As unter den DDR-Saxophonisten. Kenner sagen — und das glaubte man ihnen an diesem Abend —, daß er auch Vergleiche in größerem internationalem Rahmen nicht zu scheuen brauche. Für einen gelösten und heiteren Ausklang der 2. Leipziger Jazztage sorgte der ungarische Geiger Csaba Deszö mit der Rhythmusgruppe von OSIRIS. Wohl mehr Rock als Jazz, doch technisch virtuos wie ein Zigeunerprimas, fiedelte er die Schlußakkorde zu einem Jazzfestival, das nur dadurch Bedauern zurückläßt, daß die von privater Seite mitgeschnittenen Bandaufnahmen (vorläufig?) nicht verfügbar sind.

Dankbares Auditorium: Überwiegend studentische Jugend; musikhungrig, begeistert, viele von weither ange-

reist, die zu Hoheitsakten stilisierten Türkontrollen zu den Pausen brav erduldet. Die rechts und links der Bühne kunstvoll drapierten Staats- und Parteifahnen störten niemanden: ... wenn man die Ginsdler nur düchdich jaddsen!“ — Beim Barte Karl Marxens, das taten sie denn auch, zu Leipzig in Sachsen. Karl Tenbrock

11. Int. Montreux Festival: Jazz

Das Montreux Festival ist das wohl gegensätzlichste, das man sich denken kann. Der Ort der Handlung, das ehemals so elegante Touristenzentrum am Genfer See, und das fast ausschließlich sehr junge Jeanspublikum, das zwanglos an den Ufern des Sees und auf den Teppichböden des Casinos lagert, ein lieblos hochgezogener, moderner, kompakter Betonklotz, der sich nicht ins Stadtbild einpaßt, und ein Jazz-Programm mit Schwerpunkt auf den alten Meistern.

Das Montreux Festival steht seit Jahren aber auch deshalb im Kreuzfeuer der Meinungen, weil die Programme von den Musikerpaketen der Plattenfirmen leben. Das bringt zwangsläufig einen ungeheuren Werbeaufwand mit sich — in so gut wie jedem Schaufenster der Stadt prangen mehrere Plattencovers der beteiligten Künstler — und das, obwohl sich die Mehrzahl der Bevölkerung gegen die „Jazz und Pop“-Festivals ausgesprochen hat. Das Casino, das angeblich mit 5 Millionen im Defizit steht, ist eine große Last für Montreux; man hofft, mit den Veranstaltungen, die inzwischen Weltgeltung besitzen, die verzweifelte finanzielle Lage zu retten. Wenn das fehlschlägt, dann soll der Casino-Block in ein Einkaufszentrum umgewandelt werden.

Immer wieder hört man Klagen, daß sich die Plattenfirmen im allgemeinen nicht der Jazzmusiker annehmen. Nun gibt es aber die sattem bekannten Ausnahmen, also Plattenfirmen, die sich ganz auf ihre Vertragskünstler einstellen, deren Musik ohne Konzessionen auf Platte bannen und — oh Wunder — gut verkaufen. Da ist an erster Stelle Pablo zu nennen, deren Chef Norman Granz durch seinen doppelten Einsatz als Impresario und Plattenboß alle Fäden in seiner Hand zusammenlaufen lassen kann. Vom künstlerischen Standpunkt ist an seiner Promotion nichts einzuwenden. Schwierig wird es erst, wenn eine Plattenfirma die Musiker regelrecht »ni?arkt«, sie in seichte Gewässer



CAB GALLOWAY und JIMMY SLIDE

BILLY MITCHELL und ARNETT COBS

Fotos: Georges Braunschweig

zwingt, sie auf die Rockwelle hievt oder sie in den Disco-Sound drängt. Uno¹ das tat Atlantic mit ihren Vertragskünstlern, von wenigen, dafür um so erfreulicheren Ausnahmen abgesehen. Atlantics Don Pullen bezahlt mit einem Verlust seines Profils, bei Sonny und Linda Sharrock ist es nicht viel anders. Nun, sie werden inzwischen erfahren haben, daß es für sie wohl keinen anderen Weg ins grelle Scheinwerferlicht gibt. Rattenfänger Herbie Mann hat von jeher jede erfolversprechende Mode mitgemacht und Chris Hinze möchte sich von diesem Geld-Kuchen auch ein Stück abschneiden.

Die Höhepunkte der 6 Jazztage des Festivals waren zweifelsohne die drei Abende, die von Pablo-Stars bestritten wurden. Da ging alles glatt, sie waren sehr in sich geschlossen. Selbst ein Roy Eldridge war in Hochform, Benny Carter lebendig und bestechend melodiös, Basie mit kleinen Formationen und mit Orchester charmant und swingend wie eh und je, Peterson atemberaubend virtuos in seinen ach so beliebten rasanten Tempi, Dizzy grandios und sehr kollegial seinem jungen Kollegen Jon Faddis ge-

genüber, Ella wieder begeistert und zugleich rührend menschlich, Clark Terry verdiente wieder einmal uneingeschränkte Bewunderung, Zoot Sims war ein echter Ohrenschmaus. Der einzige schwache Punkt war die Gruppe des gewiß gewieften brasilianischen Showman Paulinho da Costa — und mit ihm ausgerechnet stieg die Live-Fernsehübertragung ein!

Rühmliche Ausnahmen der Atlantic Super Stars, die mit den ewig gleichen Rhythmusleuten auf Disco-Sound zugeschnitten waren, bildeten nur das Larry Coryell-Philip Catherine Duo und das Charles Mingus Quintett. Nicht auszudenken, was der Komponist Mingus mit einem ganzen Orchester zuwege brächte, wenn man bedenkt, was er an kompakten, hinreißenden Klangfarben schon aus seinem Quintett herauszulocken versteht. John Lewis war schlecht beraten, sich als Solo-Pianist zu präsentieren, Earl Hines hätte das Zeug dazu, aber der hielt sich merklich zurück und überließ den Löwenanteil seines Auftritts seinem zweitklassigen, auf Effekt getrimmten Drummer Ed Graham und der gewiß attraktiven, jedoch nicht bewegenden Sängerin

Marva Josie. Joe Williams erwies sich einmal mehr als grandioser, souveräner Entertainer, aber vor der Basie Band ist er ungleich wirkungsvoller und jazziger als mit kleiner Gruppe. Warum, so fragte man sich, läßt er da nicht wenigstens seinen heißen Tenoristen Arnett Cobb zum Zug kommen, sondern den sehr viel weniger profilierten Billy Mitchell?

Wie zu erwarten, löste die Cab Calloway Show „Harlem on parade“ geteilte Publikumsreaktionen aus. Die dancing girls, das schwarze Riesenbaby im silberglitzernden Strampelanzug und die Lindy Hop Tanz-Show, gegen die sich Rock'n'Roll mit Überschlag als verhältnismäßig harmlos ausnimmt, fanden wenig Anklang. Die Musik der kleinen Formation — keine Big Band! — befriedigte nicht. Calloway selbst präsentierte sich gekonnt komödiantisch, wenig jazzig. Von seinem früheren Unternehmen, das first class war — auch was die Jazzsolisten anbetraf — blieb wenig. First class ist nur die temperamentvolle Sängerin Carrie Smith und der Tap-Dancer Jimmy Slide. Nun, Galloway war selbst nicht glücklich unter diesen Umständen nach Europa zu kom-

men. Am besten, man zerstört seine Illusionen nicht durch so mißliche Treffen mit den ehemals so Großen.

Es ist unmöglich, über all die gebotene Musik der 6 Jazztage in Montreux zu schreiben, man kann sie jedoch nach und nach erleben — auf den Platten von Atlantic und Pablo und in den Rundfunksendungen. Zudem zeichnete das ZDF die Jazzabende komplett auf. Trotz all der Ungereimtheiten in Montreux bleibt doch die Erinnerung an viele musikalische Sternstunden und damit der Wunsch auf ein Montreux Jazz Festival 1978!

- ss

Grande Parade du Jazz, Nizza

Was ist die Grande Parade du Jazz in Nizza nun eigentlich: das größte Jazzfest der Welt — oder ein Disneyland des Jazz, bei dem die Musiker sich vorkommen wie die Affen im Zoo? Die erste Behauptung stammt natürlich von Veranstalter George Wein. Sie wird untermauert von einem so respektierten Mann wie Max Jones, der seinen Bericht im Melody Maker 14 (in Worten: vierzehn)spaltig überschreibt: Luxuriating at Nice, the addictive festival.

Er hat sich's also gut, ausreihend gut gehen lassen in Nizza, der Max. Bei diesem Festival, das er nun in vier Jahren viermal besucht hat, und von dem er meint, daß man sich daran gewöhnen kann wie an eine Droge. Denn addict kommt doch wohl im heutigen Sprachgebrauch fast ausschließlich im Zusammenhang mit drug vor.

Das Wort von den Affen im Zoo stammt dagegen von Charles Mingus. Der im übrigen der Meinung ist, daß es sich hier nicht um ein Festival, sondern um einen Zirkus handelt, „genau wie in New Orleans“.

Nun ist Mingus, was Zeugenaussagen betrifft, nicht gerade der Traum eines Verkehrsrichters. In Nizza wurde viel von seinem Buch „Beneath the Underdog“ gesprochen, dessen französische Übersetzung gerade erschienen ist. Eine Autobiographie mit Akzent auf Sex. Erzählt er zum Beispiel, wie er's in einer Nacht mit 23 Mädchen getrieben hat, „weil ich sterben wollte“. Nun, abgesehen davon, daß er (seitdem?) wirklich am Stock geht: er wollte auch, wie er sagt, gar nicht über Sex schreiben. Der böse Verleger hat ihm nur 700 von 1000 Seiten weggestrichen. „Eigentlich war es ein Buch über Gott.“ Denn: „Ich habe Gott gesehen.“

Am nächsten Tag stand im Nice-Matin die Überschrift: Moses in Nizza. Aber das war kein Ausbruch des weltbekannten französischen Humors — die Franzosen sind bekanntlich, wie alle Völker, das einzige Volk, das Humor hat —, sondern schlichter Zufall. Gemeint war der Hürdenläufer.

Andererseits: wieviel wiegt die Aussage George Weins, dessen Angaben über die Zuschauerzahl zwischen 70000 und 100000 schwanken? Der Nizza über New Orleans stellt, „weil beim Festival in N. O. nicht ausschließlich Jazz gespielt wird“, und der gleichzeitig fürs nächste Jahr einen 85köpfigen Kinderchor, die Gospel Soul Children, ankündigt? Ganz abgesehen von dem (guten) Tap dancer und der (schwachen) Jitterbug-Tanzgruppe, die er diesmal schon auftreten ließ.

Der sonst allgegenwärtige und von keinem Klavier fernzuhaltende Manager machte sich übrigens dieses Jahr auffallend rar. Als ich ihm am vierten oder fünften Tag zum ersten Mal begegnete, sagte er nur: „Nein, ich war die ganze Zeit hier. Habe mich nur ein bißchen versteckt.“ Und weg war er, Walt Disney in der Rolle des Richard Kimble. Wollte er Fragen nach dem Newport Festival aus dem Wege gehen, das er dem Vernehmen nach nicht mehr in New York veranstalten will?

Nun, wenn man keine Antworten bekommt, muß man sich wohl an die Tatsachen beziehungsweise an die eigenen Eindrücke halten. Mein erster Eindruck war: Verwirrung. Denn im Gegensatz zu den Vorjahren gab es diesmal kein durchgehendes Programm. Allenfalls am Vorabend war jeweils zu erfahren, wer am nächsten Tag wann und wo spielen würde — und auch das nur unter dem Vorbehalt von Änderungen, die oft genug auch wirklich eintraten. Dazu wurde vom bewährten Grundsatz abgegangen, die Musik auf den drei Bühnen jeweils zur vollen Stunde anfangen zu lassen (abgesehen natürlich von mehrstündigen Sets). Statt dessen startete man oft mit viertelstündigem Abstand voneinander. Das allein hätte genügt, einen Marathonläufer zur Verzweiflung zu bringen. Aber es kam schlimmer: die Anfangszeiten wurden auf ganz unberechenbare Weise nicht eingehalten. Wenn man etwa schweren Herzens Dizzy Gillespie nach zehn Minuten verlassen hatte, um die Thad Jones-Mel Lewis Band zu hören, dann konnte es passieren, daß man bis zu einer halben Stunde vor der leeren Bühne stand oder saß. Ein Ärgernis für die — freilich überaus geduldigen — Besucher des Festivals.

Für den Berichterstatte dagegen mehr: die Gewißheit, daß er vom musikalischen Verlauf dieses Festivals immer nur zufällige Ausschnitte mitbekommen würde, zumal er ja mangels Programm seinen „Einsatz“ nicht planen konnte.

Über die Gründe für dieses Tohuwaboju gibt es — natürlich — keine Aussagen. Zumindest drei sind aber offenkundig: Erstens entstanden viele Verzögerungen durch den diesmal erheblich verstärkten Anspruch von Hörfunk und Fernsehen. Da muß halt vielerlei Gerät auf- und abgebaut werden, und das braucht seine Zeit. Wenn die Musiker dann nur eine halbe statt einer ganzen Stunde haben — nicht zu ändern. Und wenn sie doch eine ganze Stunde spielen, dann kippt eben die ganze Zeiteinteilung um.

Zweiter Grund: im Gegensatz zu früheren Aussagen hat George Wein diesmal erklärt, daß er die Grande Parade nur dann aus den roten Zahlen herausbringen kann, wenn er mit den nach Nizza angereisten Musikern auch noch andere Festivals „beliefert“. Beispiele: Montreux, Northsea Festival, Salon de Provence und andere. Kein Wunder, daß man kein Programm aufstellen kann, wenn man nie vorher weiß, wer wann von wo zurückkommen wird.

Drittens: das Fehlen des Chefs und/oder der zentralen Bezugsperson. Bei aller Bewunderung für die tüchtigen Leute, die für Wein hinter den Kulissen die Arbeit tun, bei irgend jemandem müssen die Fäden einer solchen Riesenveranstaltung zusammenlaufen. Sonst wird aus dem, was man früher angenehm relaxed fand, schnell ein höllisches Durcheinander.

Die Versuchung liegt nahe, die auffallende Gleichgültigkeit vieler Musiker gleichfalls der mangelnden Präsenz des Chefs anzurechnen. Oder dem Fehlen der drei im vorigen Jahr noch vorhandenen Stage Manager, die nicht nur Inspizienten waren, sondern auch das Publikum informierten: per Ansage- und per Tafel und Kreide, sicher sehr nützlich bei einem in der Mehrzahl nicht englischsprachigen Publikum.

Diese These hält aber näherem Nachdenken nicht stand. Denn die allgemeine Lustlosigkeit hatte offenbar auch Leute ergriffen, die von Persönlichkeit und Berufsauffassung her keinen Boß oder Manager nötig haben, sondern die Sache sogar sehr gern selbst in die Hand nehmen. Joe Newman etwa, den ich diesmal nicht eine einzige Gruppe leiten sah, Benny Carter, der sonst eine beherrschende

Persönlichkeit ist, und sogar Carrie Smith, die auf der Bühne aufgeht wie die Sonne, solch eine Ausstrahlung hat sie: diesmal schien sie von Tag zu Tag müder zu werden.

Den Schlüssel zum Verständnis dieser und anderer Beobachtungen lieferte mir wiederum Mingus, von dem ich meine, daß er in der Rolle des Shakespeareschen Narren hier unbequeme Wahrheiten ausgesprochen hat. Bei seinem ersten Auftritt sah er vor der Bühne in einem Baum ein Tonbandgerät nebst Mikro hängen. Keine Neuheit in Nizza. Viele Leute rücken dort mit Aufzeichnungsgeräten aller Art an. Vom schlichten Kassettenset bis zur Tonjäger-Ausrüstung.

„Nehmt das runter“, verlangt Charles. Keine Antwort. „Weg damit, oder ich trete dich in den Hintern.“ Der Aufhänger schüttelt verstockt den Kopf. Ein paar pfeifen ihn aus, aber die Mehrzahl der Piffen richtet sich deutlich gegen die Musiker. „Ihr sollt unsere Musik nicht klauen, sondern kaufen“, verlangt Mingus. Aber nicht seine Forderung macht den Verstockten schließlich gefügig, sondern irgendein Angebot, das ihm jemand von der Technik zuflüstert.

Immerhin wurde Mingus' Wunsch von da an stets in der Ansage respektiert. Allerdings auch immer von einem lächelnden Achselzucken begleitet: ein schrulliger Künstler, was soll's.

Aber so leicht kann man das nicht abtun. Zugegeben, in den ersten Jahren hatten die meisten Musiker in Nizza offensichtlich Spaß an der Freud. Ein Urlaub an der Côte d'Azur mit der Verpflichtung, abends in angenehmer Umgebung vor netten Menschen ein bißchen zu spielen. Feine Sache. Inzwischen ist aber die Besucherzahl so gestiegen, daß sich ein oft schon recht störendes Gedränge ergab. Auf jeden Musiker, der da hindurch mußte, richteten sich Dutzende von Kameras. Wortlos, ohne ein Lächeln, schossen deren Besitzer jeden ab, der ein Instrument in der Hand trug oder sonst wie ein Künstler aussah. Stumm, wie von einer unsichtbaren Wand umgeben, gingen die Musiker weiter. Selten, daß jemand sie grüßte. Wie denn auch: mit der wachsenden Zahl der Besucher sinkt selbstverständlich der Anteil der Kenner und Liebhaber. Diesmal herrschte schon eindeutig der Typ des Touristen vor, der diese Attraktion mitnahm wie andere auch.

Wenn der so isolierte Musiker dann die Bühne betrat, richteten sich auf ihn Dutzende von Mikrofone. (Mingus hat ja nur eins von insgesamt zwanzig

oder dreißig entdeckt.) Im Grunde gehörte ihm nichts mehr. Ob Bild, Wort oder Ton, er war total vermarktet. Alles für eine gewiß nicht sehr hohe Gage und für ein bißchen Beifall. Wem will man verdenken, daß er sich unter diesen Umständen vorkommt wie auf dem Affenfelsen im Zoo?

Dazu kamen, wie erwähnt, die ermüdenden Reisen zu weit entfernten anderen Festivals. Für die Musiker war die Zeit der Gemütlichkeit eindeutig vorbei. Sie reagierten darauf, wie nicht anders zu erwarten, mit einem Minus an guter Laune, das oft genug ein Nachlassen der musikalischen Qualität nach sich zog.

Trotzdem gab es natürlich noch genug gute Musik zu hören. Einfach unvermeidlich bei diesem Super-Aufgebot an erstklassigen Musikern, die ich hier übrigens schon aus Platzgründen nicht noch einmal alle aufzählen kann. Wer sich für Festivals interessiert, hat die Liste ohnehin schon ein paarmal im Jazz Podium gelesen.

So hat mich persönlich sehr gefreut, daß die Basie Band in diesem Jahr sehr viel besser war als im vergangenen. Frischer, schwungvoller, lebendiger, auch selbstbewußter. Freilich sitzt der Mann mit dem Erdnuß-Grinsen immer noch am Schlagzeug, und dazugelernt scheint er auch nichts zu haben. Aber selbst das schien der Band nichts auszumachen, so gut war sie in Form.

Charles Mingus, um ihn ein letztes Mal zu nennen (es war immerhin sein erster Auftritt in Nizza), schwankte zwischen stumpfer Lustlosigkeit und Anflügen von Genie — beeinflusst wohl durch die wechselnden Beziehungen zu Publikum und sonstiger Umwelt. Sein Quintett war sicher als eine Erweiterung des Festivals in Richtung auf die Musik der Gegenwart zu begrüßen. Ein Urteil über seine musikalischen Möglichkeiten möchte ich aber nach diesen nervösen Auftritten auf der grünen Wiese nicht abgeben.

Ein Höhepunkt war unbedingt das Thad Jones-Mel Lewis Orchester. Wenn man einmal davon absieht, daß Thad, was die Trompeten betrifft, keine Götter neben sich dulden mag: die verjüngte Band beherrschte ihr großes und vielseitiges Repertoire so ausgezeichnet, daß man sich schon jetzt auf die nächste Begegnung freut. Besonders hervorzuheben die Saxophonisten, neben dem ewig jungen Pepper Adams Jerry Dodgion, Eddie Xiques, Gregory Herbert und Larry Schneider.

Nicht zu vergessen Mel Lewis, den ich für den zur Zeit besten Big Band

Drummer halte. Wie gut er aber auch in kleinen Besetzungen ist, bewies er am vierten Abend, als er, zwei Tage vor der Band eingetroffen, mit Benny Carter, Ray Bryant und Milt Hinton einen Set bestritt. Wohl einen der besten der ganzen Parade. Und als die anderen ihn praktisch zu einem Solo zwangen, da trommelte dieser Mensch meine sämtlichen Vorurteile gegen Schlagzeugsoli über den Haufen. Er war unglaublich gut, und am meisten swingte er durch das, was er wegließ. Eine Kunst, von der ich geglaubt hatte, sie sei mit Chick Webb gestorben.

Damit soll Thad Jones nicht zurückgesetzt sein, der zusammen mit Dizzy, mit Clark Terry und dem erstaunlichen Jon Faddis einer der großen Trompeter des Festivals war. Unter den stilistisch Älteren fiel mir ein Außenseiter besonders auf: der Engländer John McLevy, der so hot intonieren kann, daß es einem kalt über den Rücken läuft und man glaubt, so müßte Buddy Beiden geklungen haben, als der kleine Louis Armstrong ihn hörte.

Ein Spaß, das Dave Brubeck Quartett. Väterchen nicht ohne Erfolg um Schwung und (gemäßigte) Modernität bemüht, jedenfalls interessanter, als man ihn in mancher früheren, eingefahrenen Bahn hörte. Dazu drei zotzige Söhne, nicht unbegabt, aber auch wieder nicht so gut, daß man sie ohne den Vater über den großen Teich holen würde. Also passen sie sich ihm an. Nur wenn er mal aussetzt, spielen sie ihre eigene Musik. Das Quartett, wie gesagt, nicht übel, aber eben doch ein bißchen die Trapp-Familie des Jazz.

Von der Muddy Waters Blues Band hatte ich mir versprochen, daß sie gerade in diesem Rahmen einer der Höhepunkte sein würde. Beim ersten Auftritt war sie es auch. Beim zweiten schon nicht mehr so, beim dritten kaum noch, und am Ende konnte ich sie nicht mehr ertragen. Bei der Band ist seit vielen Jahren nichts Neues hinzugekommen, und das Vertraute reicht eben nur für ein Konzert, bei dem man ein freundliches Wiederhören feiert. Von Tag zu Tag wiederholen läßt sich das nicht.

Ganz im Gegensatz dazu, und das war für mich die größte Überraschung, stand Cab Galloway. Ein großer Showman, na gut. Aber daß er für dieses Festival irgendwie wichtig werden könnte, hatte ich nicht geglaubt. Aber ich meine, er hat vielen Leuten eine Lektion erteilt. Für jede Gruppe von Musikern, mit der er auftrat, war er nicht nur der Anheizer, der Hi-de-

ho-man, sondern immer auch das Bindeglied zum Publikum. Er „verkaufte“ Musik und Musiker, stellte ein Einverständnis zwischen ihnen und dem Publikum her, und zuletzt hatten beide gewonnen. Das Publikum hatte nicht nur mehr gehört, sondern auch mehr Freude daran gehabt und die Musiker hatten nicht nur besser gespielt, sondern auch mehr Beifall dafür bekommen. Kein Künstler, der Cab, aber ein meisterhafter Handwerker. Kein Vorbild, das man heute nachahmen könnte, aber ein Kronzeuge: wer sich über mangelndes Verständnis oder Interesse des Publikums beklagt, sollte ruhig einmal darüber nachdenken, ob er nicht durch seine eigene Sprachlosigkeit, durch fehlende Präsentation, zu diesem Zustand beiträgt. Man muß ja nicht gleich ein Karajan sein. Obwohl der kein schlechtes Beispiel abgäbe.

Eine ähnliche Funktion wie Calloway übte übrigens Joe Williams aus, der natürlich außerdem noch großartig sang. Aber was heißt natürlich: so gut habe ich ihn überhaupt noch nicht gehört. Der Mann wird immer besser. Und wie er dieses schwierige, durcheinanderlaufende und oft auch -schwätzende Publikum augenblicklich in den Griff bekam, das war für dieses Festival Gold wert.

In diesem Zusammenhang sollen noch drei Männer genannt sein, die gleichfalls viel für die in diesem Rahmen unentbehrliche gute Stimmung taten, ohne deshalb musikalisch Abstriche zu machen. Es waren zwei alte Bekannte: Joe Venuti und Slam Stewart, und ein neuerer, der Sänger und Gitarrist Clarence „Gatemouth“ Brown.

Als ausgesprochener Star der Grande Parade erwies sich Arnett Cobb. Hatte man sich ursprünglich nur darauf gefreut, ihn als einen der Väter — oder meinetwegen Großväter — des Tenorsaxophons überhaupt kennenzulernen, so fand man diese Meinung zunächst rein optisch bestätigt. Ein lahmer, fast unbeweglicher alter Mann, der Mühe hat, auf die Bühne zu kommen. Aber wenn er spielt, ist alles vergessen. Arnett bläst mit einem Feuer, das es einem überhaupt erst klar werden läßt, welche zur Zeit ungenutzten Möglichkeiten das Instrument auch noch birgt. Und dabei ist seine Musik keineswegs alt. Wenn meine Ohren mich nicht ganz täuschen, führt durchaus eine Linie von Cobb etwa zu Jones-Lewis' ausgezeichnetem Gregory Herbert. Und es mag ein Zufall sein oder nicht, daß sich mir ausgerechnet beim Anhören von Cobb der Gedanke aufdrängte,

daß es da — mindestens — einen Weg gibt, den das Saxophon leider nicht gegangen ist. Den es sich vielleicht einst durch die röhrenden Simplifikationen der Tenor-Battles selbst verbaut hat.

Natürlich soll die Begeisterung über die (Wieder-)Entdeckung Cobbs nicht die anderen bedeutenden Saxophonisten des Festivals herabsetzen. So sollen Eddie Daniels, Budd Johnson, Billy Mitchell, Buddy Tate und Zoot Sims (er besonders) hier wenigstens namentlich angeführt sein. Ebenso wie bei den Posaunisten der „Newcomer“ Kai Winding, und von den noch nicht erwähnten Pianisten Earl Hines, Ellis Larkins, der stets makellose John Lewis und auch Hank Jones, obwohl ich einmal bei seinem überlangen Solo über „Polka Dots and Moon Beams“ buchstäblich eingeschlafen bin. Und von den Drummern wenigstens noch Gillespies Mickey Roker, und von den Trompetern wenigstens noch Wallace Davenport und Doc Cheatham, und ... Genug, genug. Unmöglich, alle zu nennen, ganz unmöglich, allen gerecht zu werden.

Versuch eines vorläufigen Fazits, mit Gebrauchsanweisung für Leser, die in Versuchung sind, nach Nizza zu fahren:

1. Die Grande Parade wird sicher nie mehr sein, was sie einmal war. Nämlich der Treffpunkt für Jazzfreunde aus aller Welt, die sich hier in ausgesuchter schöner Umgebung ganz genüsslich mit Musik volllaufen lassen konnten. Veranstalter Wein will viele Besucher, um auf seine Kosten zu kommen. Geldgeber Stadtverwaltung will auch viele Besucher, um den Fremdenverkehr zu fördern. Beide werden sicher Erfolg haben. Aber dann wird das Festival früher oder später ein Touristen-Rummelplatz. Zum Beispiel für den guten Mann, der im Omnibus (tatsächlich) zu seiner Frau sagte: „Das war 'ne Atmosphäre wie in Travemünde, wunderbar...“

2. Die Qualität der Musik wird wege der erwähnten Überforderung der Musiker eher ab- als zunehmen. Allerdings sind die einfach zu gut, als daß sich ein Besuch nicht lohnen würde, wenn nicht... (siehe 1)

3. Nizza war mal die weitaus preiswerteste und freundlichste Stadt an der ganzen Küste. Das ist nicht mehr unbedingt so. Z. B. wurden auf dem Festival-Gelände die ohnehin hohen Preise für Speisen und Getränke mittendrin plötzlich um rund 20 Prozent erhöht. Ähnliche Erscheinungen gibt es überall in der Stadt. So hat sich die Taxifahrt vom und zum Flughafen in zwei Jahren um 150 Prozent verteuert.

Hier ist nicht mehr die Gegend, wo der Tourist noch mit der Hand gemolken wird ...

(Das mag auch erklären, warum Max Jones die Sache so genossen hat und ich nicht: er war schließlich auf Spesen hier, aber unsereiner gibt eine Menge Geld aus und ist-sauer, wenn er dafür keinen vollen Gegenwert kriegt.)

Wer das aber alles in Kauf nehmen will, weil er etwa reichlich Geld hat, oder weil er die Grande Parade noch nicht besucht hat, dem möchte ich raten: fahren Sie 1978, denn 1979 wird es noch voller sein (und bestimmt nicht besser). Und kaufen Sie die Eintrittskarten wenigstens im Vorverkauf, da sind sie bis zu 40 Prozent billiger ...

Karl Heinz Nass

4. Jazz Festival Balver Höhle

Ergiebig ist offenbar der Markt für populäre Unterhaltungsmusikformen vorzugsweise in der Provinz. Denn im Sauerland, eine halbe Autostunde nur voneinander entfernt, fanden Ende Juni gleichzeitig zwei dreitägige Festivals statt: Jazz in Balve — Folklore in Grevenbrück. Und trotz unsicherer Witterung meldeten beide rekordähnliche Besucherzahlen. Die Duplizität ist umso verwunderlicher, als beide Festivals nun schon zum viertenmal mit privatem Risiko durchgezogen wurden und die Organisatoren, besonders in der Werbung, eng zusammenarbeiten. Mit Terminen von Schützenfesten (einer im Sauerland traditionsbeladenen Kulturerscheinung) überschneiden sich andere Wochenenden. Karlheinz Klüter in Balve hatte noch anderen Trouble mit den Schützen, was den Veranstaltungsort betrifft, doch dazu später.

Unbestreitbare Vorteile birgt die Balver Höhle. Den der Unabhängigkeit vom Wetter zuvörderst. Man sitzt halt im Trockenen, auf dem Trockenen deswegen mitnichten. Die Idee, dieses eisezeitliche Mammutjägerdomizil als Festivalort zu nehmen, hatte der ansässige Journalist Harald Polenz. Der Gefahr, in häufig noch kalten Juni-nächten kalte Füße zu kriegen, hatte man heuer mit einer Holzpritsche vorgebeugt, die gleichzeitig den Raum für Sitzreihen ausweitete. „Riesige Ausmaße“ reklamiert die Fremdenwerbung mit elf Metern Höhe und 20 mal 54 Metern für die Höhle, zwei

Seitenarme von je 20 Metern zuzüglich. „In der Eiszeit“, wird behauptet, habe die Höhle „eine starke Anziehungskraft auf Jäger und Sammler ausgeübt“. Einmal im Jahr nun also auf Jazzfans. Oscar Klein annoncierte, „noch nie so viele und so viele Leute unterschiedlichen Alters auf einem Festival gesehen“ zu haben.

Oscar Klein und Günter Boas waren die Stars des Hot Jazz Openings. Dies ist ein charakteristisches Merkmal von Balve. Denn es zieht Leute an. 2500 waren es und der Freitagabend ist in der Regel lange vorher ausgebucht. An diesem Eröffnungsabend findet Bier fließenden Absatz, was der Festivalkalkulation (insgesamt laut Klüter 50000 DM) vor allem gut bekommt. Gelegentlich kann, durch Umgebung, Bierkonsum oder Musik?, die Stimmung auch überschwappen. Eine Dame tanzte sich invalid und Oscar Klein wienerte: „Hören Sie auf zu pfeifen! Das stört.“

Störend wirkte sich in dem Doppeltrichter auch über große Strecken die (von derselben Mannschaft wie in Moers) unbewältigte Akustik aus. Nicht nur überschlugen sich die Frequenzen unter der Felsdecke, auch Musiker meuterten, daß sie auf dem Podium sich selber und gegenseitig schlecht hören konnten. Wie Uli Beckerhoff. Nur im ersten Eindruck ist die Musik von „Riot“ ein Verschnitt von Jazz mit Rock, verursacht durch die Baßbehandlung von Rainer Linke. Doch da ist noch Beckerhoffs Geschmack vor. Vokativ wirkende Patterns aus logischen Harmoniefolgen korrespondieren miteinander. Das erlaubt besonders Beckerhoff großzügige und intelligente Gedankenzüge an Trompete und Flügelhorn.

Längst nicht so gelöst wie beispielsweise in Moers musizierte „Grumpff“, hier anfangs eher mit Durchhaltewillen gegen die akustischen Unzulänglichkeiten. Erst spät kam mit einem Marsch auch Stimmung auf, wonach die Zuhörer auch Gefallen fanden an dem elegischen „So oder so“. — Im benachbarten Altena hatte sich die Konstellation „Mumps“ sechs Jahre vorher ergeben, hier wurde sie intensiviert in sehr dichten Klangverwebungen, die oft auf nur kurz repetierten, volksliedhaft einfachen Motiven beruhen, aufregend improvisiert von vier erstklassigen Musikern ziemlich unterschiedlicher Charaktere. Bei langen, nicht enden wollenden Linien praktizierte John Surman am Sopran-saxophon passable Zirkularatmung. Vom Synthesizer kann man befürchten, daß der bei eventuellen Ausfällen

von Ideen zu dominierend eingesetzt werden kann, noch nehmen sich die Motive ja anregend aus — allemal aber nimmt Barre Phillips diese Aufgabe weitaus lebendiger wahr.

„Nicht mit zu viel Free Jazz“ will Klüter sein Programm befrachten. Mit Eddie Prevost gelang ihm derweil ein Glücksgriff. Obwohl das Quartett seit drei Jahren existiert, war es zum erstenmal auf einem deutschen Festival. Signalartige Fixpunkte stießen die Engländer immer wieder nach vorn. Furore machte dabei der Tenorsaxophonist Geoff Hawkins. Seine eklatante Synchronisation von Griffmechanik und attackierendem Ansatz (an Evan Parker erinnernd) war dem Idiom adäquat. Daher erlaubte ihm diese berechnend scharfe Technik, sich reichlich loszulassen. Gerry Gold, der Trompeter, hat zwar ergiebig auf Ken-ny Wheeler gehört, scheint's dabei aber zu eigener Linie gefunden. Star^hken Schrittes marschierte Marcio Mattos am Baß los, er brachte die Truppe regelrecht auf Trab, wie das bei guten Bassisten meist so ist.

Brillant wie immer eingängigerte sich Albert Mangelsdorff. Er hatte wohl die geringsten Schwierigkeiten mit der Akustik, naturgemäß, weil er sich solo zu konzentrieren hatte und Mitspieler nicht beachten mußte. — Aus Disneyland hatte Michal Urbaniak Mickey-Mouse-Musik mitgebracht. Deprimiert registrierte man den Verfall, wie er und Urszula Dudziak, die einst polnische Gourmandise mit Jazz aufpfefferten, so darnieder gesunken sind.

Urwüchsiges, wie die Show von Peter Brötzmann und Han Bennink, paßt — „natürlich“ — famos hierher. Die „Darbietungen“ der beiden Originale sind längst immer reichlicher geworden, Benninks Eskapaden werden immer ausgeflippter, Brötzmanns Musik zunehmend gestalterisch. Obwohl oder weil sich beide augenblicklich in entgegengesetzte Richtungen bewegen, ergibt sich ein homogenes Ganzes. Dann sind da, hoppla, auch lekker lyrische Passagen, wenn beide zum Beispiel im Duett Klarinette blasen. Und zur Überraschung spielte Brötzmann auch ein Weilchen Klavier — und schön.

Enttäuscht waren Besucher von einem weiteren Polen. Wer Zbigniew Namyslowski zuvor schon mal hörte, kannte ihn vielleicht als einen der geschmackvollsten Altsaxophonisten Europas und versierten Cellisten. Zwar schimmerte seine spezifisch polnische Sensibilität noch durch, wurde jedoch unnötigerweise über-

schüttet von preiswerteren Rockelementen, überdies noch von den sterilen Tupfern eines elektrischen Klaviers von Slawomir Kulpiwicz. — Elektronisch geknüpft Netze haben auch Toto Blanke eingefangen. Das mag ja Artistik sein, was der „Electric Circus“ da voltigierte, doch darf Musik gerne auch mehr sein. Christoph Spendet findet, solistisch, gelegentlich die eine oder andere Ausschlußpf gewährende Masche im Netz, obwohl das von ihm dazu benutzte Werkzeug, vermaledeites E-Piano, auch gerade keine scharfe Waffe ist. Eine Wohltat, wenn er sich an den Flügel setzte. — Den „beherrschte“ Joachim Kühn vollendet. Unterdessen offenbarte sich bei ihm eine andere Kalamität. Wenn man nämlich nach geistiger Vertiefung die Augen wieder öffnete, wunderte man sich, daß der Flügel, den er so präventios bediente, daß der nicht weiß lackiert war. Also bloß ein optischer Mangel. — Optisch wie akustisch total engagiert ließ dafür das Willem Breuker Kollektief die Sauen los. Das wurde ja schon oft genug beschrieben, wie die das machen. Mit dem Ausbund aus vitaler Musik von nahezu allen Stilen des Jazz, Eisler-Adaptionen und holländischer Straßenmusik, dazu unbändiger Theatralik. Am besten paßt solch Spektakel natürlich auf Straßen oder Marktplätze. Da die Höhle so ein bißchen von beidem hat, ging's entsprechend los. Nicht zu verkennen ist, daß in der derb komödiantischen Show auch sarkastische Kritik verpackt ist, hart swingende Hinterfotzigkeit, die bloß deshalb nicht verletzt, weil von schnoddrigem Humor ummantelt, die aber, dennoch, irgendwann, Früchte treibt. Dieses Kollektief aus Amsterdam ist ein paradiesisches Beispiel dafür, wie Jazz für elitäre Cliquen zur Volkstümlichkeit umarten kann.

Volkstümlich mußte sich auch Karlheinz Klüter geben. Er wurde, um schön Wetter nachsuchend, Mitglied bei den die Balver Höhle samt Vorbau regierenden Schützen und ließ eine Spende von 500 Mark springen. Such is life im Sauerland. Mit dem Verlauf des Festivals war er's zufrieden: „Alle Musiker sind gekommen und auch pünktlich aufgetreten“. Was ja fast schon ein seltener Service ist. Die gelockerte Session nachher im Iserloher Jazzclub verlief akustisch wie musikalisch zwar wenig befriedigend (verlangt man von solchen Gelegenheiten auch nicht unbedingt), hinterließ aber ein Gefühl von guter Stimmung auf der Haut. To feel good — auch das ist ein guter Teil Jazz.

Werner Panke

JAZZ NEWS

Die **1. Frankfurter Jazz-Platten-Börse** wird am 2. Oktober in der Zeit von 10 bis 18 Uhr in den Räumen des Volkshausbildungsheimes am Eschenheimer Tor in Frankfurt durchgeführt. Diese Plattenbörse, die im Rahmen des 1. Frankfurter Hot-Jazz-Weekend stattfindet, soll Plattensammlern, kleinen Händlern, Importeuren und Auktionären die Gelegenheit bieten, Raritäten aus der ganzen Welt zu verkaufen oder zu tauschen. Auch Jazzbücher und „Zubehör“ wie alte Grammophone, Piano-Walzen etc. sollen angeboten werden. Anmeldungen sind zu richten an Dieter Nentwig, Taunusstraße 44, 6457 Maintal-2, Tel. 061 94/61048.

The **Face Of Black Music** heißt ein Buch, das in London bei Capo Press erschien und das Fotos der englischen Journalistin Valerie Wilmer bringt. Das Vorwort schrieb Archie Shepp.

Swing tanzen verboten — unter diesem Titel startete die Teldec eine Plattenreihe mit fünf Alben. Jetzt wurde der hoch gelobte Rückblick um drei Platten erweitert: Stan Brenders, Albert Vossen und Peter Kreuder. Die Teldec kommentiert: „Hier zeigt sich noch einmal, was Hitler als 'Afergequitsche ausländischer Juden' bespöttelte und verdammte, gilt längst als ein Beweis für den politischen Mut und die technisch-stilistischen Kenntnisse der Musiker jener Zeit.“

ENJA Records werden ab 1. September von der Bellaphon in Deutschland, Österreich und der Schweiz vertrieben.

Die **UDJ** teilt in ihrem Arbeitsbericht, der den Zeitraum von Juni 1976 bis Juni 1977 umfaßt, u. a. mit, daß die Zahl ihrer Mitglieder auf 420 gestiegen ist und daß dadurch, daß Volker Kriegel als Mitglied in den Programmausschuß des Frankfurter Festivals berufen wurde, eine verstärkte Repräsentation der deutschen Jazz-Szene beim letztjährigen Festival durchgesetzt werden konnte. Im Hinblick auf die geplanten Nachwuchsfestivals wurden erfolgreiche Vorverhandlungen in den Städten Nürnberg, Bremen, Gießen und Hannover durchgeführt. Die Gründung eines eigenen Musikverlages und die Herausgabe eines Fake Books wurden in Angriff genommen. Kontaktanschrift: Union Deutscher Jazzmusiker, Postfach 2230, 3550 Marburg/Lahn 1.

Benny Bailey hat jetzt wieder ein Quintett aufgestellt. Mit dem in Euro-

pa lebenden amerikanischen Trompeter spielen der Tenorsaxophonist Sal Nistico, der Pianist Joe Haider, der Bassist Isla Eckinger und der Schlagzeuger Kenny Clarke. Kontaktanschrift: Ego Records, Landsberger Straße 509, 8000 München 60, Telefon 0 89 / 8 11 93 56 oder 83 33 62.

Toto Blanke arbeitet derzeit an seiner dritten Platte, die voraussichtlich im Dezember erscheinen wird. Blankes Produktion „Electric Circus“ erschien — entgegen der Berichterstattung im letzten JP — bereits Ende 1976 erstmals bei Phonogram. Sie wird jedoch nach dem Firmenwechsel in Kürze auf Bazillus, einem Bellaphon-Label, neu aufgelegt.

Carla Bley und Mike Manlier werden jetzt mit ihrem Gesamtkatalog von der Edition Modern in München vertreten.

Brassy Brew wird sich demnächst in veränderter Besetzung und mit neuem Programm in den Jazzclubs vorstellen. Die Heidelberger Jazzgruppe besteht jetzt neben den altgedienten Mitgliedern Knut Rössler, Tenorsaxophon und Flöte, und Thomas Wind, Keyboards und Vibraphon, noch aus Jele Graf, Bass, Walter Hilzendegen, Schlagzeug, und Kippe Heibig, Congas und Percussion. Kontaktanschrift: Monika Graf, Hauptstraße 80, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21 / 2 82 44.

Sigi Busch, Wolfgang Engstfeld, Christoph Spindel und Heinrich Hock konnten als Dozenten für ein Jazzseminar verpflichtet werden, das die Interessengemeinschaft Berliner Jazzmusiker während der Berliner Jazztage vom 3.—6. November veranstaltet. Das Lehrprogramm umfaßt Gruppenunterricht, Improvisation, Musiktheorie, Arrangement und Zusammenspiel in verschiedenen Besetzungen. Anmeldungen sind zu richten an: Wolfgang Richarz, Joachim-Friedrich-Straße 4, 1000 Berlin 31. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 90,—, und ist auf das Konto Nr. 4099 15—100 Pscha Bin (W) zu überweisen. Anmeldeschluß ist der 26. Oktober.

Billy Butterfield wird Ende September wieder einmal auf eine Europatournee gehen. Der amerikanische Trompeter beginnt seine Gastspielreise in England, danach sind auch Termine in Holland, Österreich, Deutschland und der Schweiz geplant.

Jimmy Crawford, der einst Schlagzeuger im Jimmie Lunceford Orchester war, schrieb ein Buch mit seinen musikalischen Memoiren.

Die **Dutch Swing College Band** spielt jetzt wieder mit dem Trompeter Ray Kaart, nachdem Bert de Kort ausgeschieden ist, um unter dem Namen „Jazzland“ einen eigenen Jazzclub in Amsterdam zu eröffnen. Ray Kaart, der Bruder des DSC Posaunisten Dick Kaart, gehörte bereits von 1962—1967 zu dieser berühmten holländischen Dixielandgruppe, die im Oktober wieder einmal zusammen mit Bud Freeman auf Deutschlandtournee geht.

Bill Evans hat für Warner Brothers ein Solo-Album aufgenommen. Zuvo; machte der Pianist noch für seine frühere Vertragsfirma, Fantasy, eine Platte mit Kenny Burrell, Harold Land und Philly Joe Jones.

Giger-Lenz-Marron erweitern ihr Trio für gelegentliche Auftritte um den Saxophonisten Leszek Zadlo und den Geiger Zbigniew Seifert. Kontaktanschrift: Time Music, Postfach 3104, 3502 Vellmar, Tel. 05 61 / 89 68 80.

Das Globe Unity Orchester wird am 23. September ein Konzert in München geben und daran anschließend eine Platte für Japo in Ludwigsburg aufnehmen. Es wird in folgender Besetzung spielen: Kenny Wheeler, Manfred Schoof, Trompete, Flügelhorn, Albert Mangelsdorff, Paul Rutherford, Günter Christmann, Posaune, Evan Parker, Gerd Dudek, Michel Pilz, Peter Brötzmann, Saxophone, Flöte, Klarinette, Derek Bailey, Gitarre, Tristan Honsinger, Cello, Peter Kowald, Bass, Tuba, J.B. Niebergall, Bass, Alexander von Schlippenbach, Klavier, Akkordeon, Timbales, Paul Lovens, Percussion.

Peter Herbolzheimer wird mit seiner Rhythm Combination and Brass im Oktober mit Clark Terry eine neue Platte produzieren.

Fred van Hove hat eine neue Soloplatte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Verloren Maandag“ vorliegt. Sie ist eine Ko-Produktion zwischen der Free Music Production und der Stichting Vrijere Muziek. Die SVM ist eine neue Stiftung in Antwerpen, die zeitgenössische improvisierte Musik von belgischen Musikern auf Schallplatten dokumentieren will. Fred van Hove ist maßgeblich an der Gründung dieser neuen Musikerinitiative beteiligt.

Jazztrack hat eine zweite Langspielplatte für Happy Bird/Bellaphon aufgenommen, die Mitte September unter dem Titel „Listen“ erhältlich sein wird.

Harold Jones, der sich als Schlagzeuger des Count Basie Orchesters einen guten Namen machen konnte, hat vor kurzem in Hollywood eine eigene Big Band aufgestellt, für die Frank Strazzeri, Al Clauson und Kent Glenn die Arrangements schreiben. Mit dem Orchester spielen u. a. Oscar Brashear, Blue Mitchell, Gene Goe, Grover Mitchell, Britt Woodman, Benny Powell, Marshall Royal, George Cables und Frank de la Rosa.

Richie Kamuca starb am 22. Juli, einen Tag vor seinem 47. Geburtstag, an Krebs. Der Saxophonist, Flötist, Klarinetist, Oboist und Englischhornspieler, der aus Philadelphia stammte, spielte u. a. mit den Bands von Stan Kenton, Woody Herman, Maynard Ferguson, Gerry Mulligan und Gary McFarland sowie mit Combos um Shelly Manne, Howard Rumsey, Roy Eldridge, Zoot Sims-Al Conn. Seit 1972 lebte Kamuca in Los Angeles, wo er als Mitglied der Band der Merv Griffin TV Show arbeitete, aber immer wieder Gelegenheit fand, sich mit Jazzgruppen vorzustellen.

Katamaran gewann beim 12. Jazz Festival in San Sebastian in Konkurrenz mit 12 europäischen Gruppen den Publikumspreis. Das spanische Fernsehen hat den Konzertmitschnitt ausgestrahlt und eine Plattengesellschaft will die Katamaran-Platte in Spanien veröffentlichen. Die in Münster beheimatete New Jazz Gruppe wird im Frühjahr im Austausch mit einer polnischen Gruppe nach Polen reisen. Kontaktanschrift: Franz Holtmann, Hansaring 26/28, 4400 Münster, Tel. 02 51 / 6 48 96.

Wolfgang Lackerschmid hat seine 'Mallet Connection' neu besetzt. Mit dem Vibraphonisten spielen der Saxophonist und Flötist Leszek Zadlo, der Bassist Wolfgang Lauer und der Schlagzeuger Janusz Stefanski. Das Quartett wird vom 6.—16. Oktober sowie Ende November in der BRD unterwegs sein. Kontaktanschrift: Zi-BäB-Musikveranstaltungen, Nagelstr. 4/1, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711/ 24 09 49.

Percy Marion, der eine Zeitlang Mitglied des Duke Ellington Orchesters unter der Leitung von Mercer Ellington war, ertrank im Juli im Swimmingpool eines Motels in Anaheim, Californien. Der Klarinetist und Tenorsaxophonist steuerte auch Arrangements für die Band bei.

Eddy Marron hat in Arnheim, Holland, eine „Schule für moderne Musik“ ins Leben gerufen. Der Unterricht läuft bereits seit Anfang des Jahres.

Marian McPartland stellte für die PBS Fernsehserie „At The Top“ am 11. August eine Band zusammen, die ausschließlich aus Frauen bestand. Mit der Pianistin spielten die Altsaxophonistin Vi Redd, die Gitarristin Mary Osborne, die Bassistin Lynn Milano und die Schlagzeugerin Dorothy Dodgion.

Mombasa war vom 5.—12. August auf einer Polen-Tournee. Die in Berlin beheimatete Afro-Jazz Gruppe des Posaunisten Lou Blackburn gab dabei Konzerte in Stettin, Zoppot, Gdansk, Kosnalin und Warschau.

Karel Ruzicka gewann beim 6. Internationalen Wettbewerb für Jazz Kompositionen in Monte Carlo den ersten Preis für sein Stück „Echoes“.

Clay Sherman wird regelmäßig sonntags von 18.30—19.00 Uhr über AFN Frankfurt die Sendung „All that jazz“ gestalten. „Es ist seit etwa 15 Jahren das erste Mal, daß ich wieder in englischer Sprache moderiere“, kommentierte der seit Jahrzehnten in Deutschland lebende amerikanische Journalist.

Jabbo Smith, der erstmals 1929 durch Plattenaufnahmen mit den Rhythm Aces auf sich aufmerksam machte, gastierte im August in Dänemark und in England. Der amerikanische Trompeter wurde hierbei vom Quartett des englischen Klarinetisten Sammy Rimington begleitet.

John Stevens hat für Vinyl eine Platte gemacht, auf der der rührige Schlagzeuger mit dem Gitarristen Alan Holdsworth, dem Pianisten Jeff Young und dem Bassisten Ron Mathewson zu hören ist.

Supersax, die Gruppe, in der fünf Saxophonisten Charlie Parker-Musik spielen, will im Oktober nach Europa kommen.

Bob Thiele, der in den 60er Jahren viele hervorragende Jazzplatten für Impulse produziert hat, gründete vor kurzem eine neue Schallplattenfirma, die Doctor Jazz Music Ltd. heißt. Seine ersten Vertragskünstler sind Lonnie Liston Smith und Steve Marcus. Er legte bereits mit dem Mysterious Flying Orchestra, das von ihm geleitet wird, eine Jazz-Rock-Platte vor, auf der Jon Faddis, Lew Soloff, Eddie Daniels, Charlie Mariano, Steve Marcus, Lonnie Liston Smith und Guilherme Franco zu hören sind.

Gita Wagner hat für die Osnabrücker Musiktage 77, die vom 16.—26. September stattfinden, einen Stägigen Workshop „Universelle Sprache Tanz“ konzipiert. Er wird sich zusammensetzen aus einem Stägigen Semi-

nar „Elementarer Tanz“ mit Gita Wagner und den Percussionisten Adidas und Joachim Luhrmann, einem Sologastspiel von Fred Traguth, der eine Einführung mit praktischen Beispielen machen und auch seinen Tanzzyklus „Im Laufe der Zeit“ vorstellen wird. Die Teilnehmer des Seminars werden diese drei Tage beschließen mit „Moving“ (Entwicklung einer Realisation auf der Grundlage der Improvisation).

Benny Waters wird Ende September nach England reisen und dort bis Mitte Oktober gastieren. Der amerikanische Saxophonist und Klarinetist, der seit Anfang der 50er Jahre in Europa lebt, wird dabei von verschiedenen englischen Gruppen begleitet.

George Wein ließ verlauten, daß er im nächsten Jahr das Newport Jazz Festival nicht mehr in New York, sondern in Saratoga Springs im Staat New York durchführen werde. Als Gründe hierfür führte er an, daß er in New York mit den Konzerten nicht genug Geld verdienen könne, zudem die zur Verfügung stehenden Säle nicht die optimale Akustik für Jazzmusik hätten und die Verordnungen der Musikerunion sehr ungünstig seien, besonders wenn Konzerte länger dauern als vorgesehen.

Bob Wilber bestritt kürzlich mit einer All Star Gruppe ein Konzert in Harwich, Massachusetts, das im Andenken an Bobby Hackett veranstaltet wurde. Der Reinerlös davon wird verwandt, um auf Hacketts Grab in Chatham, Mass., einen Gedenkstein zu setzen.

Phil Wilson lehrt jetzt wieder am Berklee College of Music in Boston. Der Posaunist, der sich in den Bands von Lionel Hampton und Woody Herman verdient gemacht hat, unterrichtet Komposition, Arrangement und gibt auch Instrumentalunterricht. Zudem leitet er den Berklee Trombone Jazz Choir und die Berklee Thursday Nite Dues Band.

Phil Woods und sein Quintett, Heien Humes, Ray Bryant und Major Holley reisten unter dem Titel „Highlights in Jazz“ Mitte August für 2 Wochen nach Brasilien. Organisiert hatte die Tournee Jack Kleinsinger, der seit einiger Zeit Jazzsolisten im Loeb Student Centre in New York mit gutem Erfolg präsentiert.

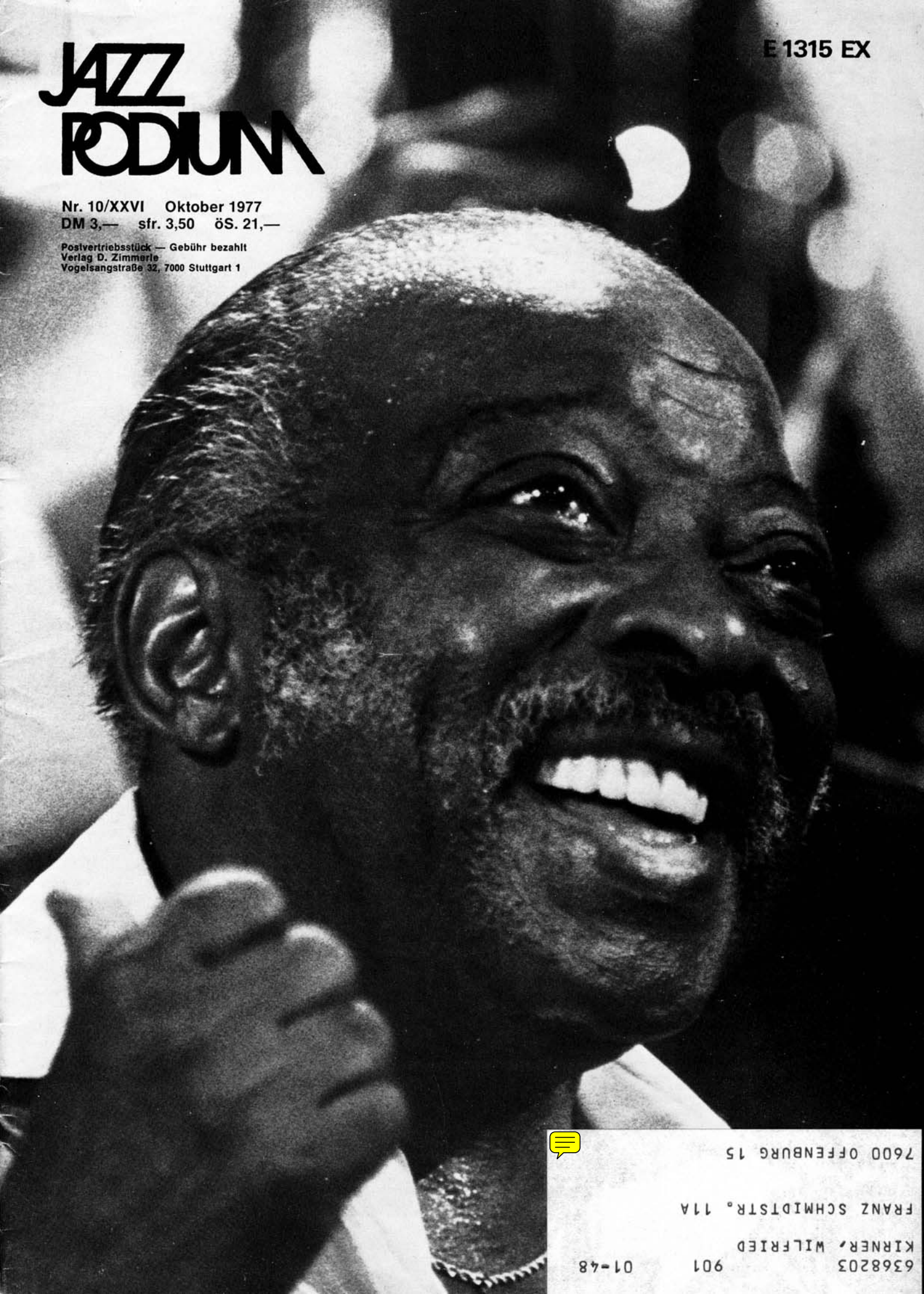
Axel Zwingenberger hat unter dem Titel „Boogie Woogie Breakdown“ eine Platte unter seinem Namen auf Happy Bird vorgelegt. Der Pianist, der auch Celesta spielt, machte u. a. durch die Boogie Woogie Kings, ein Piano-Quartett, dem noch H. G. Möller, Vince Weber und M. Pyrker angehörten, von sich reden.

JAZZ RODUNK

E 1315 EX

Nr. 10/XXVI Oktober 1977
DM 3,— sfr. 3,50 öS. 21,—

Postvertriebsstück — Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

901 01-48

6368203

Unbekannte Talente aufbauen'

Die Zwei der ENJA

Vor 6 Jahren gründeten Horst Weber und Matthias Winckelmann in München eine kleine Plattenfirma, mit der sie ausschließlich Jazz produzieren wollten. Inzwischen hat sich ENJA, so nannten sie ihre Firma (European New Jazz), einen guten Namen gemacht und konnte sich endgültig etablieren. In einem JP-Gespräch äußerten sie sich über Erfahrungen, Zielsetzung und Planungen. Wir bringen hier die wichtigsten Ausschnitte.

JP: Hat ENJA ein ganz bestimmtes Programm? Und wenn ja, welches?

Wi: Wir leisten uns den Luxus, das zu machen, was uns persönlich Spaß macht. Wir sind mit dem Bebop aufgewachsen, lieben diese Musik sehr, und so geht für uns der Jazz vom Bebop bis zum Free Jazz. Die ganze Idee des Labels wird augenscheinlich werden, wenn wir noch mehr Platten haben. Nach unseren ersten 12 oder 14 Platten begannen wir sehr modern zu werden mit Sato, Pierre Favre, Sauer, Hino. Als dann plötzlich wieder Ben Webster dazwischen kam, haben viele Leute wahrscheinlich etwas schockiert gemeint, wir hätten überhaupt keine Linie. Wenn wir dann aber im nächsten Jahr an die 60 Platten vorliegen haben, glauben wir, daß man schon eine Richtung erkennen kann. Wir haben ja ein begrenztes Produktionsvolumen, machen 10 bis 13 Platten pro Jahr, mehr hat keinen Sinn. Und da wollen wir dann eben keine modische Musik produzieren. Auch keinen Dixieland.

We: Der Rahmen reicht von Ben Webster bis Cecil Taylor, aber keine Elektronik und nichts, was in die Rock-Richtung geht.

Wi: Schon deshalb nicht, weil wir beide nicht drauf stehen. Zudem ist Jazz-Rock bei so vielen Firmen gut vertreten, daß man dafür kein neues Label braucht.

JP: Kommen viele Angebote von Musikern?

Wi: Oh ja, sehr viel mehr jedenfalls

als früher. Aber eigentlich ist es uns lieber, wenn wir auf die Musiker zukommen und nicht umgekehrt.

We: Es fällt uns oft schwer, Musikern, die uns sehr sympathisch sind, zu denen wir ein freundschaftliches Verhältnis haben, absagen zu müssen. Oft ist das aber aus vielerlei gewichtigen Gründen einfach nicht anders möglich, so gut sie sein mögen.

Wi: Für uns spielen beim Plattenmachen eine Menge Überlegungen mit, bei iden Musikern nur die eine: ihre Musik auf Platten herauszubringen. Und es ist oft schwer, ihnen klarzumachen, daß uns die Hände gebunden sind und wir sie — wenn es sich wirklich um gute Musiker handelt — erst in vielleicht zwei Jahren oder später berücksichtigen können. Sie wollen eben verständlicherweise gleich etwas machen.

We: Ein Problem mit deutschen Musikern, egal wie gut sie sind, liegt darin, daß man sie in Deutschland, vielleicht sogar auf dem europäischen Markt einigermaßen gut absetzen kann, daß sie aber in den USA oder in Japan kaum zu verkaufen sind. Dasselbe gilt umgekehrt für Japaner, deren Platten in ihrer Heimat gut gehen, nicht aber in den USA.

Wi: Unsere Yamashita-Platten wären hier völlig unverkäuflich, wenn er nicht wiederholt in Deutschland gastiert hätte. Dasselbe gilt für Terumasa Hino.

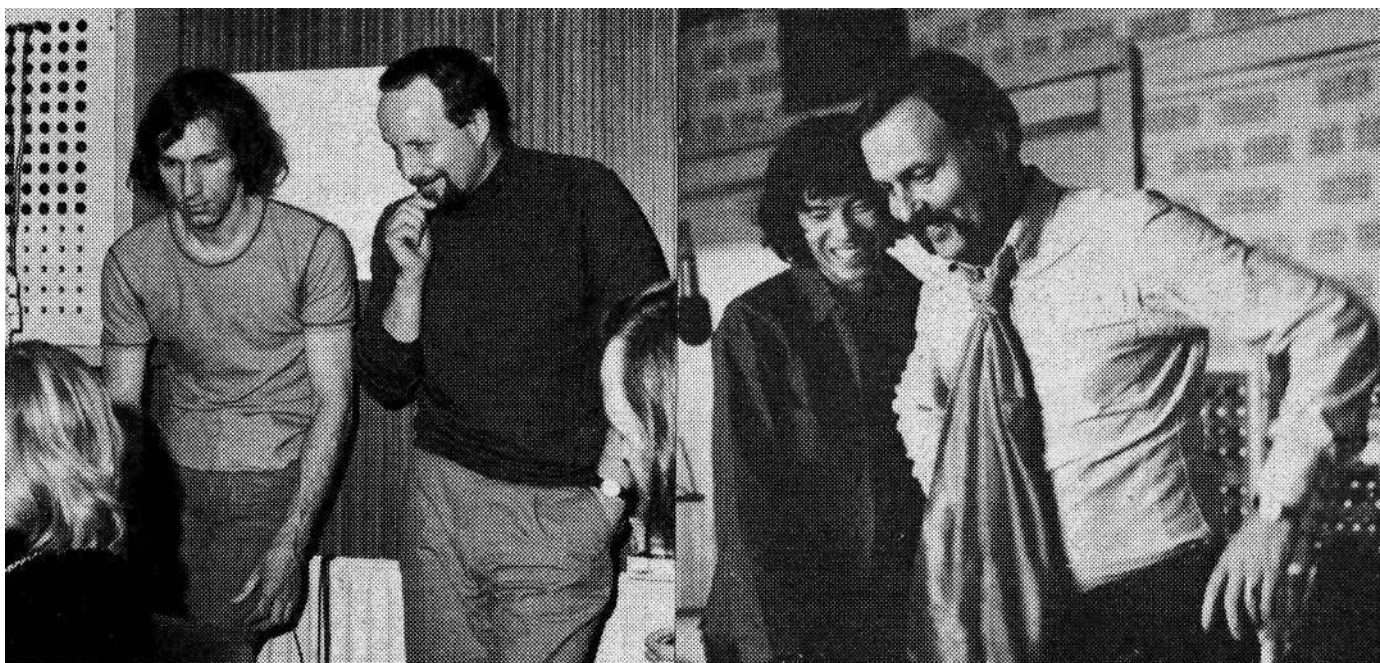
We: Als er damals bei den Berliner Jazztagen auftrat und im darauffolgenden Jahr erneut zu einer Tournee kam, da konnten wir seine Platten verkaufen, aber heute, da das schon wieder lange zurückliegt, ist er bei den 18- oder 20jährigen kein Begriff, obwohl er einer der besten Trompeter ist, die es derzeit gibt. Jedenfalls werden seine Platten nicht mehr verlangt.

Wi: Wir wollen im nächsten Frühjahr wieder eine Hino-Tournee machen, und ich bin überzeugt, wenn er erneut quer durch Deutschland reist, bei Festivals mitwirkt, dann wird er schlagartig zu einem Begriff. Genauso haben wir es ja mit der neuen Gruppe von David Friedman, Double Image, gemacht: Im Frühjahr war sie auf ihrer ersten Tournee hier, jetzt liegt die Platte vor, und im Herbst gastiert sie erneut in Deutschland. Auch bei den Berliner Jazztagen. Die Gruppe macht eine 'hervorragende Musik, aber wenn sie nicht bei uns auftreten würde, wäre ihre Platte ein Ladenhüter.

JP: Die Tourneen dienen also den Platten?

Wi: Ja. Wir wollen grundsätzlich keine Tourneen mit Gruppen machen, von denen wir keine Platten produzieren. Wir versuchen sogar, die Tourneen möglichst an darauf spezialisierte Agenturen abzugeben.

We: Das wäre optimal, weil Gastspielreisen ja gar nicht unsere Sache sind.



Sie riefen ENJA ins Leben: **MATTHIAS WINCKELMANN** (stehend 2. v. l. mit **ADELHARD ROIDINGER**) und **HORST WEBER** (ganz rechts mit **TERUMASA HINO**)
Fotos: Josef Werkmeister/ENJA

Wir tun uns da schwer, zumal wir nicht alle Konzert- und Festivalveranstalter in Europa kennen, vor allem nicht in Frankreich und Skandinavien. Zu ihnen müßte man aber enge Kontakte haben, wenn man ihnen eine Gruppe oder eine Band anbieten will. Da gibt es Agenturen, die Tourneen weit besser organisieren können als wir. Nur ist eben meist niemand bereit, etwa einen unbekannten Pianisten wie Yamashita aus Japan zu holen, mit ihm Tourneen zu machen und ihn aufzubauen. Da heißt es dann gleich: Seid ihr verrückt? Den kennt doch keiner! Folglich müssen wir es selbstunternehmen.

Wi: Wir halten es ja mit für unsere Aufgabe, solche unbekannten Talente aufzubauen. So machen wir immer wieder Platten mit Bob Degen, der ein so hervorragender Pianist ist, daß wir es geradezu als grotesk erachten, daß er noch kaum einen Namen hat. Dem wollen wir durch immer bessere Platten abhelfen, denn mit Beharrlichkeit müßte es doch gelingen, so auf ihn aufmerksam zu machen, daß er die allgemeine Anerkennung findet, die er verdient.

We: Er gehört eben zu jenen Musikern, die zu bescheiden sind, um sich nach vorn zu kämpfen und spektakulär zu arbeiten. Es würde sich lohnen, ihn mal auf Festivals vorzustellen, wo oft wesentlich schlechtere Pianisten ins Programm genommen werden.

Wi: Wir versuchen seine Plattenkarriere dadurch zu forcieren, indem wir

ihn mit namhaften Solisten zusammenspannen, nach denen eine Nachfrage besteht. Wenn die Leute die Platte hören, sagen sie vielleicht doch: Wer ist eigentlich der Pianist, den wir nun schon mehrfach mit hervorragenden Jazzmusikern gehört haben? Und sie werden sich den Namen merken. Bis es dann eines Tages vielleicht doch mal heißen wird: Da ist ein Bob Degen Quintett mit guten Bläsern.

JP: Es werden also auch die Platten nach den großen Namen, und nicht nach der Musik, die es darauf zu hören gibt, gekauft?

Wi: Ja, leider. Obwohl man immer davon träumt, daß sich die Leute die Scheiben nach rein musikalischen Kriterien anschaffen. Weil das aber nicht so ist, deshalb müssen wir eben die Tourneen machen. Dann werden die Namen bekannt, und die Leute greifen auch nach den Platten.

JP: Welche Tourneen haben Sie z. B. gemacht?

We: Mit Terumasa Hino, mit Masahiko Sato, mit Yosuke Yamashita — mit ihm haben wir in 5 Jahren 5 Tourneen unternommen!

Wi: Mit Dollar Brand eine im letzten Jahr.

We: Mit Mal Waldron machen wir jedes Jahr etwas. Wenn auch nicht in Form von ausgedehnten Tourneen, aber er ist ständig durch uns zu buchen. So hat Mal laufend zu tun, nur weiß kaum jemand, daß wir dahinterstehn!

Wi: Man kann beobachten, wie Mal

Waldron in Deutschland so langsam zu einem festen Begriff wird. Er weitet sein sehr eigenständiges Spiel beidhändig mehr und mehr aus, bekommt jetzt immer bessere Gigs, wird auch zu Konzerten und Festivals eingeladen, was jahrelang nicht passierte. Eine Zeitlang hat Mal viele, ja zu viele Platten gemacht. In Frankreich, Italien, England auf allen möglichen Labels. Zum Teil auch mit miserablen Sidemen, was sich recht ungünstig für ihn auswirkte. Er hat das eingesehen, und wir haben jetzt mit ihm — und nur mit ihm! — einen Exklusivvertrag. Seine Platten gehen am besten, weltweit gesehen. Es liegt ja ein Problem darin, daß wir Lizenzverträge mit den USA und mit Japan haben, daß wir dann eine Platte produzieren, die hier bei uns ihren Sinn hat, umsatzmäßig gut funktioniert, in den USA jedoch vielleicht gerade noch geht, in Japan aber eine Katastrophe ist — oder umgekehrt. Hat man eine Platte, die die Amerikaner und die Japaner wollen, dann zieht das weitere Platten mit. Man muß also das ganze Label am Leben halten, und das ist schwer. Die Mal Waldron-Platten liegen da erfreulich gleichmäßig. Es gibt zwar keinen Bestseller, aber es besteht überall eine Nachfrage. Es ist wichtig, daß unsere Platten zeitlos sind. Wir sehen es mit der ersten Mal Waldron-Platte, der „Black Glory“. Seit einem Jahr verkaufen wir sie besser als vor zwei oder drei Jahren. Wir streichen nie eine Platte, auch wenn sie schlecht geht, denn wir sagen uns, vielleicht

geht sie in 5 Jahren besser. Deshalb machen wir auch keine modische Musik.

JP: Wieviel Stück legen Sie etwa von einer Platte auf?

Wi: Wir pressen die Platten zu 500, auch zu 1000 Stück.

We: Wir haben jetzt 47 verschiedene Platten gemacht, wenn wir uns da von jeder ein paar tausend hinlegen würden, wäre das toter Bestand in einem Lagerraum, über den wir gar nicht verfügen.

JB: Haben Sie eine Vorstellung von der Zahl Ihrer Plattenkäufer in Deutschland?

Wi: Man hat einmal gesagt, es seien etwa 5000 Leute in Deutschland. Das ist eine Zahl, die unserer Erfahrung nach vielleicht nicht so ganz falsch ist. Das, was wir unter einem Jazzpublikum verstehen, ist der Quantität nach zweifellos sehr begrenzt. Das sind also die Leute, die den nicht elektrischen Jazz mögen.

We: Die Jazzmusik hat ein ganz gesundes Level in der Mitte, das sich immer hält. Es sind eigentlich nur Zeitungsschreiber, die einmal behaupten, der Jazz sei tot, und dann wieder erklären, der Jazz komme zurück. Der Jazz stirbt nicht, und wo er wirklich lebendig ist, schnellert er auch nicht in der Publikumsgunst enorm in die Höhe.

JP: Wie sind die Durchschnittsverkaufswerte? Liegt der Schwerpunkt in Deutschland oder, weltweit gesehen, in anderen Ländern?

We: Mittlerweile hat sich eine Drittelung ergeben. D. h. ein Drittel Europa, ein Drittel Amerika und ein Drittel Japan. Wir haben jetzt einen ganz neuen Vertrieb in den USA, dessen wirkliche Effizienz wir aber erst in einem Vierteljahr etwa beurteilen können. Nach den Versprechungen und der zugesagten enormen Promotion können wir aber erwarten, daß wir in den USA erstmalig auf den gewünschten Umsatz kommen. Bisher lief es dort eben nur schlecht und recht.

JP: Gibt es eine Ihrer Platten, die überhaupt nirgends geht?

We: Makaya and the Tsotsis. Da sind übrigens auch drei Trio-Stücke mit Bob Degen drauf. Für den, der Free Jazz mag, ist das eine sehr starke Platte. Trotzdem geht sie überhaupt nicht, sie wurde bisher so gut wie nicht verkauft. Sowohl die Japaner wie die Amerikaner weigern sich konstant, solch eine Platte zu veröffentlichen. Es gibt sie daher nur hier. Doch kennen nur wenige Makaya, keiner weiß, welch großartiger Schlagzeuger er ist. Um das festzustellen, mußte erst Hannibal kommen. Der nimmt ihn sogar nach New York mit, und wenn er im Januar auf Japan-Tournee geht, so begleitet ihn auch kein New Yorker

Schlagzeuger, denn Hannibal Marvin Peterson will auch dazu Makaya aus Basel holen.

JP: Daß Makaya lange im Hintergrund stand, hängt aber doch wohl stark mit den persönlichen Problemen zusammen, mit denen er nicht fertig wurde. We: Makaya hatte vielleicht drei Gigs im Jahr. Um leben zu können, mußte er in einem Baseler Chemiewerk arbeiten. Dazu kamen familiäre Sorgen. Das muß einen doch frustrieren, und es ist verständlich, wenn so jemand das Trinken anfängt. Dadurch vergab er schließlich noch die letzten Gigs und rutschte immer weiter ab. Bis das alles vergessen ist, können freilich Jahre vergehen. Aber er ist heute wieder voll da, und die ganze Hannibal-Tournee hat er makellos durchgestanden, hat ganz hervorragend musiziert. Auch die Platte, die wir in letzter Zeit mit dem Mal Waldron Quintett und Makaya machten, ging reibungslos über die Bühne. Dasselbe gilt für das Middelheim-Festival, wo jeder allein anreisen mußte: kein Problem mit Makaya. So steht nichts mehr im Weg, um ihn zu rehabilitieren und ihm die Anerkennung und Wertschätzung entgegenzubringen, die er verdient.

JP: Wie viele Platten werden einem Musiker pro Jahr vertraglich zugesichert?

Wi: Wir haben, wie gesagt, nur mit Mal Waldron einen Exklusivvertrag. Wir sind jedoch der Meinung, daß man nicht zu viele Platten machen sollte, sondern daß sorgfältig vorgegangen werden muß. Natürlich muß ein Musiker alle Möglichkeiten ausschöpfen, aber wenn er z. B. jährlich drei Platten macht, so sind das in 5 Jahren so viele, daß man sich ständig überlegen muß, wie man die nächste immer wieder neu und anders gestalten kann. Man kommt da in einen wahnsinnigen Streß. Man kann im Jahr vielleicht eine sehr gute Platte produzieren, wenn es hoch kommt zwei.

JP: Oft werden ja Musiker auch in eine bestimmte Richtung gedrängt.

Wi: Sicher. Wenn man bei finanzkräftigen Firmen hohe Beträge in die Promotion eines Musikers mit Exklusivvertrag steckt, so will man ihn attraktiv machen, damit seine Platten auch gut gehen. In Amerika wird selbst in hervorragende Musiker kein Dollar investiert, solange sie nicht auf einer Disco-Platte vertreten sind. Elvin Jones hat uns das bestätigt. Integer wie er ist, macht er unbeirrbar seine Musik und so findet sich keine große Firma, die sich für ihn einsetzt. Deshalb ist er in den Staaten nicht das, was er dort sein müßte.

JP: Aber McCoy Tyner ist ebenfalls integer, und er hat den Durchbruch geschafft.

We: Seine jüngsten Platten sind auch

nicht mehr so ganz astrein. Mich wundert, daß bei einem Produzenten wie Orrin Keepnews, der doch stets hervorragende Platten vorlegte, die letzten beiden von McCoy und auch die zwei jüngsten Alben von Sonny Rollins einen so spürbaren Schuß ins Kommerzielle haben. Ich meine, die Musiker werden doch nicht zu Zugeständnissen gezwungen, sie scheinen indessen bei entsprechenden Angeboten umzufallen. Man verführt sie quasi zu Konzessionen.

Wi: Das beschreibt Clive Davis in seinem Buch ja recht deutlich. Über Miles Davis heißt es da, daß er im Schnitt 20000 bis 30000 Platten verkauft habe, aber bei seinem enorm luxuriösen Lebensstil auch enorm viel Geld verbrauchte. Seine Firma hat ihm dann nüchtern vorgerechnet, daß seine Umsätze ein Mehr nicht zulassen. Musik wie „At the Blackhawk“ könne nicht mehr als 20 000mal verkauft werden. Auf die Frage von Miles, was er denn spielen solle, um mehr Geld zu bekommen, da nannte man ihm den Rock. Es war ein klares Argument, und Miles ging darauf ein. Man kann der Firma keinen Vorwurf machen.

We: Es ist auch die Aufgabe des Produzenten, den Musikern diese Dinge ganz deutlich zu sagen.

Wi: Nun ist die Szene in den USA zweifellos viel härter als hier. Für amerikanische Musiker ist es daher kaum glaublich, wenn europäische Produzenten nach New York kommen, den Musikern gute Gagen zahlen und ihnen bei den Aufnahmen keinerlei Auflagen machen, im Gegenteil versichern, daß die Musik keinesfalls kommerziell sein muß. Als ich mich mal mit Tommy Flanagan darüber unterhielt, ob er für uns aufnehmen wolle, ob bei ihm überhaupt Interesse dafür bestünde, da fragte er ganz vorsichtig um viele Ecken herum, an welcher Stelle wir denn das E-Piano einzusetzen gedenken. Als ich ihm erklärte: „Um Gottes willen, nirgends! Dieses entsetzliche Ding!“ da war er ganz fassungslos.

We: Mal Waldron kam auch schon mal zu uns und sagte, daß er Aufnahmen mit dem E-Piano machen wolle. Wir haben ihm daraufhin unsere Gründe dargelegt, warum wir davon abraten, und er hat es auch eingesehen, daß das keinen Sinn hat. Schließlich gibt es mehr als genug Platten mit E-Piano und unzählige Musiker, die sich völlig darauf spezialisiert haben.

Wi: Daß wir den Musikern drüben, die keine Crossover-Musik machen möchten, keine Vorschriften machen, daß wir sie das spielen lassen, was sie spielen wollen und sie doch gut bezahlen, hat uns Europäern einen guten Ruf verschafft. Das ist das Kapital,

was wir namensmäßig drüben haben. Viele verstehen das allerdings nicht, denn erst kürzlich hat uns Joe Bonner wieder um teures Geld aus New York angerufen und erklärt: „Man, I wrote some new music, that's really commercial, you can sell it, it's hot!“ Er benützt also genau die falschen Argumente, um etwas mit uns zu machen, und versteht unsere Einstellung überhaupt nicht.

JP: Ist es nicht viel teurer, in den USA aufzunehmen als hier?

Wi: Ja, das schon. Die guten New Yorker Studios verlangen etwa doppelt soviel wie die hier. Aber im Gegensatz zu der hiesigen Situation gibt es in den USA nur ganz wenige Studios, in denen viel Jazz aufgenommen wird, sie sind fast alle ganz auf Rock eingefahren. Und wenn ein Toningenieur immer nur Rock-Schlagzeuger aufnimmt, dann ist ihm schwer klarzumachen, wie das Schlagzeug im Jazz zu klingen hat. Überhaupt hat man in den USA eine völlig andere Auffassung bezüglich der Aufnahmetechnik. Alles wird mit Dolby, also diesem Noise-Reduction-Verfahren aufgenommen. Und auf möglichst vielen Spuren. Man marschiert dann mit dem Vielspur-Band in ein Misch-Studio und braucht beim Runtermischen natürlich diese Noise-Reduction Units, weil sich die Bandgeräusche pro Kanal summieren, erhält damit aber auch diesen artifiziellen Klang, der sich bei einer solchen Mischung zwangsläufig ergibt. Es gibt in den USA charakteristischerweise auch nicht den Toningenieur, der sowohl gut aufnehmen als auch gut mischen kann, es ist also kaum einmal der gleiche, der beides macht. Das ist bei uns hier wesentlich besser, man nimmt viel natürlicher, weit einfacher auf und hat dadurch auch weniger Probleme. Es ist eigentlich doch ein Unsinn, ein Jazztrio oder gar -duo auf 16 Spur aufzunehmen! In den USA aber wird das gemacht, und es wird später gemischt, wodurch natürlich unheimliche Modulationsverzerrungen die Folge sind. Die in den USA aufgenommenen Bänder werden hier dann so aufgedoktert, daß man einen vernünftigen Klang bekommt. Aber oft müssen wir drüben aufnehmen, weil wir es uns einfach nicht leisten können, all die Musiker herüber zu holen. We: Man muß freilich auch mit Musikern vorsichtig sein. Da gibt es den einen oder anderen, der völlig unrealistische finanzielle Forderungen stellt. Diese Leute gehen zunächst auf die Bedingungen ganz normal ein, verlangen aber dann plötzlich das Doppelte, selbst auf die Gefahr hin, ein ganzes Unternehmen zu Fall zu bringen.

JP: Kann man nicht in den New Yorker Lofts was machen? Dort kommt

es doch zu ganz interessanten Gruppierungen. Es bilden sich da ganze Big Bands.

Wi: Das, was in den Lofts passiert, muß man wohl mehr als Jam Sessions bezeichnen. Wenn da 10 Musiker oder mehr zusammenkommen, wird keine Big Band daraus. Es kommt selten vor, daß jemand einmal ein solches

Plattenhinweise

Mal Waldron „Black Glory“	ENJA 2004
Albert Mangelsdorff „Live in Tokyo“	ENJA 2006
Masahiko Sato-Peter Warren-Pierre Favre „Trinity“	ENJA 2008
Terumasa Hino „Vibrations“	ENJA 2010
Alexander von Schlippenbach „Payan“	ENJA 2012
Charles Tolliver „Impact“	ENJA 2016
Peter Warren-John Surman-Chick Corea-Dave Holland u. a. „Bass Is“	ENJA 2018
Dusko Goykovich „After hours“	ENJA 2020
Karl Berger-Masahiko Sato „With Silence“	ENJA 2022
Dollar Brand „African Sketch book“	ENJA 2026
Terumasa Hino „Taro's mood“	ENJA 2028
Bill Evans, Karin Krog, Archie Shepp, Bobby Hutcherson u. a. „Live at the festival“	ENJA 2030
Dollar Brand „African space program“	ENJA 2032
Mal Waldron „Up popped the devil“	ENJA 2034
Elvin Jones „Live at the Village Vanguard“	ENJA 2036
Ben Webster „Live at Plo's“	ENJA 2038
Tete Montoliu „Songs for love“	ENJA 2040
Makaya & The Tsotsis	ENJA 2042
Walter Norris-George Mraz „Drifting“	ENJA 2044
Bobby Jones „Hill Country Suite“	ENJA 2046
Dollar Brand Duo „Good news from Africa“	ENJA 2048
Mai Waldron Quintet „Hard talk“	ENJA 2050
Yosuke Yamashita Trio „Clay“	ENJA 2052
Booker Ervin „Lament for Booker Ervin“	ENJA 2054
Frank Tusa „Father Time“	ENJA 2056
Marc Levin „Social sketches“	ENJA 2058
Pepper Adams „Julian“	ENJA 2060
Mai Waldron „A touch of the blues“	ENJA 2062
Albert Mangelsdorff-Masahiko Sato „Spontaneous“	ENJA 2064
Manfred Schoof-Yosuke Yamashita „Distant thunder“	ENJA 2066
David Friedman „Futures passed“	ENJA 2068
Dollar Brand „The children of Africa“	ENJA 2070
Bob Degen „Sequoia song“	ENJA 2072
Pepper Adams „Twelfth & Pingree“	ENJA 2074
Archie Shepp „Steam“	ENJA 2076
Attila Zoller „Dream bells“	ENJA 2078
Yosuke Yamashita „Banslikana“	ENJA 2080
Benny Bailey „Islands“	ENJA 2082
Cecil Taylor Unit „Dark to themselves“	ENJA 2084
Randy Weston „Nuit africaine“	ENJA 2086
Tommy Flanagan-George Mraz-Elvin Jones „Eclypso“	ENJA 2088
Hal Galper-Terumasa Hino-Cecil McBee-Tony Williams „Now hear this“	ENJA 2090
Mai Waldron Quintet „One onmanship“	ENJA 2092
New York Jazz Quartet „Surge“	ENJA 2094
David Friedman Quartet „Double image“	ENJA 2096
Jeremy Steig-Eddie Gomez Duo	ENJA 2098
Yosuke Yamashita-Adelhard Roidinger „Inner space“	ENJA 3001
Revolutionary Ensemble „Live at Schloß Moosham 77“	ENJA 3003
Cecil Taylor solo „Air over mountains — buildings within“	ENJA 3005

Konzept hineinbringt. Im übrigen ist es sehr schwierig, von Europa aus die New Yorker Szene wirklich in den Griff zu bekommen, es fehlt schon an den notwendigen Informationen. Man müßte in New York leben, um die dortige Szene einzufangen! Nur ein paar Tage rüberzufahren, reicht dafür nicht aus. Um etwa eine 15-Mann-Band wirklich sorgfältig für Aufnahmen aufbauen zu können, dazu braucht man zwei oder drei Monate, wenn es wirklich einen Sinn haben sollte.

We: Günter Buhles hat in einem Big-Band-Artikel im Jazz Podium die Frage gestellt, warum ENJA so etwas nicht macht. Er hat vergessen, daß wir ja mit Dollar Brand das „African

Space Program“ mit großer Besetzung produziert haben. Dabei muß man aber bedenken, daß derartige Aufnahmen sehr teuer sind. Außer den Gagen sind da noch Anreisekosten, Unterbringung und viele weitere Ausgaben. Eine Big-Band-Platte kostet also rund 20mal soviel wie ein Piano-Solo-Album, verkauft sich aber auch nicht mehr als das.

Wi: Von anderen Problemen ganz zu schweigen! Gerade bei „African Space Program“ von Dollar Brand wurde mir mulmig. Wir wollten ursprünglich bei Ornette Coleman in dessen Loft aufnehmen und haben uns daher alle dort getroffen. Aber als wir das Klavier anschauen und feststellen wollten, ob es auch gestimmt ist, kam Ornette ganz verstört zu uns und berichtete, daß bei ihm in der Nacht zuvor eingebrochen worden sei. Es mußten irgendwelche Spaßvögel gewesen sein, denn sie hatten zunächst den Flügel umgeworfen, wollten dann aber, als sie dabei ein Bein abbrachen, den Schaden anscheinend wieder beheben. Um das Bein wieder zu befestigen, rammten sie einige ca. 5 cm lange Nägel in den Flügel, der daraufhin, wie man sich vorstellen kann, überhaupt nicht mehr klang. Nach diesem Dilemma versuchten wir drei oder vier Stunden lang einen Steinway oder einen ähnlichen Flügel aufzutreiben, aber es war unmöglich. Überall war die Kunde durchgedrungen, Ornette Coleman sei nicht mehr kreditwürdig. Es war Wahnsinn, und im letzten Moment fanden wir ein winziges, nicht besonders gutes Studio mit einem Klavier. Wir mußten dieses Studio nehmen, weil die Band mit 12 Musikern nun einmal da war und die meisten am nächsten Tag wieder einen anderen Job hatten. Es war eine unheimliche Improvisation.

We: Technisch gesehen ist das auch unsere schlechteste Platte geworden, aber bei all dem, was da im Hintergrund geschehen ist, verwundert es nicht. Sie wurde nur mit ganz wenig Mikrofonen aufgenommen. In New York bekommt man eben mal innerhalb eines Tages kein vernünftiges Studio. Übrigens gab's auch beim Aufnahmetermin mit Cecil Taylor Schwierigkeiten. In diesem Fall weil ihm niemand einen Flügel zur Verfügung stellen wollte.

Wi: Das war im letzten Herbst. Ich bin da von einem großen, anständigen Studio zum anderen marschiert, und immer wenn ich sagte, ich wolle eine Cecil Taylor-Solo-Platte machen, bekam ich zur Antwort: Aber nicht auf unserem Flügel! Es war einfach nichts zu machen. Schließlich gab man mir den Rat, ich solle einen Flügel bei Steinway leihen, den ich dann im Studio aufstellen könne. Aber bei Steinway hieß es, normalerweise ginge das

schon, nur im Falle Taylor käme es überhaupt nicht in Frage. Mir fiel dann noch der Bösendorfer Flügel ein, der unter Jazzmusikern zur Legende wurde. Gerade Cecil Taylor liebt den Bösendorfer sehr und möchte am liebsten nur darauf aufnehmen. Dieser besagte Bösendorfer aber steht in Woodstock, und als ich dort wegen einer Aufnahme mit Cecil Taylor anrief, haben die Leute nur ins Telefon gelacht. Sie sagten, daß sie nicht einmal Keith Jarrett darauf spielen lassen würden, denn selbst er habe für dieses Instrument noch einen zu harten Anschlag. Es war also rein technisch nichts zu machen. Vielleicht hätte man mit List und Tücke irgendwo ein winziges Studio mit einem halbwegs akzeptablen Flügel entdeckt, aber für Aufnahmen mit Cecil Taylor wäre das wohl auch nichts gewesen. Mit den großen Studios, in denen man ihn eigentlich aufnehmen muß, hatten wir indessen kein Glück.

JP: Wird zuweilen die Perfektion der Aufnahmetechnik nicht übertrieben? Die meisten Leute hören doch auf das, was musikalisch geschieht und nicht so kritisch auf die technischen Feinheiten wie die Ingenieure, die die Platte aufgenommen haben, oder die Musiker, die spielten.

We: Die Konzentration auf die Aufnahmequalität stieg in den letzten Jahren tatsächlich enorm und wird der Musik gegenüber überbewertet. Tatsächlich geht es ja in erster Linie um die Musik und erst in zweiter Linie um die Aufnahmequalität. Da gibt es diese ganz ästhetische Musik, die zwar hervorragend aufgenommen ist, in Wirklichkeit aber — also ohne die Studiotechnik — nicht so klingt. Wenn ein Pianist in einem Club spielt und aufnimmt, in dem das Klavier einen trockenen Klang hat, so wird bei der Aufnahme Hall daraufgesetzt, und schon wird eine andere Musik daraus. Ich frage mich oft, was ein solcher aufgesetzter Klang soll, der nicht völlig identisch mit dem ist, was der Musikertatsächlich an Klängen bringt.

Wi: Das ist eine grundsätzlich interessante Frage, wie weit die gesamte Technik nicht auch zur Ausdrucksmöglichkeit des Musikers gehört. Man fragt sich, wie weit man das miteinkalkulieren, damit arbeiten kann. Das beginnt bereits mit dem Klavier als solchem, denn es hat ja eine Mechanik. Und es geht weiter über die Plattenaufnahme mit den vielen Möglichkeiten, die sich damit ergeben. Ein Musiker wie Wolfgang Dauner stellt fest, daß das selbstverständlich alles seine Ausdrucksmöglichkeiten sind, und er kann auch unheimlich damit arbeiten. Nur sind das Dinge, die uns beiden

persönlich nicht liegen. Uns erscheint es wichtiger, den Musiker zu dokumentieren, als ein technisch perfektes Produkt abzuliefern. Und wir glauben, einer musikalischen Identität mit dem natürlichen Klang des Instrumentes mehr gerecht zu werden.

JP: Wie steht es denn mit Live-Aufnahmen?

Wi: Wir haben etwa ein Drittel, wenn nicht noch mehr Live-Aufnahmen im Katalog. Das fällt gewiß auf und ist kein Zufall.

We: Natürlich ist es risikoreich, qualitativ hervorragende Live-Aufnahmen zu produzieren, weil dabei viele unvorhergesehene und auch unvorhersehbare Handikaps auftreten. Aber auf der anderen Seite ist die Musik so lebendig, wie sie unserer Meinung nach im Studio nie sein wird.

Wi: Ideal wäre ein unheimlich gemütlicher Jazz Club mit guter Atmosphäre und mit einem Regieraum, der alle wichtigen technischen Geräte enthält. Es gibt solche Clubs — nur eben nicht hier. Nun sind ja in den letzten Jahren Live-Aufnahmen zweifellos besser geworden, so hätte z. B. die live im domicile in München aufgenommene Attila Zoller-Platte auch nicht perfekter klingen können, wenn sie im Studio gemacht worden wäre. Schwieriger ist es natürlich bei größerer Besetzung.

JP: Aber grundsätzlich könnten Sie sich denken, eine Big Band wie etwa die von Thad Jones-Mel Lewis für Ihren Katalog zu produzieren, ohne Ihre Programmrichtung zu stören?

Wi: Wir haben uns schon einmal für Chris McGregor's Brotherhood of Breath interessiert, doch kam zu jener Zeit gerade deren Platte bei Ogun heraus. Wir fragten Harry Miller, ob wir trotzdem eine Platte mit McGregor machen können, aber er sagte nein, McGregor sei bei ihm exklusiv. Es kam dann aber nie mehr eine Platte mit ihm bei Ogun heraus, und es wäre für Chris McGregor gut gewesen, mit uns aufzunehmen, weil wir ganz andere Möglichkeiten haben, eine Platte hier zu lancieren.

JP: Sie haben sich also heute doch schon ganz gut durchsetzen können. Sie betreiben die Firma aber nach wie vor nur zu zweit?

We: Ja, wir sind — abgesehen vom Vertrieb — immer noch zu zweit, machen auch heute noch unsere kleinen

und großen Pakete selbst und bringen sie zur Post.

Wi: Nur wenn Tourneen laufen, wenn es damit viel zu buchen und zu telefonieren gibt, wenn wir an so manche Orte hinfahren sollten, dann spannt es eben doch spürbar.

We: Anfänglich war es natürlich recht schwer, denn wir haben versucht, mit der kleinsten nur möglichen Summe zu starten, um nicht gleich eine große Belastung im Kreuz zu haben. Und wir wollten schon gar nicht von irgend jemand abhängig sein. Vor Jahren hätten wir bei einem großen Label mit einem Sub-Label einsteigen können, wären dann aber nie zu jener Unabhängigkeit gekommen, die wir jetzt haben und an der uns sehr gelegen ist. Wir waren dann auch völlig autark und selbständig, haben bis vor zwei Jahren noch selbst die Platten von Geschäft zu Geschäft gebracht, waren also unsere eigenen Vertreter und, weil wir niemand sonst im Büro hatten, auch unsere eigenen Sekretärinnen. Als wir dann mit Ogun und Sackville doppelt so viele Import- wie eigene Platten im Katalog hatten, mußten wir einen Vertreter nehmen, der mit dem gesamten Angebot durch ganz Deutschland fuhr. Er war dann 30 Tage oder gar 5 Wochen lang unterwegs von Laden zu Laden, und das konnte er nicht mehr als 4mal im Jahr bringen. Das bedeutete, daß die Musikgeschäfte unsere Platten nur 4mal im Jahr angeboten bekamen. Das war ein untragbarer Zustand, und nach langer Überlegung gingen wir dann zur Bellaphon, die sehr viel Engagement und Good will hineinsteckt. Sie bringt den gesamten Katalog alle drei Wochen in sämtliche Plattengeschäfte.

JP: Haben Sie Ihre Platten nur an ausgesprochene Jazz-Spezialläden gegeben?

We: Wir versorgten nur etwa 100 Spezialgeschäfte in Deutschland, man sagte uns aber, daß man Jazzplatten in ca. 300 Geschäften verkauft. Durch Zufall haben wir in Freiburg nach einem Yamashita-Konzert festgestellt, daß es da 6 Schallplattengeschäfte gibt, die richtig Jazz verkaufen, aber nur zwei davon waren unsere Kunden. Auch insofern mußte also irgend etwas geschehen. Die Bellaphon vertreibt die Platten zudem in der Schweiz und in Österreich, so daß wir auch da recht optimistisch sind.

JP: Wenn Sie es sich leisten könnten, die Firma zu vergrößern, würden Sie es damit auch auf sich nehmen, in eine Geschäftslawine hineinzukommen?

We: Nein, das wollen wir eigentlich nicht.

"Nur nicht solo . . . !"

Gespräch mit

COUNT BASIE

Seit vielen Jahrzehnten kennt man in der Jazzmusik den Begriff des Basie-Swing, mit dem jenes unnachahmlich lässige und doch so enorm mitreißende Spiel bezeichnet wird, das bereits vor 40 Jahren zu einem Gütezeichen des Count wurde und das bis heute nichts von seinem Gewicht verloren hat. Oft kopiert und nie erreicht, könnte man sagen, denn so weitgehend der Basie-Swing auch Schule machte, dem Original kam niemand gleich. Wenn sich der kleine, rundliche, joviale Herr mit schalkhaftem Lächeln ans Klavier setzt und nur ein paar Töne in seiner „Plink-plink-plink-Manier“ anschlägt, dann erzeugt er damit mehr rhythmische Spannung als ganze Horden von Rockmusikern mit ihrem aufwendigen, auf Beat getrimmten Instrumentarium. Aber es ist nicht nur der Swing, der die Basie-Musik so einmalig und so anziehend macht, sondern auch ihr Charme. Und der kommt vom Count selbst, der seine augenzwinkernde Schalkhaftigkeit und seinen sonnigen Humor so nachhaltig in die Musik hineinfließen läßt.

Man weiß um seine Vorliebe für Schiffermützen und für Zigarren, beides schon fast Wahrzeichen für ihn, kennt seinen bedächtigen Gang, seine gemessenen Bewegungen, die im Laufe der Zeit noch gemächlicher wurden und doch niemals das Gefühl aufkommen lassen, man müßte ihm nachhelfen, ihn antreiben, denn der Count kokettiert mit der Rolle des alten Herrn, die ihn aber eigentlich nur amüsiert — in Wahrheit ist er alles andere als inaktiv. Alles kommt bei ihm unendlich relaxed — wie der Swing in seinem Orchester. Basie ist kein Mann, der viele Worte macht oder — viele Töne spielt. Seine knappen, pointierten Antworten kommen wie seine Pianoeinsätze, sie sitzen, sie sagen nie zuwenig, aber auch sicher niemals zuviel. Denn der Count haßt alles Überflüssige. Seine Musiker schätzen ihn als eine integre und loyale Persönlichkeit, einen Chef, der nie jemanden in irgendeine Richtung drängt. Zoot Sims, der in letzter Zeit viel mit Basie gearbeitet hat, hob kürzlich anerkennend hervor, daß es unendlich leicht sei, mit dem Count zu spielen, weil er den Musikern jede

Möglichkeit gibt, sich zu entfalten. Er ist aber auch als Gesprächspartner ungemein anziehend, zeigt sich außergewöhnlich herzlich, gibt sich ganz natürlich und — wie die meisten wirklich Großen — sehr bescheiden. Er kann sich diese Bescheidenheit leisten, denn er ist sich seiner Position und seiner Verdienste in der Musik durchaus bewußt. Wenn es Ärger gibt, die mit dem Orchester oder dem Management zusammenhängen, so läßt er darüber kein böses Wort fallen. Seine Meinung äußert sich eher in Stillschweigen als in einer Geschwätzigkeit.

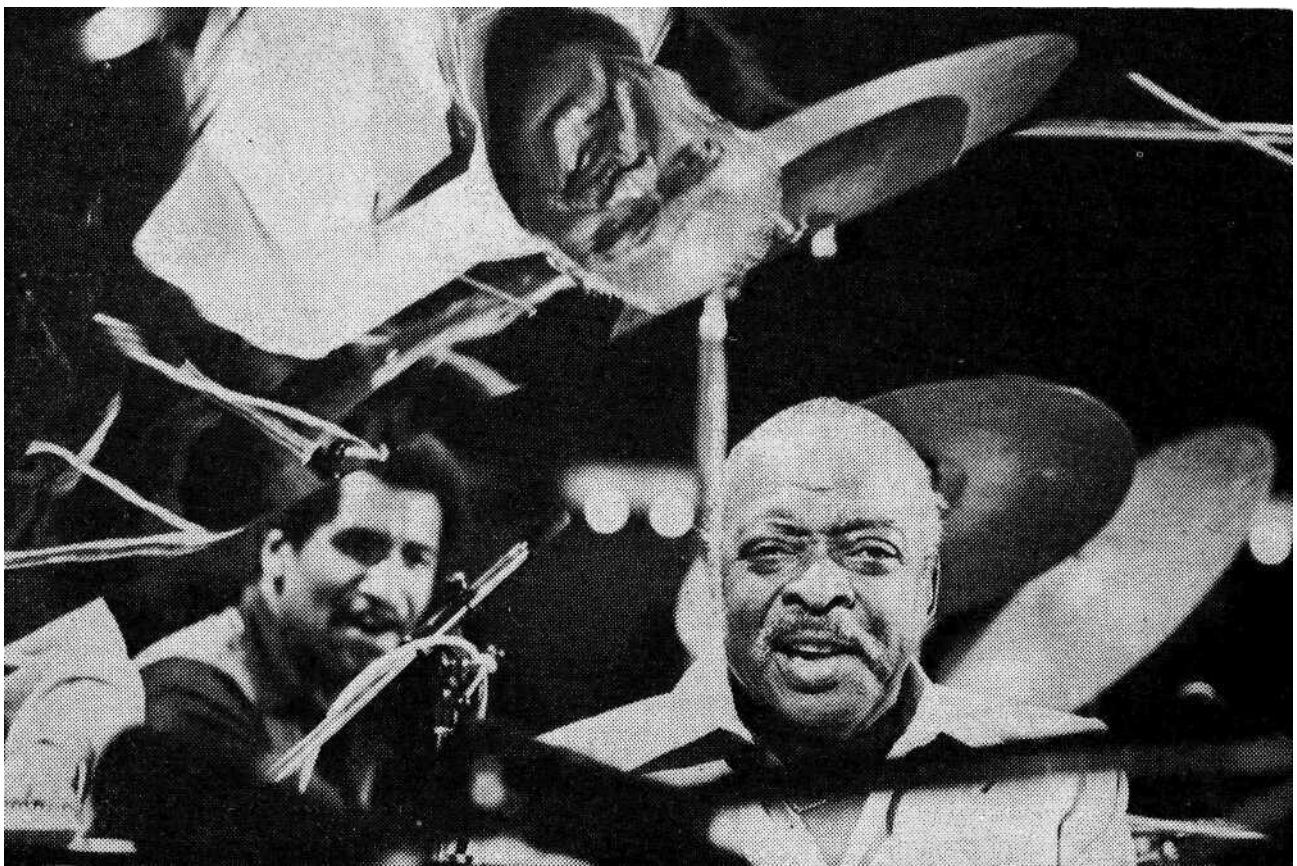
Count Basie zählt nicht zu den Pianisten, die durch enorme technische Meisterschaft verblüffen. Er ist vielmehr ein Musiker, dem die seltene Gabe zu eigen ist, mit geringsten Mitteln die größtmögliche Wirkung zu erzielen. Das bedeutet, er hat ein solch hohes Maß an Swing in den Fingern, daß er mit einigen wenigen Anschlägen eine Spannungskraft erzeugt, die sich bewegend auf die Leistung seiner Orchestermusiker auswirkt, dem musikalischen Geschehen enorm Auftrieb gibt. Gerade im Jazz bedeutet ein solches Talent ungeheuer viel, und speziell bei einem Bandleader erweist es sich aufgrund der starken Ausstrahlung und des mitreißenden Effekts als eine unschätzbare Gabe. Die Stärke Count Basies zeigt sich deutlich, wenn man etwa die Platte hört, die er in jüngster Zeit mit Oscar Peterson gemacht hat. Dem Brillantfeuerwerk Petersons wird man gewiß uneingeschränkte Bewunderung entgegenbringen, Basies sparsames Spiel aber löst ein beglückendes, befreiendes Gefühl aus. Der Count hat nie die Ambition gehabt, als Solist zu glänzen, er hat seine pianistischen Fähigkeiten immer ganz in den Dienst seiner Big Band gestellt. Seinen Arranguren pflegt er stets nahe zu legen, ihm in ihren Beiträgen möglichst ein paar Sequenzen einzuräumen, in denen er kurz nur mit der Rhythmusgruppe agiert, aber ja keine Bearbeitungen für Klavier und Orchester abzuliefern. Meist leitet Basie die Orchesterstücke am Klavier mit Rhythmusgruppe ein, um das, was dann orchestral passiert, mit seinem Swing ins

Rollen zu bringen. Oft setzt er aber auch scharfe Kontraste, indem er mitten aus dem abrupt abbrechenden, vollen Orchesterklang heraus, nur mit Klavier und Rhythmus ein Stück weit das Geschehen bestimmt.

Ende der 30er Jahre hatte ein Plattenproduzent einmal die Idee, Basie ohne Big Band, nur mit Gitarre, Baß und Schlagzeug zu präsentieren. Damals entstanden 10 Titel in dieser Quartettbesetzung für Decca. 1974 konnte sein heutiger Plattenproduzent und Manager für Europa, Norman Granz, Basie zu einer Trioplatte überreden, die mit dem Bassisten Ray Brown und dem Schlagzeuger Louie Bellson aufgenommen wurde. Mehrere LPs mit Basie Jam Gruppen und Solisten wie Zoot Sims, Benny Carter und Clark Terry folgten. Basie gibt zu, daß ihm die Aufnahmen viel Spaß gemacht haben, und er ist auch immer mit Begeisterung dabei, wenn er sich im Konzert mit kleinen Gruppen vorstellt.

Basie wirkt abgeklärt, fast möchte man sagen weise, was nicht verwundert, wenn man bedenkt, wie viele Erfahrungen der Count durch seine jahrzehntelange Big Band Tätigkeit gesammelt hat. Er kennt die Hochs und Tiefs auf dem Gebiet der Musik, er hat wertvolle Erkenntnisse geschöpft aus seinen beständigen Kontakten mit den Menschen — den Musikern, den Managern und den Zuhörern.

Ihn kann so schnell nichts aus der Ruhe bringen, er läßt sich seine gute Laune nicht verderben. Auch ist ihm eine gewisse Dickfelligkeit zu eigen, die aber aus einer abgeklärten Lebenshaltung resultiert, und ihn davor bewahrt, Widerwärtigkeiten zu nahe an sich herankommen zu lassen. Typisch für seine fast phlegmatische Lässigkeit und eine dadurch ausgelöste, spätgezündete, schlitzohrige Aktivität mag eine Geschichte sein, die man sich mit verständnisvollem, z. T. auch schadenfreudigem Lächeln kürzlich in Montreux erzählte: „Als Basie vor einiger Zeit während einer Tournee ein hübsches Mädchen traf, mit dem er ins Gespräch kam, blieb noch ein verzaubertes Lächeln auf seinem Gesicht, als die Schöne längst



Braucht Unterstützung von Mitspielern: **COUNT BASIE** mit **JIMMIE SMITH**

Foto: Georges Braunschweig

gegangen war. Erst am nächsten Tag, als er mit seinem Orchester bereits in die nächste Gastspiel-Stadt weitergereist war, fiel ihm ein, daß er dieses Mädchen gerne wiedersehen würde. So rief er sie an und schickte ihr eine Flugkarte. Sie galt nur für den Hinflug, versteht sich — für Rückflüge erklärt sich der Liebhaber Basie als nicht zuständig."

Obwohl immer wieder darauf hingewiesen wird, wie wichtig die Basie Band für die Musik der USA, ja für die ganze westliche Welt sei, und offiziell keinerlei Zweifel darüber bestehen, daß die Basie Band bereits zu einer amerikanischen Institution geworden ist, die überall Anerkennung gefunden hat, wird dem Orchester in den USA nicht die verdiente Beachtung entgegengebracht, seine Existenz wird als selbstverständlich hingenommen. Für Basie jedoch ist das Orchester sein Lebenswerk, er ist untrennbar mit ihm verbunden, es ist seine große Liebe, sein Leben. Man wagt nicht die Frage zu stellen, was wohl aus der Band wird, wenn der Count einmal nicht mehr sein wird.

Nun, Basie wirkt mit seinen 73 Jahren noch erstaunlich fit und das Gespräch mit ihm, das im folgenden aufgezeichnet ist, verlief außerordentlich anregend.

Gudrun Endress

„Ist für Sie, Count Basie, eigentlich jetzt wieder eine neue Periode Ihrer künstlerischen Laufbahn angebrochen, da Sie in letzter Zeit auch im Trio und mit verschiedenen Jam Gruppen aufgetreten sind? Norman Granz will sogar eine Solo-Piano-Platte mit Ihnen produzieren!"

„Um Himmelswillen, nein! Ich werde das nicht tun. Wenn ich nur daran denke, wird mir angst und bange."

„Warum das denn?"

„Ich brauche die Unterstützung von Mitspielern, das ist enorm wichtig für mich."

„Glauben Sie nicht, daß Sie sich doch noch zu den Soloaufnahmen überreden lassen?"

„Nein, keinesfalls. Vielleicht wieder einmal im Trio. Ich von mir aus wäre nie auf den Gedanken gekommen, solo zu spielen, denn seit vielen, vielen Jahren bin ich daran gewöhnt, zumindest eine Rhythmusgruppe neben mir zu haben. Meist kommen noch Bläser dazu. Ganz allein zu spielen, erschreckt mich zu Tode. Und ich glaube wirklich nicht, daß ich das kann."

„Trotz Ihrer jahrzehntelangen Erfahrungen als Pianist. ...?"

„Diese Erfahrungen habe ich aber doch mit dem Orchester oder zumin-

dest mit einigen Musikern zusammen gesammelt. Vergessen Sie das nicht. Alles andere ist für mich ein Schritt ins Ungewisse, und ich habe keine Ahnung, wie ich mich da verhalten soll."

„Aber Soloaufnahmen sind doch auch nichts anderes, als wenn Sie zu Hause Klavier spielen."

„Sie werden lachen, aber ich habe kein Klavier zu Hause. Nur eine Orgel. Da setze ich mich dran, um mich zu entspannen."

„Sie waren immerhin einer der ersten Organisten im Jazz."

„Ich kam eigentlich nur so aus Spaß an der Freude dazu; Orgelspielen war für mich ein Hobby. Im Gegensatz zu so erfolgreichen Organisten wie Wild Bill Davis oder Jimmy Smith habe ich mich nie besonders exponiert. Mein Schwärm unter den Organisten aber ist Shirley Scott, sie spielt wunderbar. Als ich noch meinen Club in Harlem hatte, waren Shirley und Eddie 'Lockjaw' Davis dort monatelang engagiert. Aber sie hätten dort sicher auch zwei Jahre auftreten können, so begeistert war ihre Musik."

„Sie haben doch auch Fats Waller Orgel spielen hören?"

„Ja, er hat mich unterrichtet. Allerdings nur ein bißchen. Aber bevor ich

Fats kennenlernte, habe ich nicht einmal gewußt, was eine Orgel ist. Durch ihn bekam ich dann eine Vorstellung von diesem Instrument, nur hatte ich keine Ahnung, wie man darauf spielt. Ich bewunderte beim Orgelspiel von Fats die Klangfülle und den Melodienreichtum. Seine Musik, ob auf dem Klavier oder der Orgel, war so voller Lebensfreude, voller Vitalität. Man spürte bei ihm die Lust am Spiel."

"Was hat Sie denn an der Orgel so fasziniert?"

"Die vielen Stimmungen, die man darauf erzeugen kann. Der volle Klang, der ein ganzes Orchester ersetzt! Sie ist ein ideales Soloinstrument, mit dem man alles ausdrücken kann, was man sich nur wünscht. Dabei hat sie einen melancholischen Unterton, den ich sehr mag. Aber im Gegensatz zu den anderen Organisten, die all ihre festen Vorstellungen von der Musik haben, die sie machen, wußte ich eigentlich nie so genau, was ich auf der Orgel tun wollte."

"Heißt das, daß Sie sich nie Gedanken darüber gemacht haben, wie und was Sie spielen wollen, sondern daß das ganz unbewußt kam? Ergab sich der typische Swing für die Band etwa auch von selbst?"

"Ja, das ist meine Ansicht."

"Die Situation für eine unabhängige Big Band im Jazz ist ja heutzutage recht schwierig, nicht zuletzt wegen der enorm hohen Transportkosten. Bedeutet das für Sie, daß Sie mit Ihrer Band alle Jobs annehmen müssen, die sich Ihnen bieten? Also auch Tanzveranstaltungen und ähnliches?"

"Nun, wir müssen jetzt mehr One Nighters annehmen als früher, weil die Engagements, bei denen man über längere Zeit an einem Ort recht gutes Geld verdient, heute sehr selten geworden sind. Die One Nighters bringen uns natürlich zusätzliche Strapazen, wir sind ständig auf Achse. Aber man gewöhnt sich auch daran."

"Haben Sie in letzter Zeit mit der Band wieder Platten mit Pop-Gesangstars aufnehmen können, so wie früher mit Frank Sinatra oder Sammy Davis Jr.?"

"In den letzten zwei oder drei Jahren nur sehr selten. Wir haben wieder mehr mit der Band selbst gemacht, haben in verschiedenen Gruppierungen und mit diversen Instrumentalisten produziert."

"Im Laufe der Jahrzehnte fanden Sie immer wieder neue, hervorragende Arrangeure. Wer schreibt derzeit hauptsächlich für die Band?"

"Vor allem Sammy Nestico."

"Kürzlich haben Sie Bill-Holman-Arrangements aufgenommen. Wurden die speziell für die Platte einstudiert, oder haben Sie die auch im normalen Repertoire?"

"Sie waren eigentlich nur für die Platte gedacht. Wir haben ja auch einige Musiker in der Band, die regelmäßig schreiben. Z. B. Eric Dixon oder Bobby Plater."

"Aber Sie haben keine neuen Frank Foster-, Neal Hefti- oder Ernie Wilkins-Arrangements mehr?"

"Nein leider nicht. Sie sind alle mit ihren eigenen Angelegenheiten zu sehr beschäftigt. Wilkins hat z. B. eine Stellung als Dozent angenommen, die ihn völlig ausfüllt."

"Aber er hat doch viel für die Clark Terry Big Band geschrieben. Warum nicht mehr für Ihr Orchester?"

"Das stimmt, ich glaube Clark Terry ist irgendwie sein Manager geworden."

"Glauben Sie, daß Ihre Band im Laufe der Jahrzehnte einen großen Einfluß auf die Tanzorchester in aller Welt hatte?"

"Nein, das würde ich nicht sagen. Das zu beurteilen möchte ich jedoch anderen überlassen, ich habe keine Meinung dazu. Mir ist bewußt, daß wir zu jenen Big Bands gehören, die sich exponiert haben, aber ich weiß wirklich nicht, ob sich die Tanzorchester nach uns gerichtet haben."

"Kommt es nie vor, daß Sie im Radio irgendwelche Tanzmusik hören, von der Sie den Eindruck haben, daß sie unter dem Einfluß Ihres Orchesters entstanden ist?"

"Vielleicht was den Sound anbetrifft, aber man darf nicht vergessen, daß alle Big Bands früher Tanzmusik gemacht haben. Man hatte gar keine andere Wahl."

"Erinnern Sie sich an ein besonders erfreuliches Ereignis, das Ihnen im Laufe ihrer Big-Band-Tätigkeit besonders in Erinnerung geblieben ist?"

"Eines? Ich könnte Ihnen unendlich viele erzählen!"

"Oh, dann fangen Sie doch gleich an. Das interessiert die Leute sicher brennend."

"Das kann ich mir denken. Aber das erzähle ich alles in meinem Buch."

"Und wann wird das erscheinen?"

"Ich weiß nicht genau. Die Vorarbeiten scheinen jetzt abgeschlossen zu sein."

"Haben Sie es selbst geschrieben

oder wurde es nach Erzählungen formuliert, die von Ihnen auf Band genommen wurden?"

"Nach Bändern. Einiges habe ich allerdings selbst aufgeschrieben."

"Und wie lange waren Sie damit beschäftigt?"

"Oh je, Jahre."

"Wollen Sie nicht wenigstens eine kleine Kostprobe von diesen Geschichten zum Besten geben?"

"Nein, da müssen Sie sich schon gedulden, bis das Buch erscheint. Da sind alle Geschichten drin."

"Haben Sie irgendwelche ernsthaften Sorgen in ihrem Leben gehabt?"

"Schon, aber nie mit der Band, nur mit der Gesundheit."

"Haben Sie nicht hin und wieder das Gefühl, daß Ihr Privatleben zu kurz kommt, wenn Sie so viel auf Tournee sind?"

"Nun, ich möchte gerne mal längere Zeit zu Hause sein, und hin und wieder erfülle ich mir diesen Wunsch."

"Wie oft im Jahr?"

"Einige Male. Ich schaue unseren Terminkalender an, und wenn er zu überfüllt ist, werden einige Sachen gestrichen."

"Sind die Mitglieder der Band immer damit einverstanden?"

"Aber sicher, denn wenn sie weitermachen wollen, können sie ja verschiedene Jobs annehmen. Einige aber wollen genauso wie ich viel Ferien. Das sind eben die, die lange Zeit regelmäßig gearbeitet haben und sich eine Verschnaufpause gönnen wollen."

"Seit einiger Zeit haben Sie einen jungen weißen Schlagzeuger im Orchester. Er heißt Butch Miles und trommelt so laut und kraftvoll, daß Ihr Gitarrist Freddie Green seinen gewohnten Platz nahe dem Schlagzeug aufgab und mehr zu Ihrem Klavier rückte. Sieht es mit dem Schlagzeuger-Nachwuchs für Big Bands schlecht aus?"

"Da viele meiner Kollegen gute Schlagzeuger haben, muß es doch welche geben."

"Was ist denn nach Ihrer Ansicht das Wichtigste, was Norman Granz für den Jazz getan hat?"

"Daß er den Musikern Arbeit gibt, daß er sich um sie kümmert."

"Aber das gilt doch nur für die sogenannten Jazz-Größen. Finden Sie es richtig, daß er sich darauf beschränkt, vorzugsweise diesem Kreis Arbeit und



Kleine Erholungspause während anstrengender Tourneen: **COUNT BASIE** mit **ELLA FITZGERALD** und **EDDIE „LOCKJAW“ DAVIS**
Foto: Georges Braunschweig

Aufnahmemöglichkeiten zu verschaffen?"

„Ich glaube, er weiß, was er tut, und er hält es für das Richtige. Ich bin der Ansicht, daß er für all-diese Musiker großartige Arbeit geleistet hat und es auf wunderbare Weise schaffte, ihnen ständig Auftrittsmöglichkeiten zu geben, sie auf Platten zu präsentieren.“

„Glauben Sie, daß er das alles aus Liebe zur Musik tut?“

„Aber ganz bestimmt. Das ist sein Leben. Sicher ist die finanzielle Seite des Unternehmens auch wichtig, aber ich glaube, daß er sich der Musik und der Musiker annimmt, einfach weil er sie liebt. Wenn das nicht so wäre, würde er sich nicht so stark dafür machen.“

„Glauben Sie, daß sich eine so aus-

schließlich auf Jazz konzentrierte Schallplattenfirma wie die von Norman Granz aus sich heraus trägt oder meinen Sie, daß Granz Gelder aus seinem Kunsthandel in die Plattenfirma einfließen ließ?“

„Darüber kann und will ich keine Auskunft geben. Diese Fragen müssen Sie Granz selbst stellen.“

„Aber Sie haben doch sicher genügend Erfahrung gesammelt, um beurteilen zu können, von welcher Stückzahl an sich eine Platte mit einer Jazz Big Band trägt?“

„Nein, das weiß ich nicht, ich habe mich nie damit beschäftigt. Außerdem ist das eine persönliche Angelegenheit von Norman Granz und ich wollte dazu auch gar keine Kommentare geben. Wenn sich seine Platten nicht

selbst tragen, wird er uns das genauso wenig mitteilen, als wenn sie zu einem Verkaufserfolg werden. Für uns spielt das keine Rolle, und solange er weiter macht, ist das seine Sache. Er beklagt sich nie über irgend etwas, spricht nie darüber, ob dieses oder jenes besonders gut oder schlecht geht, sondern er tut etwas, und ich finde, das ist das Entscheidende.“

„Einige Ihrer Kollegen, etwa Thad Jones und Mel Lewis, machten Angaben über verkaufte Stückzahlen ihrer Platten und über die Rentabilität derartiger Big-Band-Produktionen. Nach ihren Aussagen liegt die Mindest-Verkaufszahl aufwendig produzierter Big-Band-LPs bei 40 000, sonst lohnt es sich nicht. Bei Norman Granz setzen sich derartige Jazzplatten nach seinen Aussagen in Stückzahlen zwischen 20 000 und 50 000 ab.“

„Na bitte, da haben -Sie doch Ihre Zahlen. Ich habe mich damit nie befaßt. Andere Bandleader mögen da ganz hautnah am Geschäft orientiert sein, und manchmal frage ich mich, ob hier bei mir ein Versäumnis vorliegt. Aber ich muß gestehen, ich habe wirklich kein Interesse dafür. Mich interessiert nur die Musik.“

„Und das Glücksspiel!“

„Ja, aber nicht mehr der Spieltisch, das Casino. Ich liebe Pferderennen, wenngleich ich auch da weit weniger verrückt danach bin als früher. Heute mache ich das nur noch vier oder fünf Mal im Jahr mit. Ich habe im Laufe der Jahre ein Rezept gefunden, mein Leben so zu gestalten, wie ich will, genügend Zeit zu finden, um mich zu regenerieren. Ich mache Ferien, wann ich Lust dazu habe, wenn ich spüre, daß ich es nötig habe, auszuspannen, und ich nehme mir täglich beim Aufstehen vor, nichts zu tun, was ich nicht tun möchte. Wenn ich aber irgendwelche Wünsche habe, dann erfülle ich sie mir — spätestens morgen.“

Plattenhinweise

Count Basie/Joe Turner: The Bosses, Pablo 2310 709
The Count Basie Trio: For The First Time, Pablo 2310 712

Count Basie: Basie Jam, Pablo 2310718
Count Basie Encounters Oscar Peterson: Satch and Josh, Pablo 2310722

Count Basie/Zoot Sims: Basie & Zoot, Pablo 2310 745

Count BaGie/Milt Jackson/Johnny Griffin/Roy "Idridge/Niels Henning Ørsted Pedersen/Louis Bellson: Basie Jam At The Montreux Jazz Festival 1975, Pablo 2310750

Count Basie: The Basie Big Band, Pablo 2310756
Count Basie And His Orchestra: I Told You So — Arrangements By Bill Holman, Pablo 2310767

Count Basie: Basie Jam No. 2, Pablo 2310786

Count Basie And His Orchestra: Prime Time, Pablo 2310 797

Count Basie/Ella Fitzgerald/Jazz At The Philharmonic All Stars: Jazz At The Santa Monica Civic '72, Pablo 3 LP-Set 2625 701

Vom Messias-Nachwuchs
zum Entertainer

Pharoah Sanders

Als John Coltrane 1967 starb, schien ein Mann berufen, die Fackel des Jazzfortschritts aus der Hand dieses schon zu Lebzeiten nahezu religiös verehrten Mannes zu übernehmen: Pharoah Sanders. Coltrane hatte Sanders im Jahr zuvor in seine Gruppe geholt; Sanders spielte die gleichen Instrumente (Sopran- und Tenorsaxophon), er hatte die gleiche spirituelle Auffassung von Musik und übertraf die hymnische Intensität in der Tongebung von Coltrane womöglich noch. Wenn Sanders in irgendeinem Club kam, packten — es war manchmal fast peinlich — alle Musiker ihre Instrumente aus in der Hoffnung, mit Sanders in einer Jam Session ein paar Töne austauschen zu können. Der Messias war tot, jetzt wollte jeder dessen Lieblingsjünger, der der neue Messias zu werden versprach, „berühren“ — wenn auch nur akustisch.

Natürlich kam alles ganz anders. Coltrane war seinen Weg, der in einer beispiellosen Entwicklungsintensität von swingenden Evergreens bis zum Free Jazz geführt hatte, zu Ende gegangen; auf dieser Linie war alles Vorstellbare erreicht worden, eine „Fortsetzung“ mit gleichen oder ähnlichen Mitteln war wohl nicht möglich (diese Behauptung sei mit dem in solchen Dingen angebrachten kleinen Zweifel versehen, da man sich große künstlerische Entwicklungen oder Umbrüche sowieso nie vorstellen kann, bevor sie stattgefunden haben). Eine Jahrhundertfigur wie Coltrane konnte aller Wahrscheinlichkeit nach keinen „Nachfolger“ haben. Und bis heute hat es denn auch keinen Mann mehr mit einem vergleichbaren Charisma gegeben.

Was aus Pharoah Sanders inzwischen geworden ist, davon konnte man sich jetzt bei einem Gastspiel im Frankfurter Sinkkasten ein gutes Bild machen — dies auch im wahrsten, nämlich optischen Sinn des Wortes, denn das Lokal hat mit seiner neuen Anti-Rauch-Kampagne („Wir tauschen jede Zigarette gegen einen Dauerlutscher ein“) freundlichere Umweltbedingungen geschaffen: Schon beim Hereinkommen wird man davon überrascht, daß man die Bühne deutlich sieht, während man sie früher hinter einer Rauchschwade nur ahnen konnte.

Sanders ist also kein neuer Religions-

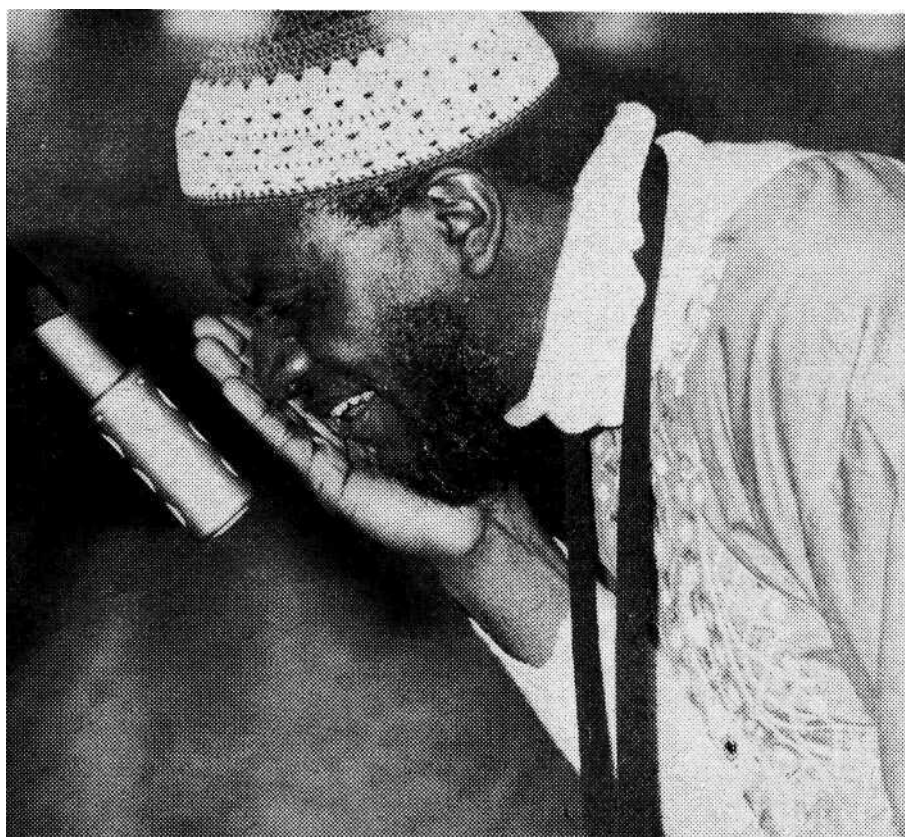
stifter oder -erhalter geworden — aber ein guter Musiker geblieben. Er präsentiert sich schon gar nicht mit einem Anspruch auf Führerschaft, sondern eher als guter Entertainer. Zu Beginn spielt er „My favorite things“, und das ist selbstverständlich Programm, denn diese Version einer simplen Musical-Melodie war (1960) Coltranes erster großer Erfolg und das einzige Stück, das er in die Hit-Paraden brachte. Daß Sanders damit anfängt, zeigt schon, daß er nicht den Ehrgeiz hat, über Coltrane hinauszugehen, sondern daß er sich zum bescheidenen Gefolgsmann des Meisters bekennt und noch nicht einmal vom Podest von dessen letzten Errungenschaften herunterzuwinken gedenkt. Auch im weiteren Verlauf des Konzerts gibt Sanders nie die swingende Rhythmusgrundlage auf, spielt oft modal oder mit Pendelharmonik, die man als eine Abart der Modalität bezeichnen kann, da auch hier kein irgendwelchen Höhe- oder Ruhepunkten zustrebendes Harmonieschema verwendet wird, sondern der Spieler im Schaukeln zwischen zwei Akkorden vom Zwang komplizierter Harmoniefortschreitungen befreit wird. Interessant ist, was aus Sanders' Überblas-technik geworden ist. Sie nämlich führte zu jener fast fanatischen Aus-

drucksintensität, die Sanders noch einmal von dem wahrhaft auch nicht gerade sanfttönigen Coltrane abhob. Nun, heute setzt Sanders sie sozusagen nicht mehr als Weltanschauung, sondern als Register ein, und sie erfüllt so einen ästhetischen Zweck. Er beherrscht sie immer noch glänzend; er vermag mit ihrer Hilfe den Ton aufzurauen, aber auch ganze Passagen in Akkordparallelen zu spielen, was ihm derzeit niemand nachmacht. „Free“ im Sinne jener rasenden, von Zufällen mitbestimmten, harmonisch nicht mehr, — deutbaren Tonkaskaden, die man bei Coltrane „sheets of sound“ nannte, spielt Sanders auch gelegentlich noch, aber auch dieses Element verwendet er als eine von vielen Strukturen und nicht mehr in stolzer Vorführung neuer Entwicklungen. Zum Abschluß des Konzerts spielt und krächzt er gar einen Calypso. Ein bißchen Resignation klingt da durch über der so anderen Rolle, die Sanders heute spielt; aber er spielt sie ehrlich und ohne sein großes Musikantentum zu verleugnen, wie so viele andere seiner Kollegen, die in der Diskothekenmusik den schnellen Dollar suchen. Pharoah Sanders ist noch immer ein hörenswerter Jazzmusiker. Ulrich Olshausen

(Mit freundlicher Genehmigung der FAZ)

Krächzt einen Calyp'so: PHAROAH SANDERS

Foto: Karl-Heinz Bechhoiz



Guldas Tage freier Musik

Vom 17. bis 21. August 1977 fanden auf Schloß Moosham im Land Salzburg die zweiten „Tage freier Musik“ statt. Dieses vom Pianisten Friedrich Gulda gestaltete und als Alternative zu den unzähligen „Star-Festivals“ gedachte Zusammentreffen hatte analog der letztjährigen Veranstaltung den Zweck einer unbeeinflussten Präsentation freier Musik.

Die Bemühungen Guldas um Einbeziehung verschiedener Musikarten und Aktivierung aller Teilnehmer konnten anlässlich des ersten internationalen Musikforums im Jahre 1968 in Ossiach erstmals verwirklicht werden. Den drei vor allem in künstlerischer Hinsicht erfolgreichen Veranstaltungen in Ossiach und den beiden vielseitigen Treffen im Stift Viktring bei Klagenfurt folgten im vergangenen Jahr die in gelöster Atmosphäre durchgeführten Tage freier Musik auf Schloß Moosham.

Die häufigen Ortswechsel und Unterbrechungen waren zu einem großen Teil auf die Tatsache zurückzuführen, daß derartige Veranstaltungen hauptsächlich musikbegeisterte junge Leute anziehen, welche in Kleidung und Auftreten nicht den bürgerlichen Konventionen entsprechen. Es ist deshalb besonders erfreulich, festhalten zu dürfen, daß die Bevölkerung der, näheren Umgebung größtenteils positiv eingestellt ist und sich nicht durch die in dieser Beziehung unberechtigten Klagen früherer Veranstaltungsorte und einem Teil der Presse beeindrucken ließ. Voraussetzung dafür war auch die überaus rege Anteilnahme und große Hilfsbereitschaft der Schloßverwaltung, die damit wesentlich zum Gelingen der Veranstaltung und zum Verständnis bei der Bevölkerung beitrug.

Abendmusik mit Glühwein

Zielsetzung der diesjährigen Musiktage war, gemäß Einladung von Friedrich Gulda, die möglichst reine Darstellung der Idee freier Musik in guter Luft und auf 1000 m Seehöhe. Neben dem Gestalter und seiner Partnerin, Ursula Anders, wurden die musikalischen Hauptakzente von Hannibal Marvin Peterson & The Sunrise Orchestra, dem Revolutionary Ensemble,

Paul und Limpe Fuchs, Lois Lindner sowie Paul Fickl und Günther Rabl gesetzt.

Wie bereits im vergangenen Jahr war der Wettergott den Musikern und Teilnehmern aus nah und fern auch diesmal nicht freundlich gesinnt. Das regnerische und kühle Novemberwetter im August dürfte dazu geführt haben, daß manch einer eine starke Erkältung als Reiseandenken mit nach Hause trug. Während fünf Tagen saßen vormittags, nachmittags und abends Teilnehmer und Musiker in Pullovern, Decken und sonstigen schützenden Hüllen im Schloßhof, unterbrochen durch regelmäßige Einnahme von wärmenden Getränken und Aufwärmesitzungen in der Schloßschenke.

Die Veranstaltung wurde eröffnet durch Lois Lindner mit seinen selbstgebaute Instrumenten im Zusammenspiel mit Friedrich Gulda. Im zweiten Teil sollte, gemäß Programm, das Don Cherry Quartett mit Charlie Haden, Nana und Moki auftreten. Anwesend war jedoch nur Don Cherry mit seinem neunjährigen Sohn. Die daraus entstandenen Differenzen mit dem Veranstalter führten dazu, daß seine Darbietung mit verschiedenen Instrumenten, wie Trompete, Flöten und Klavier trotz kräftiger Unterstützung durch den ausgezeichneten Schlagzeuger des Sunrise Orchestra, Makaya Ntshoko, nicht überzeugen konnte. Großen Spaß bereitete dem Publikum jedoch das Mitwirken von Don Cherry Junior, der sich wacker und lautstark am Schlagzeug betätigte.

Die zweite Abendveranstaltung wurde von Otto Muehl mit seiner achtköpfigen Gruppe der Aktions-Analytischen Organisation AAO begonnen. Die kläglichen und primitiven Publikumsprovokationen dieser Truppe waren nur mit Hilfe großer Mengen Glühweins zu überstehen. In diesem Falle hatte gnädigerweise der Wettergott Erbarmen mit dem Publikum und bescherte dem „Theater“ mit einem gewaltigen Regenguß ein frühzeitiges Ende. Die Verpflichtung dieses Selbstdarstellungstheaters zu den Musiktagen muß als nicht sehr glückliche Idee bezeichnet werden, da überhaupt keine Beziehungen zur Musik gegeben sind. Diese Tatsache bot denn auch regen Diskussionsstoff zwischen Mitwirkenden und Teilnehmern während der gesamten Veranstaltung. Glücklicherweise konnte Friedrich Gulda den Abend dadurch retten, daß er das Klavier in einen trockenen Raum bringen ließ und mit dem südafrikanischen Schlagzeuger

Makaya Ntshoko und dem Bassisten „Andy“ eine swingende Jam Session in Gang brachte. Diese heißen Rhythmen versöhnten das verärgerte und unterkühlte Publikum und brachten erstmals wieder jene Begeisterung unter die Zuhörer, die eben den idealen Erfolg einer solchen Veranstaltung ausmacht.

Der dritte Abend wurde durch das Duo Günther Rabl, Baß, und Paul Fickl, Geige, eröffnet. Die temperamentvolle Darbietung des ausgezeichnet harmonisierenden Duos enthielt Elemente aller Musikrichtungen von der klassischen Moderne über Volksmusik bis zu freien Improvisationen. Die anschließend aufgeführte Tonbandkomposition von Günther Rabl mit Dia-Positiven von Renate Porstendorfer mit dem Thema „Mugl, der Wassergeist, entsteigt einer U-Bahn-Station“ war allerdings etwas schwer verdaulich. Der mit großer Spannung erwartete Auftritt des Revolutionary Ensembles mit Leroy Jenkins, Geige, dem teilweise im Ornette Coleman Quartett mitwirkenden Bassisten „Sironi“ Norris Jones und dem Drummer Jerome Cooper konnte nicht restlos begeistern. Zuerst verlangten die empfindsamen Musiker den Abzug des anwesenden Filmteams. Als nach längerem Sound-Check das Konzert mit nach Noten gespielter „freier, revolutionärer“ Musik endlich begann, stellte sich sehr bald eine gewisse Langeweile und Unruhe beim Publikum ein. Die Glaubwürdigkeit dieses Ensembles wurde dadurch in Frage gestellt, daß die Musiker während der gesamten Dauer der Musiktage nie mit anderen Interpreten zusammenspielen wollten und daß sie mit großer Aufdringlichkeit immer nur versuchten, ihre Schallplatte zu verkaufen.

Höhepunkt des vierten Abends war ohne Zweifel der Auftritt des Trompeters Hannibal Marvin Peterson mit seinem 2-Mann (Baß und Schlagzeug) Sunrise Orchestra. Seine technisch brillanten und mit viel Drive vorgetragenen Trompetensoli begeisterten die Zuhörer restlos. Das überdurchschnittliche Können ermöglicht ihm im Zusammenspiel mit seinen ausgezeichneten Begleitern Jazz-Standards verschiedener Stilrichtungen mit lateinamerikanischen Einflüssen zu strahlenden Melodienfolgen zu verschmelzen. Die ebenfalls an diesem Abend vorgetragenen Darbietungen von Limpe und Paul Fuchs auf ihren teilweise selbstgebaute Instrumenten können als Inbegriff von freier Musik ohne die üblichen Gesetzmäßigkeiten und Schematas bezeichnet werden. Die Musik der beiden Künst-

ler hat in den vergangenen Jahren sowohl an Ideenreichtum wie auch an Musikalität stark gewonnen. Ähnliche Vorstellungen sucht auch Friedrich Gulda mit Ursula Anders 'zu verwirklichen. Aufgrund der Ausbildung und jahrelangen Konzerttätigkeit mit Musik im herkömmlichen Sinn ist es für Gulda beinahe unmöglich, wirklich freie, nicht an Traditionen gebundene Musik zu spielen. Seine Improvisationen bewegen sich deshalb immer am Rande des Herkömmlichen, zwischen Klassik, Jazz und eigenen Kompositionen. Die Impulse in diesem Duo liefert zur Hauptsache Gulda, der mit seiner Musikalität und seinem technischen Können interessante Klänge hervorbringt, wogegen seine Partnerin die rhythmischen Akzente häufig daneben setzt. Dies ist eigentlich unverständlich, wenn man Guldas exaktes und unfehlbares Zeitgefühl berücksichtigt.

Am letzten Abend spielten mit Ausnahme des sich elitär gebenden Revolutionary Ensembles nochmals alle anwesenden Musiker mit verschiedenen Partnern. Positiv überraschen konnte dabei die musikalisch auf allen möglichen Wiesen weidende Limpe Fuchs mit einem außergewöhnlich klangschönen, Debussy-haften Klaviersolo mit dem einzigen kleinen Schönheitsfehler, daß es aus lauter Spielfreude etwas zu lang geworden war. Ebenso überzeugen konnte das lyrische Zusammenspiel des sowohl technisch wie musikalisch sehr begabten Bassisten Günther Rabl mit dem Pianisten Friedrich Gulda. Höhepunkt des Abends war jedoch zweifellos das zu einer großartigen Stimmung führende, swingende Spiel des Sunrise Orchestra mit Friedrich Gulda, das Kälte und Regen vergessen ließ.

Seminare und Workshops

Erstmals seit Viktring wurde den Teilnehmern wiederum ein zusätzliches Betätigungsfeld in Form von Seminaren und Workshops geboten. So konnte man beispielsweise täglich unter Leitung von Lois Lindner auf selbstgebasteten Instrumenten musikalische Verständigung üben. Weitere Kurse gaben unter anderem der Geiger Paul Fickl, die Musikpädagogin Limpe Fuchs sowie Friedrich Gulda. Thema des täglich durchgeführten Klavierseminars war diesmal nicht das wohltemperierte Klavier von J. S. Bach, sondern das Improvisationsspiel in den drei Kirchentonarten mixolydisch, phrygisch und dorisch. Sowohl für Schüler wie Zuhörer war es ein interessantes und unvergeßliches Erlebnis, dem konzentrierten und geduldrigen Unterricht von Friedrich Gulda beizuwohnen. Die Durchführung von Seminaren und Workshops kann als Gewinn der diesjährigen Musiktage bezeichnet werden, da dadurch neben der musikalischen Betätigung der Kontakt zwischen Gleichgesinnten aktiviert wurde.

Abschließend kann festgehalten werden, daß auch die diesjährigen „Tage freier Musik“ als gelungen betrachtet werden dürfen. Trotz regnerischer und kühler Witterung herrschte eine gute Stimmung, wobei erfreulicherweise auch diesmal die unfruchtbaren und langatmigen Diskussionen über außermusikalische Themen ausblieben. Es wäre daher sehr zu begrüßen, wenn die Musiktage im nächsten Jahr weitergeführt werden könnten, wobei man allerdings wünschen möchte, daß das Wetter endlich einmal das Niveau der Veranstaltung erreicht.

Hanspeter Friedli

„John Coltrane Memorial“ als zeichengebendes Jazzereignis beim

3. Willisau Jazz Festival

Es spricht für diesen im Rahmen des internationalen Jazzfestivalkonzerts außergewöhnlichen Anlaß, daß man sich im nachhinein schwer tut, aus der Vielzahl an Höhepunkten auf Anhieb die wichtigsten zu nennen, so schwergewichtig, aber auch so repräsentativ und breitgefächert war das angebotene Spektrum heutiger Jazzformen und die fast ausnahmslos überzeugenden Auftritte der einzelnen Musiker und Gruppen. Die überwältigendsten Erlebnisse vermittelten zweifellos die ehemaligen Coltrane-Partner McCoy Tyner mit einem fast zweistündigen Pianoso-Recital und der explosive Schlagzeuger Elvin Jones mit seiner Jazz Machine. Aber auch in den anderen Konzerten wurde immer wieder mehr oder weniger stark das Erbe und der immer noch starke Einfluß des vor zehn Jahren gestorbenen großen Neuerers John Coltrane spürbar, zu dessen Ehren das 3. Willisau Jazzfestival konzipiert war.

Den Auftakt machte am Donnerstagabend das Schweizer Sextett Magog mit einem überraschend inspirierten Auftritt von großer Geschlossenheit sowie ausgezeichneten Soli der einzelnen Spieler, wobei diesmal beson-

Street Parade: MIKE WESTBROOK'S BRASS BAND



Phänomenal agil: DOM UM ROMAO



Fotos: Hans Kumpf

ders Klaus Koenig mit ungewohnt wilden und freien Ausbrüchen an Klavier und E-Piano die Aufmerksamkeit auf sich zog. Die Willisauer Premiere von Magog war eigentlich schon lange fällig. Organisator Troxler möchte mit seinen Konzerten und Festivals jedoch zu Recht ungewöhnliche und möglichst einzigartige musikalische Ereignisse anbieten, was nicht möglich ist, wenn sich eine Gruppe bereits das Jahr hindurch an diversen anderen Orten der Schweiz vorgestellt hat. Zwei Umstände machten nun Magog reif für Willisau: einerseits sind Konzerte dieses wohl besten Modern Jazz Ensembles der Schweiz seit einiger Zeit bei uns selten geworden, zum anderen konnte ohne grundlegende Konzeptänderungen doch eine Intensivierung von Kollektivspiel und Gruppensound erreicht werden, wobei der neue Saxophonist Heiner Althaus (Nachfolger von Andy Scherrer) als Frischblutzufruhr sicher eine nicht unbedeutsame Funktion erfüllt.

Soloauftritte des Pianisten McCoy Tyner sind seltene Ereignisse der internationalen Jazzszene, obwohl er seit Jahren zu den meistgepriesenen Vertretern seines Instruments gehört. Bisher existiert auch erst eine Soloplatte („Echoes Of A Friend“ auf Milestone), die 1972 in Tokyo aufgenommen wurde, so daß sein exklusiv für Europa zustande gekommenes Willisau-Solokonzert eine echte Rarität und darüber hinaus ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges war. Die schon fast berühmte Willisau-Live-Atmosphäre und ein überraschend aufgeschlossenes, sich zu Begeisterungstürmen hinreißendes Publikum spornten Tyner zu pianistisch expressiven Höhenflügen an, die weit über das hinausgingen, was auch Kenner des Oeuvre von McCoy Tyner erwartet hatten. Neben seinem typischen harten und kompakten Spiel, das besonders durch die mit gewaltiger Kraft geschlagenen Akkorde und Oktavfiguren einerseits und die über die ganze Klaviatur rasenden Arpeggio-Kaskaden andererseits charakterisiert ist, verblüffte er hier zusätzlich durch zart-lyrische Passagen impressionistischer Prägung, wie man sie in dieser Feinheit nie zuvor von ihm hören konnte. Was sonst in Willisau nur selten zu beobachten war, hier war es möglich: trotz mitternächtlicher Stunde absolute Gespanntheit und Ruhe bis in die hintersten Reihen und sogar an der Getränkebar am Ausgang der großen Festhütte. Knapp eineinhalbtausend gebannte Zuhörer konnten sich der starken Ausstrahlung von Tyners Musik nicht entziehen.

Eine ähnlich starke Faszination übte der schwarze Trompeter Hannibal Marvin Peterson mit seiner im übrigen nur noch aus Baß und Schlagzeug bestehenden Gruppe aus. Hannibal ist nicht nur virtuoser Trompeter mit ganz eigener Aussagekraft, er beherrscht ebenso meisterhaft die heute so selten wie verpönt gewordene Kunst des perfekten Entertainments, die es ihm erlaubt, in der Art eines „Schlangenbeschwörers“ (Berendt über Hannibal in Willisau) mit dem Publikum zu spielen, was jedoch nie auf Kosten der musikalischen Kreativität geschieht. Im Gegenteil: gerade diese intensive Kommunikation mit dem Publikum stachelte ihn zu Höchstleistungen an, die in ihrer überraschenden Einzigartigkeit sogar seinen hier erstmals anwesenden Produzenten Joachim E. Berendt verblüfften. Das zum Trio komprimierte Sunrise Orchestra bedeutete offensichtlich eine Herausforderung an das Können des einzelnen, denn noch nie hörte ich „unsere“ Makaya Ntshoko so zupackend und hart swingen, noch nie von Hannibal ein so unter die Haut gehendes unbegleitetes Solo, wie das Spiritual „Swing low sweet chariot“.

Daß Schlagzeuger Elvin Jones ein wahres Feuerwerk an Swing, Drive und rhythmisch komplexer Vitalität dem Hörer entgeschleudern würde, war zu erwarten, zu stark ist sein explosives Spiel im John Coltrane Quartett noch in aller Ohren. Zusammen mit den beiden hervorragenden, jeder auf seine Art von Coltrane beeinflussten Saxophonisten Chico Freedman und Pat LaBarbera, dem Bassisten Joonie Booth, der die musikalisch und klanglich schönsten Baß-Soli des ganzen Festivals lieferte, und vor allem dem jungen japanischen Gitarristen Ryo Kawasaki, dessen atemberaubend virtuose und dennoch ideenreiche Improvisationslinien auf der ohne jegliche elektronische Mätzchen verstärkten Gitarre eine der großen solistischen Überraschungen in Willisau darstellten, wurde das Konzert der Elvin Jones Jazz Machine zum rhythmisch stärksten Jazzereignis überhaupt. Schade, daß an fast allen Orten des Saales Elvins Cymbalspiel kaum oder überhaupt nicht hörbar war. Eine der leider nicht seltenen tontechnischen Pannen, die das Festival überschatteten, was indessen nicht Schuld des Veranstalters war, der sich vertrauensvoll auf den guten Ruf der Verstärkerfirma verlassen hatte.

Am meisten wurde das Steve Lacy Quintett von der verstärkungstechnischen Misere betroffen. Die komple-

xe, konsequent strukturierte, aber eher spröde Musik dieser Gruppe basiert auf einem anspruchsvollen, nicht leicht zugänglichen Kompositions- und Improvisationskonzept, dessen unter Verzicht auf alle vordergründige Thematik und Harmonik entstehenden skalenartigen Motivgeflechte eine differenzierte klangliche Wiedergabe zur besseren Entzifferung besonders nötig gehabt hätten. Irene Aebis meist unhörbares Cello- und Geigenspiel wirkte dabei grotesk, wie Stummfilm oder eine Pantomime-Nummer.

Mehr als sonst beeindruckte mich diesmal die Luzerner Electric Jazz/Free Music Formation OM. Zwar paßte deren Rock-Lautstärke nicht ganz in den Festivalrahmen, bot aber zusammen mit ihren gewichtigen Gast-solisten Charlie Mariano, Jasper van't Hof und dem phänomenal agilen und temperamentvollen Perkussionisten Dom Um Romao nicht nur eine geballte Ladung an kollektiv improvisiertem Rock-Jazz, sondern konnte auch in ausgedehnten Soloaktionen gefallen. Jasper spielte zudem in diesem Rahmen eines seiner schönsten, unbegleiteten Pianosoli, die ich je von ihm hörte.

Zum totalen Duo-Ereignis wurde der Auftritt der beiden deutsch-holländischen Free Jazzer Peter Brötzmann und Han Bennink. Was durch Schallplatten dieser Musik kaum nachvollziehbar ist, hier wurde es erlebbar: die traumwandlerisch sichere Interaktion aus melodischen Fragmenten, Klangpartikeln, Geräuschbildungen, szenisch-theatralischen Stegreifaktionen, Witz, Humor und gezielt integriertem Blödsinn, was nur bei oberflächlichem Hinhören chaotisch wirkt, in Wirklichkeit aber überzeugend miteinander korrespondiert und verzahnt ist, basierend auf langjähriger übereinstimmender Partnerschaft. Viele der Vorurteile gegenüber dem Free Jazz unserer nördlichen Nachbarn konnten hier sicher abgebaut werden.

Spaß an der musikalischen Satire, an der persiflierenden und ausgiebigen Verwendung gängiger Muster verschiedenster Musikrichtungen, aber auch an sensiblen Klangstrukturen und ekstatischen Free Jazz-Ausbrüchen hat auch die Komponistin, Pianistin und Orchesterleiterin Carla Bley, die zusammen mit ihrer „Band“ neue großorchestralkommunikationsformen anstrebt, wobei ausgiebige Soloaktionen einzelner Orchestermmitglieder keinesfalls ausgeklammert sind. Die herausragenden Chorusse zum Beispiel vom Posaunisten Roswell Rudd, den Saxophonisten Elton Dean und Gary Windo sowie vom Tuba-

spieler Bob Stewart haben es bewiesen.

Schade, daß der immer noch viel zu wenig bekannte italienische Trompeter Enrico Rava offenbar indisponiert war, so daß er sein beachtliches Talent nicht voll zur Geltung bringen konnte. Das wurde jedoch durch das brillante Baß-Spiel von J. F. Jenny-Clarke und vor allem durch die eruptive Improvisationskunst von Altsaxophonist Massimo Urbani, der auf Ornette Coleman aufbaut, wieder wettgemacht. Der erstaunliche Urbani wurde für mich neben dem Elvin Jones-Gitarristen Ryo Kawasaki zur großen Live-Entdeckung von Willisau. Wer die letzten Platten von Pharoah Sanders kennt und seine von Jahr zu Jahr modischer und flacher gewordene Musik zur Kenntnis genommen hat, war sicher über den spannungsarmen, schon fast langweilig zu nennenden Willisauer Auftritt nicht erstaunt. Vielleicht hatte jeder, auch der Veranstalter, auf ein kleines Wunder gehofft. Nervtötend war für mich der mit Neugier und allerhand Spannung erwartete Saxophonist Andrew White III. Seine holprig wirkenden, aber dennoch mit rasender Schnelligkeit vorgetragenen Coltrane-Imitationen arteten zu einem langen, nichtssagenden, völlig leeren Saxophon-„Marathon“ aus. Das erstaunt nicht, wenn man im Programmheft liest, daß er „unter anderem über 200 Coltrane-Soli in Noten umgesetzt und selbst verlegt“ hat. Daß er ein guter Organisator, Komponist und Musikprofessor sein mag, sei damit nicht bestritten. Schade um den in Whites Quartett mitspielenden Mal Waldron, der die undankbare Rolle des zum Akkorde drücken degradierten Background-Pianisten mit der für ihn typischen stoischen Ruhe teilnahmslos absolvierte.

Bevor Stone Alliance, das Trio des Ex-Miles-Davis-Saxophonisten Steve Grossman, dieses trotz allem einzigartige Festival in den frühen Montagmorgenstunden mit lauten, aber ideenreichen Rock-Jazz-Klängen zu Ende gehen ließ, konnte man noch ein für Willisau seltenes Jazzereignis miterleben: die schwarze amerikanische Sängerin Betty Carter — zu Unrecht immer noch nicht voll im Bewußtsein der Jazzfreunde — mit dem enorm swingenden Trio des Pianisten John Hicks. Ihr Jazzfeeling, rhythmisches Timing und die ausdrucksstarke, Bebop-orientierte Phrasierungskunst machten ihr Konzert zum jazzmusikalischen Hochgenuß, der die ihr eigene, nicht ganz saubere Intonation völlig in den Hintergrund treten ließ.

Der unerwartet große Erfolg des dies-

jährigen Festivals, das rund dreißig Prozent mehr Hörer nach Willisau lockte als im letzten Jahr, läßt keine Zweifel mehr aufkommen, daß es auch 1978 wieder ein Willisau Jazzfestival geben wird.

Johannes Anders

Concord Sommer Festival 77

Es sind nun zehn Jahre vergangen, seit sich Carl Jefferson (ein kalifornischer Autohändler) entschloß, seine Heimatstadt Concord ins Musikgeschäft zu bringen. Carl hatte das Gefühl, seine Stadt stecke in einer Identitätskrise und brauchte etwas Spezielles, um sie einzigartig zu machen, recht verschieden von all den anderen Vororten mit ihrem „Bank of America-Kentucky Fried Chicken“-Anstrich und den gleich aussehenden Einkaufszentren.

Contra Costa County, nur einen Steinwurf von San Francisco, Oakland und Berkeley entfernt, schien ihm der ideale Ort für ein Concord Sommer Festival; und so entschloß sich dieser schlanke, bebrillte, grauhaarige Jazz-Liebhaber, seine Idee in die Tat umzusetzen. Obwohl Carls Liebe einzig dem Jazz gilt, hatte er das Gefühl, das Festival müßte jedem musikalischen Geschmack gerecht werden. „Musik spielt eine so große Rolle in der kulturellen Entwicklung und im täglichen Leben der Leute“, meint Carl Jefferson. „Wenn wir genügend Musik in uns haben, können wir vielleicht bessere Menschen werden.“ Carl Jefferson bemühte sich um die Unterstützung seiner Gemeinde und um die finanzielle Hilfe des Stadtrats und einiger lokaler Geschäftsleute. Das erste Concord Sommer Festival fand im August 1969 statt.

Carls große Liebe gilt der Jazzmusik, und er bemühte sich erfolgreich, diejenigen Musiker zu engagieren, die seinen musikalischen Ansprüchen am ehesten gerecht werden konnten. Das erste Festival fand im Concord Boulevard Park statt. Die Leute brachten ihre Decken zum Ausruhen und ihr Picknick mit. Wein und Bier ließen sie sehr schnell in eine festliche Stimmung geraten, und sie reagierten mit Begeisterung auf die gebotene Musik. Es entwickelte sich eine richtig gemütliche Familienatmosphäre. Später kamen neue Jazz-Liebhaber hinzu. Das erste Konzert lockte etwa 2000

Besucher an; nach einigen Jahren aber kamen schon über 8300 Fans. Das Festival erwies sich als die beste Show in der Stadt, und Carl fühlte sich in seinem Standpunkt bestärkt. „Wir haben einfach eine Lücke ausgefüllt!“ war sein Kommentar.

Die Stadtväter entschlossen sich, einen Pavillon am Fuße des Mount Diablo zu errichten, mit einer überdachten Bühne, viel frischer Luft und riesigen Grünflächen, damit die Musikliebhaber ihre Kunst unter Sternen genießen konnten. Es war genau der richtige Ort, um die festliche Stimmung des ersten Konzerts im Park aufkommen zu lassen, der rechte Platz für Picknick- und Musikfreunde. Nachdem sich das Festival als so erfolgreich erwiesen hatte, geriet Carl wie durch einen Zufall auch ins Schallplattengeschäft. Was als ein persönliches Hobby begann, wurde bald darauf ein großes Geschäft. Concord Jazz Inc. wurde aus der Taufe gehoben, eine Schallplattengesellschaft, die über 40 ausgezeichnete Qualitätsprodukte herausbrachte und einen Preis nach dem anderen für ihre Alben einheimst. Zu Beginn des Booms, vor ungefähr drei Jahren, sagte Carl: „Wenn wir erfolgreich werden sollten, so deshalb, weil wir mehr an Qualität als an Quantität interessiert sind. Wir legen besonderen Wert auf gute Klangqualität, Verpackung der Alben, ansprechendes Äußeres und ausgezeichnete Kommentare auf der Rückseite der Plattenhüllen.“ Carls besonderes Interesse gilt gutem Mainstream Jazz, und diese Art Jazz präsentiert er auch auf seinen Schallplatten und auf seinem Festival.

Der Jazzkritiker Robert Rusch erklärte, als Concord Jazz Inc. gegründet wurde: „Um es ganz einfach zu sagen — wenn sich jemand für Gitarrenmusik interessiert oder auch nur für gute Musik allgemein, so gibt es für ihn unter fünf Alben nicht ein einziges in dem gesamten Concord-Katalog, das nicht seine Begeisterung wecken würde. Es braucht nicht viel mehr gesagt zu werden, denn allen diesen Aufnahmen ist eines gemeinsam: ausgezeichnete Klangqualität, herrliche Auswahl der Musikstücke, geniale Interpretation, die von allen verstanden wird.“ Viele der Künstler, die für Concord Jazz Plattenaufnahmen machen, treten auch auf dem Festival auf. Oft werden auch die Gruppen „live“ aufgenommen und erscheinen dann später auf Concord Jazz Inc.-Schallplatten.

Concord und Jazz, zwei Namen, die beinahe zu einem Begriff geworden sind, nur weil ein Autohändler eine so große Liebe zur Jazz-Musik hatte und

die Fähigkeit besaß, seine Liebe zur Musik in die Tat umzusetzen. Carl Jefferson ist Kopf und Herz des Concord Sommer Festivals. In diesem Jahr brachte das Concord Sommer Festival — es ist bereits das neunte — einige Veränderungen in der musikalischen Gestaltung des Programms, um ein größeres Publikum anzusprechen. Vielleicht war dies eine gute kommerzielle Idee, aber andererseits wäre es vielleicht besser, Carl Jefferson wäre seiner Mainstream-Welle treu geblieben. Einige der Konzerte waren jedenfalls nur spärlich besucht; vielleicht lag das auch am wechselhaften Wetter. So war z. B. das erste Wochenende sehr heiß, wogegen sich die restlichen Weekends als beträchtlich kühl erwiesen. Nur in einer einzigen Nacht entsprach die klimatische Situation dem festlichen Gepräge des Konzerts, nämlich als Sergio Mendes and Brasil '77 aufspielten. Diese Gruppe lockte die meisten Besucher an und bot einen gigantischen Augen- und Ohrenschaus.

Nachfolgend versuche ich einen kurzen Kommentar über die Höhepunkte des diesjährigen Festivals abzugeben.

Der erste Abend brachte den von vielen lang ersehnten Auftritt von Rosemary Clooney. Rosey sang einige ihrer alten Schlager wie „Hey there“ und „Tenderly“, wobei sie bei „Tenderly“ nur von dem Pianisten Nat Pierce begleitet wurde. Bei allen anderen Stücken stellte sie sich mit dem Concord-„Haustrommler“, dem wunderbaren Jake Hanna vor, der eine Gruppe mit dem Trompeter Danny Stiles, dem Tenorsaxophonisten Carmen Leggio, dem Pianisten Nat Pierce und dem Bassisten Monty Budwig formiert hatte.

Ramsey Lewis und seine derzeitige Gruppe bescherten den Zuhörern Kostproben für den zeitgenössischen Jazz. Für den Höhepunkt ihres Auftritts sorgte das erstaunliche Schlagzeugtalent Derf Reklaw Raheem, ein Musiker, der sich auch als Sänger, Sopransaxophonist und Flötist präsentierte. Es war grandios, wie er sich mit viel Fingerspitzengefühl und dem richtigen Sinn für Beat auf verschiedenen Arten von Perkussionsinstrumenten einsetzte.

Die Überraschung des Abends war der talentierte und ungemein vielseitige Dave Frishberg mit seiner Combo, der Frishberg Five. Dave ist ein genialer Komponist, Arrangeur und Sänger, zudem spielt er wunderbar Klavier und schreibt bewegende Texte. U. a. spielte und sang er seine Komposition „Dear Bix“, dem Trompe-

ter Bix Beiderbecke gewidmet. Er zelebrierte auch ein Stück, das als ein Tribut an seinen Freund und Kollegen Richie Kamuca gedacht war, der am Morgen dieses Tages gestorben war. Dave wurde von dem Trompeter Bob Findley und dem großartigen Altsaxophonisten Marshall Royal begleitet. Das Publikum brach in einen wahren Begeisterungssturm aus, als Dave eine weitere eigene Komposition spielte, das berühmte „Sweet Lotus Blossom“.

Der nächste Abend präsentierte Carl Tjader und dessen Latin Jazz, Jake Hanna und die Concord All Stars mit dem Gitarristen Herb Ellis und einem Orchester, das jeder hören wollte und auch gehört haben sollte: der Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band. Dieses Orchester kann man mit ruhigem Gewissen „Big Band des Jahres“ nennen, es ist wirklich ein Volltreffer! Zuvor hatte die Band eine Japan-Tournee unternommen und ein erfolgreiches Gastspiel beim Newport Jazz Festival in New York gegeben. Alle Musiker waren in hervorragender Spiellaune. Ich würde die Band als Antwort der Westküste auf das in New York beheimatete Thad Jones-Mel Lewis Orchester bezeichnen.

Am zweiten Wochenende spielten zwei ebenfalls phantastische Big Bands, die beide auch auf Concord-Jazz-Platten vertreten sind und aus dem Gebiet um Los Angeles stammen: Bill Berry und die L. A. Big Band und die Frankie Capp-Nat Pierce Jugernaut Big Band mit dem hervorragenden Ernie Andrews, den man als das Modell eines Jazzsängers ansehen kann. Beide Big Bands haben einen großartigen Swing, der in der Tradition von Ellington und Basie zu suchen ist.

Für die Anhänger der aktuellen Jazzrhythmen spielte Freddie Hubbard mit seiner Gruppe einen ziemlich langen Set, so daß beinahe Carmen McRae, der zweite Gesangsstar des Abends, zu kurz kam. Wieder einmal erwies sie sich als die große Jazz-Disease, die mit jedem Ton ins Herz trifft und mit viel Gefühl, Intellekt und Witz den Hörer in ihren Bann zieht. Das Publikum lag ihr zu Füßen.

Mit großer Begeisterung wurden Kenny Burrell und sein Trio von ihren Fans begrüßt, und besonders ihr Ellington-Medley erhielt viel Applaus. Weitere musikalische Leckerbissen servierte das Harold Land-Blue Mitchell Quintett, das harmonischen Mainstream Jazz spielte. Carl Jefferson, der auch als Zeremonienmeister bei diesen Veranstaltungen fungierte, vergaß natürlich nicht, die Nachricht

durchzugeben, daß die Auftritte von Harold Land-Blue Mitchell, Kenny Burrell und Rosemary Clooney in einigen Monaten auf Concord-Schallplatten erscheinen werden.

Das letzte Wochenende schließlich brachte den Soprano Summit mit Bob Wilber, Kenny Davern und Marty Grosz, das neue George Barnes Quartett sowie Sergio Mendes und Brasil '77. Daneben traten drei wirkliche Super-Combos auf: Milt Jackson mit seinen All Stars, zu denen Cedar Walton, Klavier, Ray Brown, Baß, Jimmie Smith, Schlagzeug, und der erstaunliche Tenorsaxophonist Red Holloway gehörten. Das Zusammenspiel war perfekt, und wahre Zauberklänge entströmten in die sternenklare Nacht. Alt und jung präsentierten sich in schöner Eintracht, als der Pianist Ross Tompkins, der Bassist Ray Brown und der Schlagzeuger Jake Hanna den 73jährigen Jazzgeiger Joe Venuti und den 22jährigen Tenorsaxophonisten Scott Hamilton begleiteten. Joe Venuti hat nichts von seiner Vitalität eingebüßt, und Scott Hamilton, der sich einen guten Namen als Mitglied der Benny Goodman Band erwarb, erinnert daran, wie eigentlich ein Tenorsaxophon gespielt werden sollte.

Die Stars des Abends waren unbestritten die L. A. Four mit Bud Shank, Altsaxophon und Flöte, Laurindo Almeida, Gitarre, Ray Brown, Baß, und Shelly Manne, Schlagzeug. Diese Gruppe knüpft an die Tradition des Modern Jazz Quartet an und verbindet Elemente des Jazz und der klassischen Musik zu einem harmonischen Ganzen.

Die gelöste Atmosphäre, die guten Darbietungen und der harmonische Ablauf der Konzerte ließen die Veranstaltung zu einem wahren Super-Festival werden. Ein weiteres Plus ist die günstige Lage, Concord ist nur eine halbe Autostunde von San Francisco entfernt.

John Howard

Festival-Saison in Südfrankreich

Jedes Jahr im Juli wartet der Süden Frankreichs auf die Musik wie die Felder auf den Regen. Jedesmal kommt die Musik und geht die erwünschte, zeitlich begrenzte Symbiose ein — mit dem Fremdenverkehr. Dann blühen die Festivals auf, die Konzerttreiben, die Einzelveranstaltungen.

An diesem Wechselspiel hat der Jazz

oft genug seinen Anteil gehabt. Zuerst, schon zu Sidney Bechets Zeiten, in Juan-les-Pins, heute ein eingemeindeter Stadtteil von Antibes. Um 1960 begann dann dort die Reihe der bisher 14 Festivals, die zunächst hauptsächlich von Norman Granz beschickt wurden, bis dieser nach Nizza umzog und dort die Tradition begründete, auf der Weins Grande Parade (siehe JAZZ PODIUM Nr. 9/77) seit 1974 aufbaut.

Nun ist Nizza als Wirtschaftszentrum ganz untypisch für die Region, ebenso wie George Wein, der die Stadt als Stützpunkt für seine Unternehmen im ganzen westeuropäischen Raum benutzt, untypisch ist für die hiesige Musikszene. Ich war deshalb besonders gespannt auf die anderen Orte, die in den letzten Jahren einen Jazz-Boom erlebt hatten. Würde sich diese Entwicklung 1977 fortsetzen?

Sie hat sich nicht fortgesetzt. Im Gegenteil: der Abfall war so deutlich, daß er nicht nur den Gedanken an ein Ende des Booms nahelegt, sondern sogar die Vermutung, daß es diesen Boom vielleicht gar nicht gegeben hat, daß man vielleicht nur durch ein zufälliges Zusammentreffen mehrerer Veranstaltungen im gleichen Zeitraum getäuscht worden ist. Um mit dem Umland anzufangen: die Zahl der Einzelveranstaltungen mit Jazzmusikern hat deutlich abgenommen. Selbst in der Autorennbahn von Le Castellet fand nicht mehr das „größte Jazz-Rock-Ereignis aller Zeiten“ statt, sondern, wie es sich gehört, der Große Preis von Frankreich der Formel 1. Der aufstrebende Festspielort Vence überwarf sich mit seinem Veranstalter und Animator, dem Geiger Ivry Gitlis, der weder mit dem Zuschuß noch mit dem angebotenen Spielplatz, einer scheußlichen Auto-Parkfläche außerhalb des Ortes, einverstanden war. Menton griff zu und holte sich Gitlis, der aber in der Pensionärsstadt sicher nicht das junge Publikum haben wird, das ihm zu Nachtkonzerten sogar, in Decken gehüllt, auf den Hausberg von Vence folgte. Mit Jazz ist bis auf weiteres weder in Menton zu rechnen noch in Vence, wo nun wieder reisende Ensembles mit klassischer Musik gastieren, kaum ein Ersatz für ein lebendiges, gestaltetes Festival.

Bleib also Juan-les-Pins. Aber hier folgte die nächste unangenehme Überraschung. Denn auch hier war das musikalische Gewissen des Festivals, Norbert Gamsohn, kurz zuvor nach einem Streit mit der Stadtverwaltung ausgeschieden. Schwierigkeiten hatte es ja schon in den letzten Jahren wegen seiner Forderung nach

„mehr Jazz im Jazz-Festival“ gegeben. Diese Forderung setzte er 1977 immerhin durch, nicht aber sein Gesamtkonzept, das unter anderem vorsah, Peter Herbolzheimers Rhythm Combination & Brass das ganze Festival über quasi als Hausband spielen zu lassen.

Also auch hier ein Bruch, der zu der widersinnigen Erscheinung führte, daß gerade die Vertreter der Kommune, die aus kommerziellen Gründen bisher den Anteil des Jazz an dem allzu anspruchsvoll benannten „World Jazz Festival“ zurückgedreht hatten, nun ein ziemlich echtes Jazz-Festival veranstalteten. Ohne den Mann, der sich stets für den Jazz eingesetzt hatte. Daß es so nicht weitergeht, ist leicht abzusehen. Zumal die Veranstalter von dem zeitweise recht schwachen Besuch enttäuscht gewesen sein müssen. Selbst die jungen Leute, die im Vorjahr noch zu Tausenden die Pinede umlagert hatten, um kostenlos am Rock der Crossover-Bands teilzuhaben, fehlten fast bis auf den letzten Mann. Die zahlreich aufgebauten Absperr-Mannschaften sahen recht verlegen drein. Gerade in diesem Jahr aber hätte das Festival gewiß eine bessere Resonanz verdient. Schon der Auftakt mit Peter Herbolzheimer...!

Also der Peter, das ist vielleicht einer! Treffe ich ihn doch während der Probe, und wir gehen anschließend essen. Bereitet er mich schonend auf das schlimmste vor: seit neun Tagen bis in die Nacht im Studio, letzte Nacht bis drei Uhr, um halb sieben wieder raus, um die Maschine zu kriegen, hier ist nichts aufgebaut, keine richtige Probe möglich ... Ich denke: Na, das kann ja ne feine Musik werden. Aber großer Irrtum, denn später auf der Bühne — von wegen müde! Die Band sprühte Funken. Die Brillanz, die sie durch das Übergewicht der Blechbläser gewinnt, habe ich noch nie so stark empfunden wie in diesem erfrischend kühlen Pinienhain am Meer. Ich hatte doch wirklich noch die Konkurrenz aus Nizza im Ohr. Aber diese Band braucht sich davor nicht zu verstecken.

Im krassen Gegensatz dazu ein paar Tage später das Don Ellis Electric Orchestra. Elektrisch mag es sein, aber elektrisierend gewiß nicht. Hübsche Streicherinnen hat er, und die Damen waren gewiß nicht der schwächste Teil seiner Band, wenn er sie auch nach dem Gesicht auszusuchen scheint. Aber wenn der Meister dann selbst in einer Art Frisiermantel auf die Bühne schreitet ... Zugegeben, gut aussehen tut er. Ein Typ wie dieser Hochspringer, wie heißt er noch,

der Amerikaner, der die Leute in den Stadien so gut unterhält. Aber ist das hier eine Schau-Band oder eine Hör-Band?

Ellis als Solist, als einziger Star des Orchesters: zuerst mußte ich an Harry James denken. Aber das war ungerecht, der beherrscht immerhin sein Instrument perfekt. Ellis dagegen machte den Eindruck, daß er schon lange nicht mehr geübt hat. Kein Ansatz und keine Einfälle — das ist etwas wenig. Und erst mit der Ventilposaune! Also wenn man jemandem, der noch nie Jazz gespielt hat, sagen würde: nun jazz' mal schön, dann müßte das so klingen. Immerhin — eine Komposition war gut, „Future Feature“. Ann Patterson gefiel mir nicht schlecht auf dem Sopransax. Hier und da auch die Streicher. Und der Rhythmus klingt, als könnten sie schon, wenn sie nur dürften. Aber das ging alles in dieser Cheesecake-Show unter. Zum Schluß verteilten sich alle unter dem Publikum. Oder besser: sie umzingelten es. Wehe, wenn wir bei dieser Attacke im Sing-out-Stil nicht geklatscht hätten. Wir waren nämlich nicht sehr viele ... Und weil ich den vorletzten Zug nach Nizza ohnehin verpaßt hatte, hörte ich mir auch noch die Zugabe an. Die zeichnete sich aber nur dadurch aus, daß der 18jährige Pianist die halbe Zeit mit erhobenem linkem Bein spielte. Ob er damit seine Verachtung für den Flügel ausdrücken wollte (der wirklich nicht sehr gut gestimmt war)? Zum Schluß nochmal Ellis. Also wirklich, er bläst Kauderwelsch. Will auf irgendeine vage Art modern klingen, aber was inhaltlich rauskommt, ist Blabla. Und technisch — siehe oben. Vielleicht sollte er es doch mal mit Hochsprung versuchen.

Na gut, aber diese Darbietung war nicht charakteristisch für das Festival. Um nur einige Namen zu nennen: das Gato Barbieri Quintett, das Monty Alexander Trio, Marion Williams', Nina Simone, Hannibal Marvin Peterson, Blakey samt Messengers, das Max Roach Quartett, Archie Shepp mit Mal Waldron und Charlie Persip, und nicht zuletzt ein „Euro-Jam“ mit Martial Solal, NHOP, dem Belgier Philip Catherine, dem italienischen Drummer Aldo Romano und mit Albert Mangelsdorff, den ich leider nicht gehört habe. Albert erkrankte dann recht schwer an einer Bauchspeicheldrüsenentzündung, ist aber inzwischen wieder genesen.

Leider litt diese Konzertreihe im Pinienhain unter zu geringem, streckenweise sogar kläglichem Zuspruch des Publikums. Das ist sicher nicht allein auf die alte Formel „mehr Jazz — we-



ROBERT URMANN fotografierte beim Jazz Festival in Juan-les-Pins: (v. l. o. n. r. u.) REGGIE WORKMAN, BOB STEWART, ALBERT MANGELSDORFF, MARVIN HANNIBAL PETERSON, JOHN ABERCROMBIE, NINA SIMONE, ALPHON SE MOUZON, DAVE HOLLAND, DON ELLIS, MICHAL URBANIAK, MAX ROACH und JACK DEJOHNETTE

niger Zuhörer" zu bringen. Die relativ hohen Eintrittspreise werden ihr Teil dazu beigetragen haben: je mehr der Massentourismus dieses Gebiet entdeckt, desto geringer wird der Betrag sein, den der einzelne Tourist für Konzertbesuche ausgeben kann. Wenn es im Hotelgewerbe die Masse bringt, dann wird man die Wohlhabenden kaum finden, die bereit wären, fast prohibitiv hohe Eintrittspreise zu zahlen (so gerechtfertigt sie auch durch die Gagen sein mögen). Zudem war der Strom der jungen Leute, die im letzten Jahr hier noch in großer Zahl den Rasen, die Parkbänke und den Fußboden der Bahnhofshallen bevölkerten, in diesem Jahr versiegt. Nur ein paar versprengte Nachzügler erkundigten sich nach der billigsten Art, nach Spanien zu kommen. Und als ob das alles noch nicht genug wäre, bläst George Wein für 1978 auch noch zum Generalangriff auf Juan-les-Pins: er will seine Grande Parade in Nizza nächstes Mal vom 13. bis zum 23. Juli marschieren lassen. Also genau zur gleichen Zeit wie die Nachbarn, die über den 23. 7. ebenfalls nicht hinausgehen können. Denn am Wochenende darauf ist Frankreichs Festivalzeit schon vorbei. Die Betriebsferien der großen Werke beginnen, die Zahl der Urlauber wächst ins Ungeheure, und im gleichen Maße verringert sich ihre Kaufkraft. Nichts geht mehr.

Der direkten Konfrontation mit Nizza dürfte Juan-les-Pins ebenso wenig gewachsen sein wie seine Stadtverwaltung einem Veranstalter wie George Wein gewachsen ist. Fragt sich eigentlich nur noch, was sie aus der Konkursmasse retten wird. Sicherlich die auch in diesem Jahr sehr beliebten (und den Gastwirten nützlichen) Konzerte „auf der Straße“, bei denen die Innenstadt für eine Nacht zur Fuß-

gängerzone erklärt und ein Podium aufgebaut wird, auf dem eine Dixielandband spielt. Vielleicht auch die Aufführungen der Fernsehfilme, die hier seit 1960 gedreht worden sind und nun beim Institut National de l'Audiovisuel in Paris lagern. Beneidenswertes Frankreich, bei uns sind ja, wie man hört, allzu viele alte Aufnahmen inzwischen gelöscht worden. Hier konnte man diesmal das Mingus-Powell-Quintett von 1960 hören, den Basie von '61 und '68, die Gillespie Big Band von '62, den Coltrane von '65, den Ellington von '66, Miles Davis von '69 und viele andere ...

Es wäre verdammt schade, wenn George Wein das alles ruinieren würde, nur um sich ein fragwürdiges Monopol zu sichern. Denn fragwürdig ist es doch, wenn er immer mehr Attraktionen (oder was er dafür hält) importiert, immer mehr und immer größere Festivals mit ihnen beliefert (nicht nur Nizza, Montreux, Den Haag), immer mehr Zuhörer anzieht. Mag sein, daß es bei ihm keine Gigantomanie ist, daß er nur in einen wirtschaftlichen Teufelskreis geraten ist und nun unter Expansionszwang steht.

Aber was er da aufbaut, erinnert dennoch an eine der Maschinen von Tinguely, die sich am Ende selbst zerstören.

Karl Heinz Nass

Klänge - New-Jazz & Strings

Mit der Jazz-Conversation und der Freiburger Orchestergesellschaft

Alte, lange verwitert geglaubte, in diesen siebziger Jahren aber wieder hochmoderne Frage: Lassen sich Jazz und abendländische Musik via Experiment auf einen Nenner bringen? Wer bei den drei Uraufführungen im Audi-

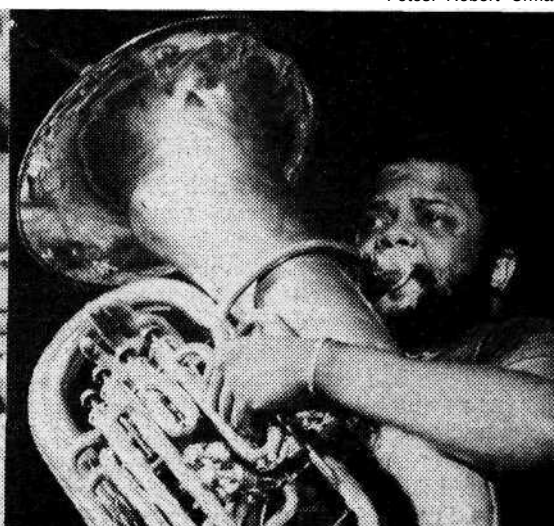
max der Universität gehofft hat, daß vielleicht etwas für Streicher geschrieben worden sei, das ein bißchen an Count Basies Saxophonsatz von anno 39 herankäme, der darf weiterhin hoffen. Aber auch verglichen mit den Experimentierdämpfen aus Donau-eschingen wurde in Freiburg ein recht mildes Süppchen gekocht. Nicht, daß es hier an Jazzfeeling, an Drive gemangelt hätte, vielmehr will es so scheinen, daß dieser Drive sich zu abrupt vom Orchester lossagte. Das ganz auffallend in den „Vier Geschichten aus der Zukunft“, komponiert von Peter Nowak, dem Saxophonisten, und Job von Witzleben, dem Pianisten der „Jazz Conversation“, wo Posaune und Saxophon eine von den Streichern mit zeitvergessener Geduld wiederholte Ostinatopassage nicht als magnetischen Motivstrom nutzten, sondern eben flugs dagegen anstürmten. Raffinierter, verflochtener mit einer Neigung zum Skurrilen und zu Strawinskis Blockrhythmik Willfried Kirners „Suite für zwei Kontrabässe, Streichorchester und Jazzgruppe“, in der Gregor Schmitt-Bohn ebenfalls die sich wacker dranhaltende Orchester-Gesellschaft dirigierte. Was sich im ersten Teil anbahnte, setzte sich im zweiten, als der Lahrer Jazzkomponist Carlo Bäder ans Pult ging, enorm fort: ein Trend zu Streicherlegati, zu Klangteppichen. In seiner „Serenade“, einem Concerto grosso, hätte diese Linearität der Streicher Background und Anreiz für solistische Jazzimprovisation hergeben können — der Jazz lebt nicht vom Beat allein. So aber wurden nur schöne Teppiche ausgerollt, ein Muster mit französischem Impressionismus, eines mit beinahe Anspielungen vom „Autumn in New York“, zartbesaitete Evergreen-spur, darauf.

Klaus Robert Bachmann

GATO BARBIERI

HOWARD JOHNSON

Fotos: Robert Urmann



Musique ouverte

Chateauvallon Festival 1977

Chateauvallon, das Freilufttheater in einem Pinienwäldchen über der südfranzösischen Stadt Toulon, hatte schon große Jazzsolisten erlebt, als dort zum letzten Mal das „Jazz Festival“ stattfand. Nach zweijähriger Pause erstand unter neuen Aspekten dort wieder ein Festival, das unter den Namen „Musique Ouverte“ gestellt wurde und erstmals im vergangenen Jahr über die Bühne ging. Das Programm orientierte sich nun nicht mehr ausschließlich am Jazz, sondern sollte einen Überblick über das gegenwärtige Musikschaffen mit Schwerpunkt auf der „freien“ und Avantgardemusik bieten. Besonders konsequent wurde dieses Programm beim diesjährigen Festival verwirklicht: Neben den Vertretern des Neuen Jazz gab es traditionelles japanisches Ballett, Bläsermusik aus dem 17. Jahrhundert, Avantgardemusik mit dem „Ensemble Ars Nova“ sowie ein Klavierkonzert mit Galshka Moravioff. Neben dem Konzertprogramm bietet Chateauvallon vor allem für aktive Jazzler vielfältige Möglichkeiten: In 15 Ateliers unter der Leitung von Persönlichkeiten wie Steve Lacy, Daniel Humair, Henri Texier oder Alain Brunei konnte man sich praktisch weiterbilden, für Amateure stand ein Podium bereit, auf dem täglich ab 18 Uhr kostenlose Konzerte gegeben wurden.

Natürlich gab es bei einem solch breit gestreuten Programm auch einige Schwierigkeiten, da doch in der Mehrzahl Jazzfans gekommen waren, die mit den anderen Musikformen nichts anfangen konnten bzw. sie bewußt ablehnten. Falsche Erwartungen und Mißverständnisse führten oft zu Störungen durch intolerante Zuschauer, manche Programmpunkte, die lediglich den Programmablauf überbrückten, bildeten einen Leerlauf. Ein Vorteil dieser Programmkonzeption

liegt jedoch zweifellos in der Begegnung mit „neuen“ und ungewohnten Musikformen, was oft Anlaß zum Überdenken des eigenen Standpunkts sein kann. So wurden oft Musiker nach anfänglicher Skepsis begeistert gefeiert — ein Beweis für die Aufgeschlossenheit des Publikums.

Das Chateauvallon-Musikfest zählt mit seiner achttägigen Dauer zu den Großveranstaltungen auf diesem Gebiet, jedoch keinesfalls zu den „Rummelplätzen“ wie etwa Nizza, Antibes oder mit Einschränkungen auch Moers. Eine tägliche Besucherzahl von ca. 2000 ließ immer noch eine angenehme und fast „familiäre“ Atmosphäre aufkommen. Wohltuend wirkte sich auch das Fehlen jeglicher Reklame aus, ausgenommen ein Transparent der französischen Rundfunkanstalt „France Musique“, die an der Organisation des Festivals maßgeblich beteiligt war und täglich in einer zweistündigen Sendung live vom Festival berichtete.

Als Publikums-Magnet dienten sechs amerikanische Gruppen, von denen das Sam Rivers Trio den absoluten Höhepunkt des Festivals bildete. Mit Dave Holland am Baß und Oliver Jackson am Schlagzeug entwickelte sich ein sehr homogenes Gruppenspiel, bei dem alle Musiker gleichberechtigte Partner waren. Rivers spielte bei jedem Titel ein anderes Instrument, so daß dabei völlig verschiedene Klangfarben entstanden: Sopran-saxophon, Tenorsaxophon, Flöte und Klavier und bei einer Zugabe verwendeten er auch vokale Effekte. Der Auftritt war fesselnd vom ersten bis zum letzten Ton, die Begeisterung des Publikums kannte keine Grenzen.

Reservierter hingegen wurden die Auftritte der anderen amerikanischen Gruppen hingenommen. Das Pharoah Sanders Quintett brachte die hinlänglich bekannte, von Coltrane inspirierte Musik mit ihren Improvisationen über Skalen, vielen Perkussionseffekten und den Überblaseffekten. Interessant war der Wechsel zwischen durchkomponierten und freien Passagen sowie der Kontrast von modaler Musik und Bebop-Phrasen. Das Elvin Jones Quintett stellte nur eine Erweiterung des alten Quartetts um den Saxophonisten Chico Freedman dar, der allerdings durch seinen individuellen Ton und seine interessanten Soli Aufsehen erregte. Schade, daß die beiden Saxophonisten Chico Freedman und Pat LaBarbera nur bei den Themen brav zusammenspielten, bei den Soli räumte immer einer der beiden die Bühne. Für die Zuschauer wurde die-

ses Konzert ein besonderes Erlebnis, endete es doch in einem Regenschauer, so daß die beiden anderen Gruppen nicht mehr auftreten konnten und auch Elvin nach einem relativ kurzen Auftritt ohne Zugabe die Bühne räumen mußte.

Eine Sonderstellung nahm das Steve Lacy Quintett ein, das ja mittlerweile in Paris beheimatet ist. Grundlegende Änderungen der Musik Lacys gab es während der letzten Jahre nicht, was schon an der stabilen Besetzung mit Steve Potts, Kent Carter, Oliver Jackson und Lacys Frau, Irene Aebi, deutlich wird. Die Gruppe ist inzwischen so zusammengeschmolzen, daß man sie schon am ersten Ton erkennt. Höhepunkt des Auftritts war ein „Jodler“ mit Irene Aebi. Im zweiten Teil wurde das Quintett um 45 Musiker aus den Ateliers erweitert. Diese beschränkten sich unter der Leitung Lacys auf einen Hintergrund-Klangteppich, über dem vor allem Steve Potts improvisierte. Besonders interessant war dabei die Komposition „For Trane“ wo auch einige Atelier-Teilnehmer solistisch in Erscheinung traten. Insgesamt gesehen war der Auftritt des diesjährigen Ateliers besser gelungen als im Vorjahr, da diesmal Lacys Kompositionen durch das erweiterte Instrumentarium nur ausgemalt wurden, auf freie Improvisation wurde weitgehend verzichtet. Eine Enttäuschung war das Paul Motian Trio. In guter Erinnerung blieb einzig Saxophonist Charles Brackeen, der jedoch oft von der Rhythmusgruppe im Stich gelassen wurde. Bassist David Izenzon hatte anfänglich Schwierigkeiten mit dem Verstärker, fand dann nicht die richtigen Noten und machte überhaupt den Eindruck, als kenne er die Stücke nicht. Auch Paul Motian hielt sich sehr im Hintergrund, beschränkte sich oft auf wenige Perkussionseffekte, während die ganze Darbietung von Charles Brackeen getragen wurde. Die Kompositionen erinnerten stark an das alte Ornette Coleman Trio, jedoch erst gegen Schluß des Auftritts kam die Gruppe etwas zusammen.

Den Abschluß des Festivals bildete der Auftritt der Carla Bley Band. Mit Spannung wurde diese Formation erwartet, die man bislang nur von Platten des Jazz Composer's Orchestra kannte. Sensationell waren die Kompositionen allerdings nicht, kannte man doch schon ähnliches vom alten Globe Unity Orchester oder von Willem Breuker: Collagen aus den verschiedensten Musikarten von Tango und Walzer, Dixieland und Marschmusik bis zu Nationalhymnen, Popmusik und Free Jazz. Carla Bley selbst hielt

sich im Hintergrund, außer einigen Orgel- und Saxophonphrasen beschränkte sie sich meist auf ein Lächeln oder aufs „Dirigieren“. Hervorragend allerdings waren die Solisten, die in der Band saßen; so der einzigartige Posaunist Roswell Rudd, der Tuba-Virtuose Bob Stewart und die beiden englischen Saxophonisten Gary Windo und Elton Dean. In Chateaufallon war die Meinung des Publikums gespalten; ein kleiner Teil war entrüstet und bewarf die Musiker mit Tomaten, nicht größer war die Zahl derer, die sich begeistert zeigten. Der Großteil der Zuhörer reagierte passiv,

war unentschlossen. Es war auch nicht so leicht zu entscheiden, wie ernst es den Beteiligten mit ihrer Musik ist, da optische Hilfen, wie sie etwa Breuker oder Schlippenbach bieten, hier wegfielen!

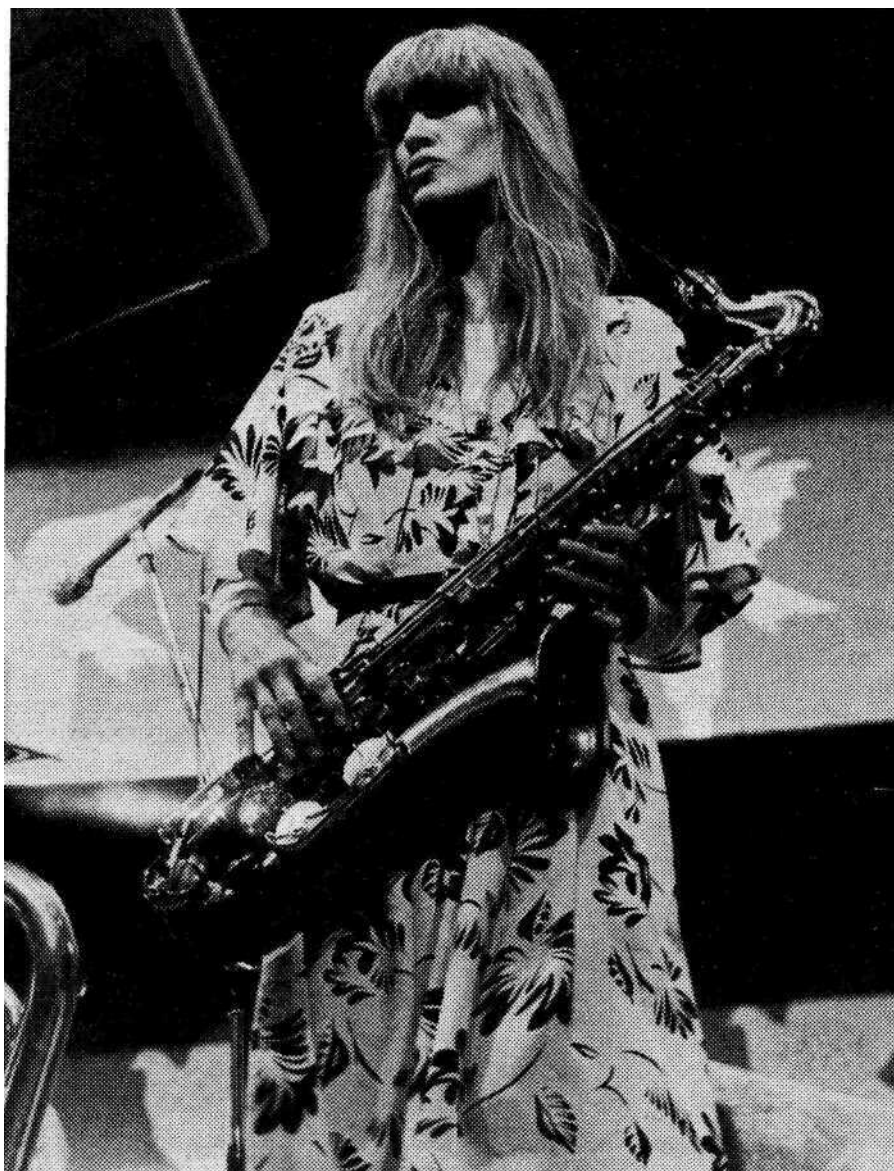
Zu einer Überraschung des Festivals wurde das Manfred Schoof Quintett. Es konnte wegen des starken Regens am Samstag nicht auftreten und wurde daher ans Montags-Programm angehängt. Trotz der Übermüdung des Publikums wurde der nach-mitternächtliche Auftritt zu einem der wenigen Höhepunkte des Festivals. Der ausgewogene Sound, die interessan-

ten Kompositionen und die Qualitäten der Musiker sorgten für eine echte Überraschung für das überwiegend französische Publikum. Besonderen Anklang fand dabei Jasper van 't Hof, der den Synthesizer sehr musikalisch einsetzte, besonders aber am Klavier überragendes Können zeigte.

Das Programm bot außerdem eine Vielzahl weniger bekannter europäischer Gruppen. Der Intercontinental Express mit Joe Gallivan an Synthesizer und Schlagzeug und Charles Austin, Saxophon, konnte das Publikum nicht überzeugen. Das neunköpfige Orchester brachte unter großem technischem Aufwand (mit drei Synthesizern!) nur bedeutungslose Klangcollagen, lediglich die Improvisationen von Kenny Wheeler reichten darüber hinaus. Nach einer halben Stunde verließ das uronesier uruer ^reiten una Zwischenrufen die Bühne. Ebenfalls wenig Anklang fand das X'tet d'Annecy, dessen Auftritt anfangs ganz interessant erschien, dann allerdings zu monoton und parodistisch wurde. Besser kam das Itaru Oki Quartett an, das swingende, an Bebop orientierte Musik mit freien Passagen brachte. Besonders Saxophonist Claude Bernard lieferte einige Höhepunkte, während Trompeter Itaru Oki keinen guten Tag hatte.

Collagen aus Tango, Walzer, Dixieland, Marschmusik, Nationalhymnen, Pop und Free Jazz: **CARLA BLEY**

Foto: Hans Kumpf



Auch die französische Gruppe Confluence war nicht besonders ergiebig. Gitarrist Christian Escoude hatte anfangs Schwierigkeiten mit dem Verstärker, bot dann aber einen Mahavishnu-Abklatsch. Am besten gefiel noch der Leiter Jean Charles Capon am Cello, der für einige sehr gelungene Soli sorgte. Guten Anklang beim Publikum fand Alain Pissolle, der bei seinem Soloauftritt am Vibraphon durch exzellente Technik begeisterte. Seine Kompositionen allerdings waren auf die D&uer recht eintönig. Einen Höhepunkt des Festivals bildete auch der Auftritt des „Nationalhelden“ Michel Portal im Trio mit Barre Phillips und Dieter Feichtner. Portal, der wieder ein ganzes Arsenal von Instrumenten dabei hatte, gefiel am besten im Duo mit Barre Phillips. Der Synthesizer zerstörte leider oft durch „sphärische“ Klänge den Swing der beiden. Wie schon in den vergangenen Jahren feierten die Zuschauer „ihren“ Portal und forderten Zugabe um Zugabe, was jedoch aus Zeitmangel nicht möglich war. Nach diesem Auftritt hatte es das Paul Motian Trio besonders schwer, da immer wieder Zwischenrufe nach Michel Portal laut wurden.

Ein weiteres Konzert war den Leitern der Ateliers vorbehalten: Manuel Villaroel spielte schöne, harmonische Klavierkompositionen, die allerdings nicht sehr „jazzig“ waren. Jean-Pierre Mas und Cesarius Alvin, ein Piano-Baß-Duo, brachte ebenfalls harmonische, romantische Kompositionen, wobei der Baß im Vordergrund stand und das Klavier meist nur als Untermalung diente. Das Alain Brunet-Yoshko Seffer Quartett stellte den Höhepunkt der französischen Jazzgruppen dar. Brunet, ein überragender Trompeter, und Seffer harmonisierten ausgezeichnet und wirkten in der Tongebung sehr kontrastreich. Sowohl von den Kompositionen als auch von den improvisierten Soli gab es hier keine Langeweile. Auch das Trio Jeanneau-Texier-Humair brachte guten, meist swingenden Jazz. Enttäuschend waren lediglich Humairs Versuche auf dem Synthesizer.

Ein Grenzgebiet zwischen Jazz und konzertanter Musik stellte das Ars Nova-Konzert am Sonntag dar. Ein Bläserquintett spielte Kompositionen aus dem 17. Jahrhundert, das Ensemble unter Marius Constant versuchte mit dem Martial Solal Trio Komposition und Improvisation zu verbinden, was aber, wie bei ähnlichen Experimenten einer Kombination verschiedener Musikarten, nicht besonders glückte. Sylvia Gualdo brachte ein Percussions-Solo sowie ein Ballett mit Percussions-Untermalung. Gab es beim Martial Solal Trio begeisterten Beifall, so fanden die anderen Darbietungen beim „jazzorientierten“ Publikum wenig Anklang. Eine Ausnahme bildete da nur das traditionelle japanische Ballett Minzoku Buyo Dan, das durch die ungewöhnliche Kostümierung, die außergewöhnliche Musikalität und den Abwechslungsreichtum keine Langeweile aufkommen ließ und viel Beifall erhielt.

Abschließend bleibt zu sagen, daß Chateaufallon innerhalb des Trios der Festivals des neuen Jazz von internationaler Bedeutung — also neben Moers und Willisau — durchaus Eigenständigkeit und Attraktivität besitzt. Hier findet man Möglichkeiten zur aktiven Betätigung, kann sich mit den verschiedensten musikalischen Bereichen auseinandersetzen und wird nicht durch endlose Konzerte überstrapaziert. Nur ein Konzert täglich mit maximal drei Gruppen und minimalen Umbaupausen sowie ein freies Konzert mit Amateuren kann man leichter verkraften als endlose Konzerte wie etwa in Moers!

Louis Reitz

**Festival ohne Publikumsresonanz,
ohne Linie und Konzept, kaum
Atmosphäre und halbleere Säle**

Internationales Zürcher Jazz Festival 77

Noch nie war der Publikumsbesuch bei einem Zürcher Jazzfestival so schlecht wie diesmal. Obwohl die Organisatoren aus der letztjährigen Zersplitterung mit mehr als dreißig Veranstaltungen an gut einem Dutzend verschiedener Orte offensichtlich Lehren gezogen und die Zahl der Anlässe und Veranstaltungsplätze drastisch reduziert hatten — es gab diesmal vom 1. bis 4. September nur noch 16 Veranstaltungen an fünf verschiedenen Orten —, blieb ihnen auch diesmal der Erfolg nicht nur versagt, der mangelnde Publikumszuspruch führte gar zu einem auch von Pessimisten nicht erwarteten Fiasko: kaum halbvolle Säle waren keine Seltenheit und einzelne Veranstaltungen, wie zum Beispiel die beiden „Swiss Jazz“-Konzerte am Samstag- und Sonntagnachmittag, brachten es sogar nur auf zwanzig bis dreißig Zuhörer. Die Ursachen für diesen Mißerfolg sind vielfältig und nicht ohne weiteres zu erklären. Offenbar gab es immer noch zu viele Anlässe an zu viel verschiedenen Orten — offizielle Eröffnung im Stadthaus, Radio-Jazzkonzert im Studio 1 von Radio Zürich, „Jazz Train rund um den Zürichsee“, Folkkonzerte abseits des Hauptgeschehens im Neumarkt-Theater und die 11 Jazzveranstaltungen in den drei Sälen des „Kaufleuten“-Hauses, so daß auch diesmal keine integrierende Festivalatmosphäre entstehen konnte. Ungünstige Werbung, eine umwerfend einfältige Plakatgraphik, keine detaillierten Programme und Vorschauinformationen, oft unverhältnismäßig hohe Eintrittspreise und ein neuer für Jazzveranstaltungen noch völlig ungewohnter Aufführungsort („Kaufleuten“) — das alles sind si-

cher wichtige Teilstücke des Mißerfolgs-Mosaiks. Daß das Musikangebot jedoch den ausschlaggebenden Faktor darstellt, dürfte selbstverständlich sein. Wenn ein Festivalprogramm einen derartig zusammengewürfelten und konzeptlosen Eindruck macht, ohne Glanzlichter und im voraus erkennbare Höhepunkte — beides ist für die erfolgversprechende Durchführung derartiger Anlässe unbedingt erforderlich —, ist es nicht erstaunlich, wenn eine Publikumsmotivierung zum Festivalbesuch offensichtlich ausblieb. Wenn es trotzdem eine ganze Menge guter und hörenswerter, teilweise sogar ausgezeichneten Musik zu hören gab, unterstreicht das zwar die Richtigkeit einzelner Vorstellungen der Programmgestaltung, bedeutet aber im Ganzen gesehen für die Festivalorganisatoren nur einen schwachen Trost, denn der Besucherboykott war allzu kraß ausgefallen.

Ein weiterer Grund für den fehlenden Publikumszuspruch dürfte der hohe Bekanntheitsgrad der meisten wichtigen Festivalmusiker und -gruppen gewesen sein: Der schwarze amerikanische Pianist Randy Weston, dessen Solokonzert am Samstagabend zu einem eindringlichen Erlebnis wurde, war schon öfter hier zu hören, unter anderem bei „Modern Jazz Zürich“, Pianist Stan Tracey aus England bereits letztes Jahr eine der Besonderheiten des Festivals in Willisau und schon beim Ambiente des vorjährigen Zürcher Jazzfestivals vertreten — zudem absolviert er gerade jetzt eine ausgedehnte Schweiz-Tournee und wurde am Vorabend schon an einem anderen Ort in Zürich ausgiebig vorgestellt, dann der in Paris lebende Schweizer Drummer Daniel Humair, der immer wieder im Zusammenhang mit George Gruntz-Aktivitäten in die Schweiz kommt und nicht zuletzt die Mike Westbrook Brass Band, die vorher bereits im Restaurantzelt des Willisau Jazzfestivals aufspielte, auf dem Bahnhofplatz in Baden/AG, die Theater-Saisoneroöffnung musikalisch einleitete und bei der offiziellen Festivaleröffnung im Zürcher Stadthaus für Unterhaltung und Stimmung sorgte. Daß der phänomenale Altmeister der Jazzvioline, Stephane Grappelli, dessen Spiel, wie in Zürich gehört, noch immer fasziniert und überzeugt, kaum ein Drittel des Saales füllen konnte, hing sicher mit dem angekündigten unattraktiven Diz Disley Trio zusammen. Wenn die vielen Zürcher Middle-Jazz-Fans — und nicht nur die — gewußt hätten, daß Grappelli vom enorm swingenden Marc Hemmeier Trio (mit Daniel Humair am Schlagzeug) begleitet würde, sie wären si-

eher in größeren Scharen zum Konzert gekommen.

Eine riesige Enttäuschung ist all denen erspart geblieben, die sich trotz Randy Weston, der im ersten Teil auftrat, die hohen Eintrittspreise (Fr. 20 und 25!) gespart hatten und auf den Besuch des Samstagabend-Konzertes „Jazz from USA“ verzichtet hatten. Was der jazzhistorisch sicher nicht unbedeutende Jazzveteran Sam Wooding mit seiner aus jungen und alten Musikern zusammengewürfelten Band hier zum besten gab, in unpräzise und unsauberem Zusammenspiel und mit völlig uninteressanten, profanen Arrangements, hatte mehr mit einem besseren Zirkus- oder Ballroom-Show Orchester als mit einer Jazzband zu tun. Weil die Organisatoren das Orchester fest gebucht hatten, es dann aber nirgends in Europa „weiterverkaufen“ konnten, gingen Gage und Spesen für diesen völlig unnötigen europäischen Exklusiv-Auftritt in derartig astronomische Höhen, daß „Insider“ nicht müde wurden auszurechnen, welche international renommierten Musiker und Gruppen man hätte dafür engagieren können und welches bedeutsamere Format das Zürcher Festival damit erreicht hätte.

Es ist schon fast Tradition, daß das Eröffnungskonzert des Zürcher Jazzfestivals von Radio Zürich organisiert wird. Daß man nicht, wie letztes Jahr, in den Stadthof 11 nach Oerlikon pilgern mußte, sondern die Big Band des Schweizer Radios in ihren eigenen Räumen spielen ließ, erscheint eigentlich selbstverständlich. Während im ersten Teil die UOR-Big Band unter Peter Jacques wieder einmal eine beachtliche Kostprobe ihres Jazzkönnens zum besten gab, mit Kompositionen und Arrangements u. a. von Francy Boland, Thad Jones und Benny Bailey, und mit bemerkenswerten Soli der Bandmitglieder Fernando Vicencio, Raymond Droz und besonders des neuen Trompeters Hakan Nyqvist, stand der zweite Teil des Abends ganz im Zeichen und unter der Leitung des bekannten Pianisten, Komponisten, Arrangeurs und Orchesterleiters Mike Westbrook, der wohl schillerndsten Figur des europäischen Big Band Jazz. Nach einigen recht konventionell wirkenden Stücken überzeugte er hier vor allem mit seiner dreiteiligen Komposition „Citadel — Room 315“ und der originell-humorvollen Bearbeitung des berühmten Brecht/Weill-Stücks „Alabama Song“, wo zur UOR-Big Band noch Kate Westbrook, Trevor Tomkins und der umwerfende Phil Minton

als Gäste der „Brass Band“ mit witzigen Vocal-Aktionen im Vordergrund standen. Erstaunlich im übrigen, daß sogar hier im Studio die Verstärkung nicht voll befriedigen konnte: die Big Band klang schrill und viel zu laut, der Baß war, wenn überhaupt, nur dumpf und undeutlich wahrnehmbar.

Hart an der Schmerzschwelle des Gehörs und oftmals auch darüber „operierte“ man auch bei manch anderen Veranstaltungen, wie zum Beispiel unverständlicherweise auch bei der Sonntagnachmittags-Veranstaltung „Musig für Chind“, mit den für diesen Anlaß besonders gut geeigneten „Pfurri, Gorps und Kniri“ und einem jedoch primitiv und dümmlich agierenden Urs Böschenstein, dessen niveaulose Blödeleien und zweideutige Anspielungen wenig Gefühl für kleine Kinder verrieten, die recht zahlreich im Saal versammelt waren. Je lauter die Verstärkung, um so besser die Klangqualität, so ungefähr mußte die Devise der an den Mischpulten drehenden „Tonmeister“ gelautet haben, besonders unerträglich im Konzert „Rock-Jazz“ mit der Schweizer Gruppe Shivananda und der profilierten Michal Urbaniak Fusion. Shivananda konnte dabei weniger durch harmonische Vielfalt oder thematische Originalität, als vielmehr durch einen erstaunlich harten Beat und ein professionell wirkendes Zusammenspiel überzeugen.

Was die heutige Musik der aus Amerika kommenden Michal Urbaniak Fusion mit der einzigartigen Vokalistin Urszula Dudziak vom Rock-Jazz üblicher Prägung unterscheidet, sind nicht nur rhythmisch und harmonisch anspruchsvollere Themen und Arrangements, sondern Jazzfeeling und Improvisationstalent der beiden: Michal mit ideenreichen, wilden Geigenläufen — beeindruckend aber auch auf dem Lyricon, einem Synthesizer-steuerten elektronischen Blasinstrument — und die wirklich phänomenale Urszula Dudziak, die wohl am meisten kopierte Vokalistin der gegenwärtigen Jazzszene (zum Beispiel durch Flora Purim). Urszula überzeugt nach wie vor ebenso durch traumwandlerisch sichere Intonation und perfektes rhythmisches Timing, wie durch die Virtuosität, mit der sie ihre Stimme instrumentell einsetzt, wobei der gezielte Gebrauch elektronischer Mittel, wie Echocord und Ringmodulator, nie aufgesetzt oder technisch übertrieben wirkt, sondern mit unwahrscheinlichem Feeling in den musikalischen Ablauf integriert wird. Zur zusätzlichen Überraschung wurde dann noch der unerwartete Einstieg des bekann-

ten polnischen Saxophonisten Zbigniew Namyslowski.

Unverständlich bleibt, warum man die für den Schweizer Nachwuchs so wichtige und vielbeschworene Veranstaltung „Swiss Jazz“ am Samstag so früh angesetzt hat (14 Uhr). Es waren dann auch nur etwa 50 Zuhörer gekommen, was vom die Gruppen vorstellenden Moderator Dany Tobler — verdienstvoller Organisator des Amateurfestival-Finales in Äugst — zu Recht bedauert wurde, handelte es sich doch um Preisträger des letzten Äugst-Festivals, deren erstaunliches Niveau und Können ein weit größeres Publikum verdient und dieses zweifellos auch zufriedengestellt hätten. Während die beiden Basler Gruppen Ramayana und Meridies mit viel Enthusiasmus in unterschiedlicher Weise dem Rock-Jazz-Ideal naheiferten, versuchte sich die Berner Gruppe Dope in der Hardbop-Spielweise der sechziger Jahre zu profilieren. Saxophonist Heiner Althaus vermag mit seinem Spiel bei der Profigruppe Magog allerdings weit mehr zu überzeugen als hier.

Noch bemerkenswerter die Gruppen, die beim zweiten „Swiss-Jazz“-Konzert am Sonntagnachmittag zu hören waren: nach dem Funky-Jazz der Winterthurer Gnu und der intensiv, aber relaxt swingenden brasilianischen Musik des Grupo Cameleao des Berner Gitarristen Gini Zambelli vor allem das lyrische, kammermusikalische Spiel des Bruno Brandenberger/Thomas Diethelm Duos (Kontrabaß und akustische Gitarre) mit ihrer „Oktobermusik“, der wohl schönsten und zartesten Musik des ganzen Festivals.

Zum „Modern Jazz“-Genuß wurde am Samstagabend das Konzert „Euro Jazz“ mit Henri Texier, Solobaß, dem Henri Texier Trio mit Daniel Humair und der Saxophon-Wiederentdeckung Francois Jeanneau sowie dem Stan Tracey Quartett, dessen eigenwilliger Pianostil bei seinen letztjährigen Soloauftritten allerdings weit wirkungsvoller zur Geltung kam. Auch hier war der kleine „Kaufleuten“-Saal übrigens nur knapp zur Hälfte besetzt. Zulauf hatten lediglich die allabendlichen Bazillus-Jam-Sessions im Keller-saal, wo stets großes Gedränge herrschte und die „Hausmusiker“ Vince Benedetti, Eric Peter, Billy Brooks sowie diverse zusätzliche Gäste sich mit dem recht autoritär aufspielenden Klarinettenstar Tony Scott zusammenraufen mußten und doch immer Stimmung herrschte.

Johannes Anders

FMP keine Unterstützung von der Stadt Berlin

Die Free Music Production, Berlin, wird in diesem Jahr das 10. Total Music Meeting wieder als Alternativ-Festival zu den Berliner Jazztagen veranstalten. Da die Stadt jedoch, wie die FMP mitteilt, dieser kulturellen Veranstaltung keine Unterstützung geben wird, mußte das ursprünglich geplante Programmkonzept aufgegeben werden, das das Globe Unity Orchestra, die Radu Malfatti Group, Brötzmann & Bennink, die Friedemann Graef Group, das Ernst-Ludwig Petrowsky Quartett u. a. vorgesehen hatte. Die FMP will aber das 10. Total Music Meeting auf jeden Fall durchführen.

Bestverkaufte Jazz LPs in den USA

Die Liste der „Bestselling Jazz LPs“ in den USA liest sich in der amerikanischen Musikzeitschrift derzeit so: 1. Crusaders „Free as the wind“, 2. John Klemmer „Lifestyle“, 3. Ronnie Laws „Friends & strangers“, 4. Brothers Johnson „Right on time“, 5. Al Jarreau „Look to the rainbow“, 6. Earl Klugh „Finger paintings“, 7. Weather Report „Heavy weather“, 8. Roy Ayers Ubiquity „Lifeline“, 9. Noel Pointer „Phantazia“, 10. War „Platinum Jazz“. Wie sehr sich die amerikanische Jazz-Szene von der europäischen unterscheidet, läßt sich aus der Tatsache ersehen, daß Musiker an vorderen Positionen stehen, die in Europa nicht einmal dem Namen nach bekannt sind.

Polish Jazz Festival Tournee '78

Am 19. Oktober findet die Premiere der „Polish Jazz Festival“-Konzerte bei der Jazz Jamboree in Warschau statt. Die Festival-Gruppe besteht aus 14 der wichtigsten polnischen Jazzmusiker unter der Leitung von Jan Wroblewski. Die Musiker stellen sich sowohl alle gemeinsam als auch in einzelnen Gruppen vor. Als Combos sind in die Big Band integriert: die Gruppe Mainstream mit Wroblewski und Karolak, das Zbigniew Namyslowski Quartett und die experimentell-persiflierende Gruppe Chaltarnik. In einem etwa dreistündigen Programm bringt das Polish Jazz Festival einen repräsentativen Querschnitt durch den polnischen Jazz heute. Durch die Mitwirkung der Sängerin Marianna Wroblewska und des Mimen und Entertai-

ners Marek Golebiowski hat es eine multimediale Konzeption. Das Festivalpaket ist zu buchen bei der ARIES-Konzertagentur, Waageplatz 4, 3400 Göttingen, Tel. 05 51 / 5 71 96.

7. Int. Wettbewerb für Jazz Kompositionen

1978 wird zum 7. Mal der Concours International de Composition de Themes de Jazz in Monaco durchgeführt. Veranstalter wird dieser Wettbewerb für Jazzkompositionen von der Academie de Musique Prince Rainier III. von Monaco, dessen Secretariat (17, rue Princesse Florestine, Monaco) Einsendungen bis zum 28. Februar 1978 entgegennimmt. In diesem Jahr wurden die Preise an Karel Ruzicka für sein Stück „Echoes“, an Slide Hampton für seine Komposition „We had better look into our soul“ und an James Cuomo für „Ysooad“ vergeben.

Geplante Tourneen

Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 322729: Mike Carr-Peter A. Schmidt Duo (2.—12. November), Willie Mabon (21. November bis 11. Dezember), Wild Bill Davison + German Live Quartett (25. November bis 1. Dezember), Errol Dixon (27. November bis 18. Dezember), Buddy Tate (Januar).

ZiBäB-Musikveranstaltungen, Nagelstr. 4/1, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711 / 240949: Wolfgang Lackerschmid Mallet Connection (ab 21. November), Dieter Bihlmaier Selection (28. Oktober—1. November), Heinz Sauer — Bob Degen Quartett (November).

Jürgen Vieregge, Jazz Club Lübeck, Untertrave 1, 2400 Lübeck 1, Tel. 0451/705909: Roy Pellett Jazzband + Beryl Bryden (27. November bis 11. Dezember), Rod Mason Jazzband (1. bis 27. November).

Musikproduktion Christmann-Schaaf, Görresstr. 3, 5400 Koblenz, Tel. 0261 / 361 23: Louisiana Red (15. Oktober—30. November), Doctor Ross (22. Oktober—30. November), Champion Jack Dupree (29. November—14. Dezember).

ENJA Records, Nymphenburger Str. 209, 8000 München 19, Tel. 0 89 / 161777: David Friedman's Double Image (Ende Oktober, Anfang November).

Wim Wigt Productions, P.O. Box 201, Wageningen, Holland, Tel. 13440 oder 13445: Cedar Walton Quartett (Oktober bis 7. November), Sonny

Fortune Quintett (Oktober, November), Art Blakey's Jazz Messengers (November, Dezember), Chet Baker Quartett (November, Dezember), Joanne Brackeen Duo oder Trio (November), Toots Thielemans Quartett (Dezember), Eric Kloss-Barry Miles Duo (November), Marion Brown Quartett (Dezember).

Norbert Hess, Glogauer Straße 22, 1000 Berlin 36, Tel. 030/6181183: Tommy Tucker (November, Dezember).

Antoni Roszczuk, ul. Kopernika 27 m 8, P-05400 Otwock, Polen: Zbigniew Namyslowski Quartett, Tomasz Stanko/Edward Vesala Quartett.

Marge Productions, Gerard Terrones, 110 rue Monge, F-75005 Paris, Tel. 707-80-49: Sam Rivers Trio oder Quintett, Frank Löwe Quartett, Max Roach M'Boom Re-Percussions, Frank Wright Quartett, Saheb Sarbib Quintett (November), Archie Shepp Quartett, Rashied Ali Quintett, Willem Breuker Kollektief, Sam Rivers Trio oder Quintett, Grant Greene Quintett (Dezember).

Künstleragentur Christoph J. Hagmann, Waldnieler Str. 225, 4050 Mönchengladbach 1, Tel. 02161/33183: Climax Jazz Band, Lüder Ohlwein Jazzberry Jam Band mit Jim Goodwin, Dan Barrett und Mike Fay (Anfang November).

V. H. S. Jazz Studio, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 021 62/1 8408: Third Eye (November, Dezember).

ECM Records, Gleichmannstraße 10, 8000 München 60, Tel. 089/851048: Steve Kuhn's Ecstasy (November bis Dezember), John Taylor-Norma Winstone-Kenny Wheeler (Januar bis Februar 1978), Enrico Rava Group (Februar 1978), Pat Metheny Group (März 1978), Gary Burton Quartett (April 1978).

ACRO New Jazz Concerts, Weberstraße 56, 4190 Kleve, Tel. 02821 / 2 07 00: Gunter Hampel Galaxie Dream Band + Jeanne Lee, Mark Whitecage, Perry Robinson (21. Oktober bis 27. Dezember), Willem Breuker Kollektief (November, Dezember).

Falk Burhenne, Lutfriedstraße 14, 5300 Bonn: Quintessence (Herbst, Winter, Frühjahr 1978).

Konzertagentur Dieter Ott, Dreikönigstraße 50, 7800 Freiburg/Brsg., Tel. 0761/71778: 1. Zigeuner Jazz Festival mit La Romanderie, Hotclub The Zigan, Zipflo Reinhardt Quintett (25. Oktober bis 14. November und April bis Mai 1978).

AERA nimmt Anfang Oktober ihre dritte Platte auf, die im November auf den Markt kommen soll. Das Bayerische Fernsehen zeigt am 1. Oktober um 18.30 Uhr in der Sendereihe „Jugendtreff“ im 3. Programm ein Selbstporträt des Quintetts, das im Herbst auch Aufnahmen für den Bayerischen Rundfunk und den WDR machen wird. Kontaktanschrift: AERA, Heckenweg 8, 8722 Sulzheim, Tel. 0 93 82 / 88 52.

Dieter Bihlmaier hat mit seiner Selection eine Platte unter dem Titel „Manipulation“ aufgenommen, die von Pläne vertrieben wird. In der Gruppe des Flötisten spielen Wolfgang Lackerschmid Vibraphon, Wolfgang Lauer Baß und Gerhart Ziegler Schlagzeug.

Toto Blanke und seine Gruppe Electric Circus haben sich für die laufende Tournee noch einiges vorgenommen. Nach den Auftritten in der Bundesrepublik folgen Gastspiele in der DDR, Polen und der CSSR. Mehrere Konzerte in Sizilien und Tunesien werden den Abschluß für die insgesamt zweimonatige Herbsttournee bilden.

Ruby Braff ist derzeit wieder als Solotrompeter auf einer Englandtournee, die bis zum 9. Oktober dauern wird.

Chiaroscuro wird in nächster Zeit ein ganzes Paket neuer Jazzplatten veröffentlichten. Darunter sind Aufnahmen von Louis Armstrong, Bobby Hackett, Dick Hyman, Willie „The Lion“ Smith, Lou Stein, Ray McKinley, Joe Venuti, Earl Hines, Teddy Wilson, Claude Hopkins, Dill Jones, Eubie Blake, Eddie Condon, Dave McKenna, Lee Konitz, Scott Hamilton und Bob Wilber.

Fluid Records heißt die Plattenfirma von Gerard Terrones, der auf seinen Labels Fluid und Marge bereits 5 Platten vorlegte. Es sind dies Alben mit Sam Rivers, Ted Curson-Chris Woods 4- George Arvanitas Trio, Frank Löwe, Saheb Sarbib und Dave Burrell. Kontaktanschrift: Fluid Records, 22 bis rue de Bellefond, F-75009 Paris, Tel. 5 26 60 84.

Erroll Garner Kompositionen erschienen jetzt bei der Cherry Lane Music Co. Inc. in Greenwich, Connecticut, in einem 96 Seiten starken Songbook. Es umfaßt 20 Kompositionen von Garner, die von Sy Johnson übertragen wurden, außerdem eine Biografie sowie viele Fotos aus Garners Karriere.

„**Henry Cow**“ nennt sich eine englische Gruppe, die sich nicht nur auf den Jazz und den Rock, sondern auch auf die zeitgenössische Musik und schließlich auf das Erbe des Brecht-Komponisten Kurt Weill bezieht. Auf Virgin liegt bereits eine Platte unter dem Titel „In praise of learning“ vor. Die Gruppe, die aus

Tim Hodgkinson, Orgel, Klarinette, Klavier, Fred Frith, Gitarre, Geige, Xylophon, Klavier, John Greaves, Baß, Klavier, Chris Cutler, Schlagzeug, Peter Blegvad, Gitarre, Klarinette, Gesang, Anthony Moore, Klavier, Electronics, Lindsay Cooper, Fagott, Oboe, und Dagfiar, Gesang, besteht, will in den ersten beiden Dezemberwochen auf Deutschlandtournee gehen. Kontaktadresse: „Henry Cow“, 5 Silverthorne Road, London SW8, Tel. 6 22 88 34.

Woody Herman und seine Thundering Herd halten sich noch bis 6. Oktober in England auf, dann gehen sie bis zum 7. November auf Tournee durch Skandinavien und die BRD. Herman, der von seinem Autounfall im letzten März wieder ganz genesen ist, machte in London bereits Aufnahmen für RCA.

Le Hotclub de Rotterdam spielt jetzt wieder in der alten Besetzung, nachdem der Geiger Freddy Rietdijk nach langer Krankheit soweit genesen ist, daß er wieder Musik machen kann. Seine Partner sind der Solo-Gitarrist und Leiter der Swinggruppe, Dick van Male, der Rhythmusgitarrist John van der AA und der Bassist Hans Nugteren. Kontaktanschrift: Dick van Male, Joost Banckertsplaats 260, Rotterdam 2, Holland.

Eckfried von Knobelsdorff und Harry Schmadtke führen den Jazz-, Pop- und Folklore-Unterricht durch, der mit Beginn des Schuljahres 1976/77 in den Unterricht der Jugend- und Volksmusikschule des Konservatoriums der Freien Hansestadt Bremen einbezogen wurde. Es werden vermittelt: Hörerfahrung, instrumentale und theoretische Fähigkeiten, und es wird eine Einführung in die Entwicklungsgeschichte der wichtigsten Epochen der Jazz-, Pop- und Folkloremusik gegeben.

Paul Lovens und Paul Lytton haben unter dem Namen Po Torch Records in Aachen ein musikereigenes Schallplatten-Label gegründet. Die erste Platte wird in Kürze unter dem Titel „Lovens/Lytton: Drums Percussion Live-Electronics Säge Homemadeinstruments etc. Was It Me?“ erscheinen.

Glenn Millers Porträt soll 1979 auf einer Gedenkbriefmarke erscheinen. Die Initiative dazu geht von Millers Geburtsort Clarinda in Iowa aus, wo es seit vielen Jahren auch einen Glenn-Miller-Gedenktag gibt.

Das Rundfunk-Tanzorchester Leipzig konnte im September sein 50jähriges Bestehen feiern. Es wird heute von Walter Eichenberg geleitet und erwies sich seit seiner Gründung durch Kurt Henkels im Jahr 1947 als wahre Keimzelle für Jazzsolisten. Aus ihm gingen

Horst Fischer, Werner Baumgart, Rolf Kühn, Horst Reipsch und Heinz Henne hervor. Auch heute verfügt das RTO Leipzig über erstklassige Solisten wie Henry Walter, Günter Kiesant und Eberhard Weise.

Jörg Schweitzer, Wuppertaler Samba- und Bossa Nova-Gitarrist, der durch die Brasil Jazz Gruppe Palo bekannt geworden ist, tritt derzeit solo auf. Kontaktanschrift: Jörg Schweitzer, Mühle 145, 5600 Wuppertal-Ronsdorf, Tel. 021 21/4631 19.

Dieter Seelow ist im Frühjahr schwer erkrankt. Der beliebte Saxophonist und Flötist muß voraussichtlich bis Ende des Jahres in der Lungenheilstätte Löwenstein bleiben. Seine dortige Anschrift: 7101 Löwenstein, Station 18, Zimmer 811.

Arvell Shaw und Money Johnson arbeiten seit eineinhalb Jahren als Mitglieder des Orchesters des Musicals „Bubbling Brown Sugar“, das im ANTA Theater in New York gezeigt wird.

Supersax, Med Florys Ensemble, das aus fünf Saxophonisten, zwei Blechbläsern und Rhythmusgruppe besteht, hat ihre für Oktober angekündigte Europatournee verschoben. Die an der Westcoast beheimatete Formation will nun im April und Mai nächsten Jahres in verschiedenen europäischen Großstädten gastieren. Während der Tournee wird MPS eine Platte von Supersax aufnehmen.

Buddy Täte, der in diesem Jahr schon mehrmals auf Europatournee ging, spielt derzeit im Hotel Meridien in Paris. Im November wird er in der Schweiz gastieren, und im Januar will er wieder einige Konzerte in England geben.

Third Eye hat Ende August eine neue Platte aufgenommen. Dabei bestand die Gruppe aus Wilton Gaynair und Gerd Dudek, Saxophone, Rob van de Broeck, Klavier, Ali Haurand, Baß, Frank Köllges, Schlagzeug, und Steve Boston, Congas.

Ethel Waters starb Ende August im Alter von 76 Jahren in Chatsworth, Kalifornien. Die Sängerin stammte aus Chester, Pennsylvanien, kam 1917 nach Harlem, arbeitete mit Fletcher Henderson und Duke Ellington, wirkte in vielen Filmen mit und machte auch verschiedene Plattenaufnahmen.

Chris Woods hat für die in Chicago ansässige Plattenfirma Delmark Records ein neues Album aufgenommen. Delmark wird demnächst auch Platten mit Muddy Waters, Junior Wells, Elmore James und Otis Spann vorlegen. Dazu kommen drei Alben mit Musikern der AACM, die Arbeiten von Roscoe Mitchell und Anthony Braxton enthalten.

E 1315 E



Nr. 11/XXVI — November 1977
DM 3,— — sfr. 3,50 — öS. 21,—

Postvertriebsstück — Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

01-46

901

6368203

Karlheinz Stockhausen und der Jazz

Nicht nur im Bereich der Zeitgenössischen Musik wirkt(e) der 1928 in Mödrath bei Köln geborene Komponist Karlheinz Stockhausen prägend, auch avantgardistische Jazzmusiker — genauso wie etliche progressive Popmusiker — sind von ihm inspiriert und beeinflusst worden. Vor allem erregte seine Elektronische Musik Interesse, die vor zwanzig Jahren allgemein noch als zu ungewohnt und unverständlich galt, während heute — mittels Synthesizer geschaffene — elektronisch erzeugte Musik durchaus populär ist und von der U-Musik-Industrie regelrecht vermarktet wird. Dessen ungeachtet sind die ästhetischen Intentionen von Stockhausen auf der einen Seite und von Jazz- und Popmusikern auf der anderen meist weitgehend divergierend.

Schon 1956/57 bearbeitete Stockhausen im „Gesang der Jünglinge“ (1) elektronisch die menschliche Stimme (was ja heute technisch viel einfacher durch Synthesizer oder Vocoder zu bewerkstelligen ist und im Jazz beispielsweise von Urszula Dudziak und Wolfgang Dauner praktiziert wird). In „Kontakte“ verband er schon 1959/60 live-Musik mit Tonbandzuspielungen, ein Verfahren, wie es später etwa von Bob James, George Russell, Wolfgang Dauner, dem Modern Jazz Quartet und vielen mehr verwendet wurde (2).

Stockhausens Musik und seine avantgardistischen musikalischen Errungenschaften sind also bei Jazzmusikern auf Resonanz gestoßen (mitunter dürfte man freilich auch unabhängig von Stockhausen zu einem ähnlichen Resultat gelangt sein), doch Stockhausen hat sich wiederum persönlich mit Jazz befaßt: zunächst — während seiner Studienzeit, in der er u. a. bei dem *Zauberer* Adrien als musikalischer Begleiter fungierte — auf dem Piano, später als Ensemble-Leiter, der im Jazz beheimatete Musiker verpflichtete. Der Klarinettist und Saxophonist Michel Portal (3), der Bassist Jean-Francois Jenny-Clarke und der Perkussionist Jean-Pierre Drouet (der früher bei Andre Hodeir spielte) waren bei verschiedenen Konzertaufführungen und Platteneinspielungen von Teilen aus Stockhausens Zyklus „Aus den sieben Tagen“ beteiligt. Und vereinzelt kann bei einer genauen Hör-

analyse tatsächlich ein Jazzfeeling konstatiert werden, etwa in leicht swingenden Passagen.

Die Musik von „Aus den sieben Tagen“ entsteht „aus der geistigen Einstimmung der Musiker durch kurze Texte“ (4) (Stockhausen), es gibt also keine konventionelle Notenschrift. Stockhausen nennt das bei dem Zyklus angewandte Verfahren „intuitive Musik“ und führt dazu näher aus: „Das Wort ‚Improvisation‘ scheint mir für das, was wir spielen, nicht mehr richtig zu sein, da man mit Improvisation immer auch die Vorstellung von zugrunde liegenden Schemata, Formeln, stilistischen Elementen verbindet, sich also irgendwie in einer Musiksprache bewegt, selbst wenn man zeitweilig in sogenannter ‚Freier Improvisation‘ über die Grenzen einer solchen Sprache hinaus gelangt. Mit ‚Intuitiver Musik‘ möchte ich bewußt machen, daß sie möglichst rein aus der Intuition kommt, die bei einer Gruppe von intuitiv spielenden Musikern qualitativ mehr ist als die Summe von individuellen ‚Einfällen‘ auf Grund einer gegenseitigen ‚Rückkopplung‘. Die ‚Orientierung‘ der Musiker, die ich auch ‚Einstimmung‘ nannte, ist aber nicht eine beliebige oder nur negative — das heißt, alles musikalische Denken in bestimmte Richtungen ausschließende —, sondern sie ist jeweils konzentriert durch einen von mir geschriebenen Text, der das Intuitive in ganz bestimmter Weise herausfordert“ (5).

Man könnte meinen, Stockhausen gewähre hier den Interpreten ideale Voraussetzungen für individuelle musikalische Äußerungen, doch dies ist in der Realität nicht der Fall, wenn er selbst sein Opus einstudiert und dessen Aufführung leitet. Wie manche andere Komponisten der Neuen Musik (6), so hat auch Karlheinz Stockhausen Angst um seine Komponisten-Autorität: er duldet nicht zu eigenständig und sich von seinem Konzept entfernend agierende Instrumentalisten (siehe auch die Äußerungen Stockhausens über Portal und Drouet im nachfolgend abgedruckten Interview!). Zu einem Eklat kam es, als sich der Posaunist Vinko Globokar bei den Aufnahmen zur 7-LP-Kassette

„Aus den sieben Tagen“ (7) den autoritären Machenschaften Stockhausens widersetzte und dafür seinen Namen nicht hergeben wollte (8).

Auch Jazzmusiker mokierten sich über Stockhausen. Wolfgang Dauner schrieb in einem Leserbrief an das Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“: „Daß Stockhausen nicht die Musik entwickelt, sondern Personenkult, ist eigentlich schon lange klar. Den Musikern, die sich um den Meister scharen, kann man nur raten: Vergeßt doch endlich die Komponisten und versucht, mal selbst Musik zu machen“ (9).

In einem Interview mit dem französischen „Jazz Magazine“ sagte Anthony Braxton einmal: „Heute hat Stockhausen viel Erfolg. Seine Musik entspricht teilweise meinen Vorstellungen, aber deshalb muß ich ihn noch lange nicht als Person schätzen. Er ist, oder vielmehr er war, ein außerordentlicher Komponist bis auf den Moment, daß er sich selbst für Gott hält.“ (10) Auf die Frage, ob er gerne mit Stockhausen zusammenarbeiten würde, antwortete Braxton: „Nein, er würde mir mein Blut aussaugen. Stockhausen ist ein Vampir.“ (11)

Auf einen Vorfall, den Stockhausen in dem Interview erwähnt, kam einmal Michel Portal indirekt zu sprechen: „Er (Stockhausen) will wirklich das Kommando führen. Es wäre undenkbar, daß ich zu spielen anfangen: oua-bi-di-da-oua-di-dou. Ich würde mit dem Hammer einen Schlag auf den Kopf bekommen. Weil seine Musik angerührt worden wäre.“ (12)

1958 ging Stockhausen zusammen mit John Lewis in das berühmte New Yorker Lokal „Birdland“ und hörte dort das Count Basie Orchester. Über diese „Eindrücke einer Amerikareise“ berichtete Stockhausen u. a.: „John stellte mich einer ganzen Reihe von bekannten Jazzmusikern vor; Basie, Gillespie (der zufällig da war) und vielen anderen. Sie waren ausnahmslos freundlich und sympathisch. Ich merkte nur, wie hoffnungslos getrennt deren Welt und die Welt meiner Arbeit war; während ich zufällig noch einige ihrer Namen kannte und mit bestimmter Jazzmusik in Verbindung bringen konnte, die ich in den letzten Jahren gehört hatte, bemerkte ich an

ihren Gesichtern und Worten, daß sie keine Ahnung hatten von dem, was sonst in der Musik vor sich geht. Woher sollten sie es auch wissen. Der Musik habe ich die ersten 2 Stunden gut zugehört, denn spielen können diese Musiker unvergleichlich gut. Ich habe eine Menge gelernt, vor allem an Instrumentation und Spieltechnik. (...) Das ganze war wie ein Naturereignis. Auch das Spiel der Musiker, ihre Gebärden, ihr Zusammensein. Wenn ich aber nur einen Augenblick lang zwischendurch auf das hörte, was sie spielten, war der ganze Zauber zerstört. Banalitäten, Klischees, tote musikalische Formeln, die vor langer, langer Zeit einmal ursprünglich in Europa erfunden wurden und jetzt so ausgedroschen sind, daß sie mir nichts mehr sagen." (13)

Da sich der Jazz seit 1958 gewandelt hat und Stockhausen eine „familiäre“ Beziehung zum Jazz hat, sein Sohn Markus hat sich ja mit der Gruppe „Key“ als äußerst talentierter Trompeter auf der Jazz-Szene etabliert, war interessant zu erfahren, ob Karlheinz Stockhausen im Jahre 1977 eine neue, andere Einstellung zum Jazz gefunden hat. Vater Stockhausen verfolgt aufmerksam den Werdegang der Formation „Key“, in der noch Hugo Read, Reinhard Schmilz, Rainer Linke sowie Kurt Billker spielen, und hat daher engen Kontakt mit dem Jazzleben. Des öfteren zog bereits Karlheinz Stockhausen seinen Sohn Markus zu Produktionen hinzu, so zum Beispiel bei „Bird Of Passage“ (14). Als zweiter Trompeter war übrigens John Miller mit von der Partie. Ähnlich wie „Aus den sieben Tagen“ basiert dieses Stück auf „lyrischen“ Verbalanweisungen.

Das vorliegende Interview war schon seit langem geplant; es ergab sich zu guter Letzt, daß ich Stockhausen per Telefon interviewte (15). Natürlich wäre es aufschlußreich, nachzuprüfen, inwieweit auch seine eigene Musik dem (aufmerksamen) Hörer auf die Dauer langweilende Floskeln aufweisen kann, wie es Stockhausen — m. E. größtenteils nicht zu unrecht — dem Jazz vorwirft. Notwendig wäre ferner, sich mit der Ideologie Stockhausens auseinanderzusetzen, die ja interessante Parallelen zu der Mentalität von John McLaughlin und Chick Corea zeigt. Doch dies liegt nicht im Sinne der Themenstellung dieses Artikels; deshalb beschränkte ich mich beim Interview bewußt nur darauf, Stockhausens Meinung über den Jazz in Erfahrung zu bringen — und nicht etwa bei ihm Kompositionskritik und „Ideologiekritik“ üben zu wollen.

Karlheinz Stockhausen bat ausdrücklich, das „Jazz-Gespräch am Telefon“ „nur mit diesem Titel und in dieser Form (zu) veröffentlichen“ (16).

Hans Kumpf

Jazz-Gespräch am Telefon

Kumpf: Was für eine Musik haben Sie in Ihrer Studienzeit gemacht? Sie sind ja mit dem Zauberer auf Tournee gegangen. Was war das? War das Jazz oder...

Stockhausen: Nein, beim Zaubern habe ich frei improvisiert, und möglichst in einem Stil, der nicht so klang wie eine Musik, die man schon kannte. Bei der Zauberei ging es ja darum, durch Musik eine Atmosphäre zu schaffen, die dem entsprach, was der Zauberer jeweils für einen Trick machte. Nein, das hatte nichts mit Jazz zu tun.

Kumpf: Markus hat mir mal gesagt, Sie hätten ein bißchen Jazz gemacht. ..

Stockhausen: Ich habe sehr viel Jazz gemacht, fast jede Nacht.

Kumpf: Ja, wo denn? In Clubs?

Stockhausen: In Köln. In den Bars, Nachtclubs. Und dann habe ich ganz verschiedene Combos gehabt. Es fing um 1947 an, zuerst in Tanzstunden, als ich noch Schüler war, mit achtzehn, neunzehn Jahren, in der Umgebung von Bergisch-Gladbach, wo ich Abitur gemacht habe. Damals bin ich zwei- oder dreimal die Woche in die Dörfer gefahren und habe alleine zum Tanz gespielt. Es geschah immer öfter, daß ich mit einem Geiger, Trompeter- und Schlagzeuger zusammenspielte. Sobald ich in Köln zu studieren anfang, mußte ich mir dort mein Geld verdienen. Und da habe ich entweder in den amerikanischen Bars und in Restaurants am Hafen als Alleinunterhalter gespielt oder in Nachtclubs, wie im „Atlantic“. Das ging meistens abends erst um neun oder zehn los.

Kumpf: Was für ein Stil war das etwa?

Stockhausen: Alles, was es damals gab. Sie wissen, daß damals gerade der Boogie-Woogie-Stil der allgemein übliche war, das war populär. Aber dann kam auch der Bebop-Stil auf, und der war auch technisch interessant. Ich war ja Pianist an der Hochschule, und das war ein schöner Ausgleich zu der klassischen Musik und Modernen Musik, die ich sonst spielte. Ich habe praktisch fünf Jahre lang jede Nacht gespielt, von 1947 bis 1952.

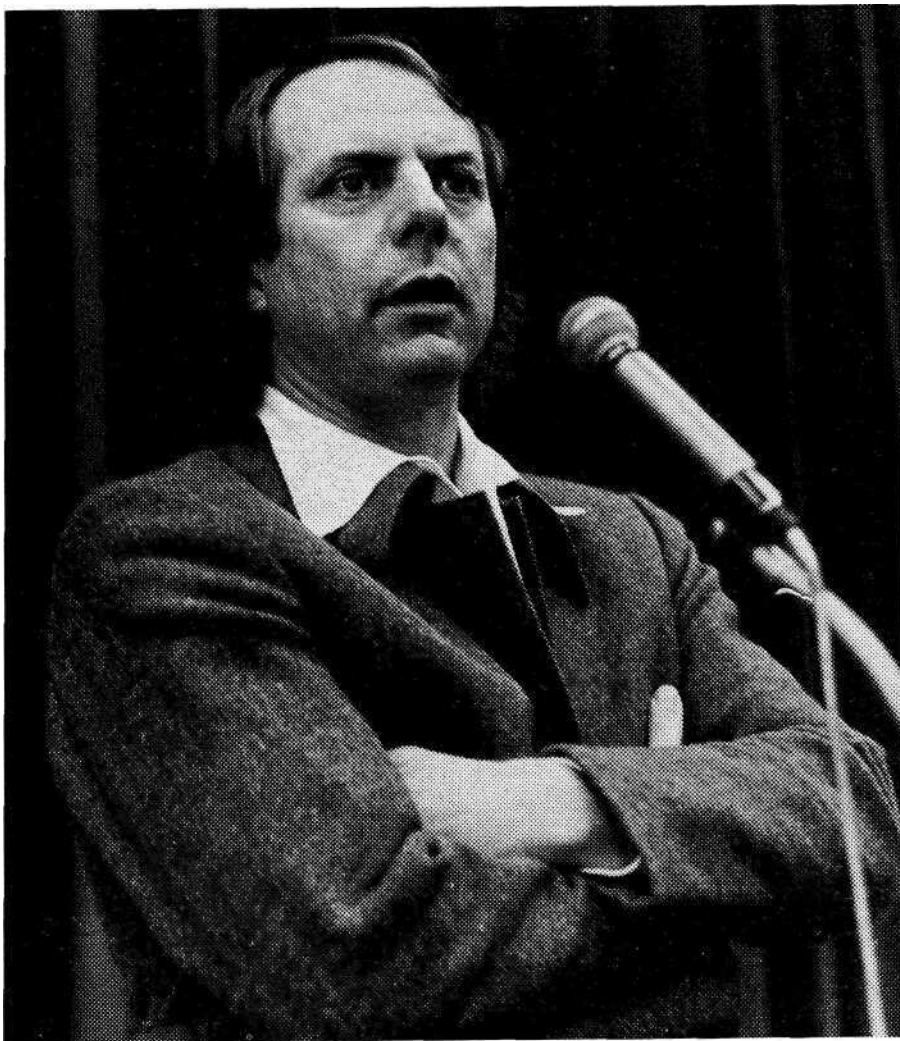
Kumpf: Sie waren ja dann in Amerika, und in Ihren „Texten 2“ haben Sie davon berichtet. Da steht zum Beispiel: „Ich habe eine Menge gelernt, vor allem an Instrumentation und Spieltechnik“. Können Sie das näher erläutern?

Stockhausen: Sie wissen, daß ich als Komponist seit 1951 eine Musik geschrieben habe, in der die Klangfarben sehr sorgfältig geordnet wurden,

so wie man auch die Melodien mit ganz ausgesuchten Intervallen gebaut hat und mit ganz bestimmten Rhythmen. So hat man also (wohl angeregt durch das, was Schönberg mehr mit Worten als durch seine eigene Musik angekündigt hat) versucht, für jeden Ton eine andere Farbe zu suchen. Meine KONTRA-PUNKTE sind ein gutes Beispiel dafür. Gleich am Anfang hören Sie eine Reihe von zwölf verschiedenen Tonhöhen, und jede hat auch eine andere Farbe, das heißt ein anderes Instrument oder eine andere Instrumenten-Kombination. Mit solchen Klangfarben-Reihen habe ich jahrelang gearbeitet. Als ich nun nach Amerika kam und zum ersten Mal ein Original-Jazz-Ensemble hörte mit fünffachen Saxophonen oder vier, fünf Trompeten und entsprechend vielen Posaunen, die alle chorisch spielten, da war das ein unmittelbarer Eindruck einer Musik, die ich in meiner komponierten Musik ausgemerzt hatte; ich hatte mich sehr weit davon entfernt. Auch unsere sogenannte Klassische oder Moderne Musik kennt ja gar nicht diesen fetten und harmonisch dichten Blechsatz. Außerdem ist die homophonische -Mischung im Akkord, diese ganz gebundene Verknüpfung von verschiedenen Klangfarben, die dieselbe Melodie spielen — wie bestimmte Saxophone mit Trompeten, auch noch verstärkt durch die Dämpfungstechnik der Trompeten (die unsere Orchester überhaupt nicht richtig gelernt haben) —, ein Eindruck, der ungeheuer wirkt. Gerade diese Mischtechnik war es, die ich vermieden hatte, und die dann, glaube ich, auch bei mir wieder in die Musik hineingekommen ist. Ich hatte früher manchmal auch in Big Bands gespielt, aber das hatte ich quasi verdrängt, das war ganz im Unterbewußtsein. Und das kam wieder hoch, vor allem durch das Erlebnis der Big Band in Amerika.

Kumpf: Und dann schrieben Sie wörtlich in Ihrem Text: „Banalitäten, Klischees, tote musikalische Formeln, die vor langer, langer Zeit einmal ursprünglich in Europa erfunden wurden und jetzt so ausgedroschen sind, daß sie mir nichts mehr sagen.“

Stockhausen: Ja, das war nun die Kehrseite. Da hört man also Melodien und harmonische Verbindungen und auch Rhythmen, die so klingen wie eine etwas hilflose Verknüpfung von englischer Kirchenmusik (oder wie es heute noch manchmal auf Marktplätzen klingt, wenn die Heilsarmee spielt) und Folklore aus Afrika. Ich kenne ja beide Originale, einerseits die europäischen Blech-Ensembles, die Blaskapellen, wie man sie nennt (und die gibt es ja in der deutschen Folklore noch zum Teil, in Süddeutschland vor allem), und das, was ich original an afrikanischer Musik



Wieder intensiveren Kontakt mit dem Jazz: KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Foto: Hans Kumpf

gehört habe. Wenn man das mischt, so kommt so etwas heraus wie Count Basie. Da steckt sehr wenig an melodischer und rhythmischer Erfindung drin. Wenn man das einen Abend lang hört, wird es ganz deprimierend. Einerseits die enorme Fähigkeit der Musiker, ihr Instrument zum Teil besser zu beherrschen als unsere klassischen Musiker, und andererseits diese Hilflosigkeit in der musikalischen Sprache, so ganz alte ausgedroschene Wendungen und Klischees zu verwenden.

Kumpf: Können Sie ihre Auffassung über die Relation von improvisiertem Jazz und Intuitiver Musik darlegen?

Stockhausen: Sie wissen ja, daß ich jetzt wieder seit zwei, drei Jahren intensiveren Kontakt mit dem Jazz habe durch meinen Sohn, der ja in allen möglichen Ensembles spielt. Er ist noch sehr jung, neunzehn Jahre alt — die Zeit seiner Leidenschaft für

Jazz. Wenn ich höre, wie er frei improvisiert ... Das trifft ja immer dann zu, wenn entweder in seiner eigenen Gruppe oder in einem Orchester, in das er eingeladen wird, ein Solo erlaubt ist (also nach dem Thema, das meistens arrangiert ist, und dessen Melodie auch von einem niedergeschrieben wird, mit Rhythmus und harmonischem Schema, was noch ein Schema im alten Sinne ist: man schreibt die Akkorde, wie wir früher die Harmonielehre in der Klassischen Musik gelernt haben — mit Grundakkord und Nebendominanten und Paralleltonarten). Neuerdings spielt er mit einem Pianisten aus Stuttgart, mit dem er neulich mal eine Bandaufnahme von einer guten Stunde improvisiert hat, Kuno Schmid heißt er. Der ist auch erst zwanzig Jahre alt und spielt schon in allen möglichen Ensembles. Sie machten mal eine Improvisation, die klingt schon so — wie

soll ich sagen — bitonal; das klingt schon in der Grundmelodie wie eine Verknüpfung von Bartok und Hindemith. Wann immer diese Jungen frei improvisieren, binden sie sich doch an ganz bestimmte Modelle, Formeln. Und diese Formel schreibt meistens einer der Gruppe, und das entspricht dann dem Geschmack dessen, der diese Formel bestimmt. Und dieser Autor ist meistens nicht gebildet durch das, was zum Beispiel die Neue Musik oder — jetzt haben Sie das Wort genannt — die Intuitive Musik (das ist ja ein Begriff, den ich selbst in die Musik gebracht habe) uns allmählich gelehrt hat, nämlich eigentlich ‚negativ‘ zu komponieren. Seit Debussy hat man angefangen, Musik immer mehr so zu komponieren, daß man das wegläßt, was man schon kennt. Debussy wurde mal von irgendeiner Frau gefragt: „Herr Debussy, wie komponieren Sie eigentlich?“ Darauf hat er geantwortet: „Ja, ich stelle mir alle Musik vor, die ich kenne, die es gibt — und dann lasse ich sie weg. Was übrig bleibt, das schreibe ich auf.“

Es war seit Schönberg so eine Art Regel, Musik zu schreiben, indem man das, was man kennt, möglichst wegläßt. Und in der Intuitiven Musik ist es auch so eine ungeschriebene Regel, daß ich sage: „Nein, das nicht. Das klingt wie...“ (wie etwas, was wir schon kennen). Also immer Sachen rausschmeißen oder auslassen, die man schon mal irgendwo gehört hat, oder die man selber früher schon mal gemacht hat. Dann soll etwas übrig bleiben, was möglichst rein aus der Intuition kommt, denn da ist ja eine ganze Menge. Bei dem Jazz-Improvisieren ist meistens die vorgegebene Formel zu sehr bindend an irgendeinen Stil, an einen harmonischen oder rhythmischen Stil. Oder man sequenziert meistens. Wenn also ein Trompeter oder ein Saxophonist eine kleine Formel auffaßt — die mag ganz originell sein —, sie aber sofort hinterher drei, vier Mal bringt, indem er sie einfach aufwärts transponiert oder abwärts transponiert — dann wird es banal. Dann spielt er so, wie ein Barock-Komponist geschrieben hätte. Und es ist furchtbar schwer, da rauszukommen.

Wenn dann so etwas passiert wie die Aufführungen, die man in Donaueschingen als neuen Jazz vorzuführen versuchte, mit allen möglichen Kanonen aus dem europäischen und amerikanischen Jazz, dann spielen sie alle so durcheinander und so dicht und so laut, daß man eben gar nichts mehr als Formeln verstehen kann. Das ist dann das andere Extrem, daß alles ganz dicht zugespielt wird. Die Luft ist dann so voll Klang, daß man die Melodien und Rhythmen nicht

mehr versteht. Das ist eigentlich kein richtiger Ausweg. Es müßte so sein, daß man etwas ganz Einfaches macht, also eine Linie oder einen Rhythmus, und trotzdem sagen kann: „Das klingt ganz originell.“ Aber dann kommt eben das Gefährliche für den Jazz und für die, die Jazz machen — daß das Ergebnis eben kein Jazz mehr ist. Dann sagen die Leute: „Ja, das ist Neue Musik, aber das ist kein Jazz.“ Denn etwas wird ja nur als Jazz anerkannt, wenn es so klingt wie Jazz. Und dann meint jeder, er hätte schon eine Idee von dem, was Jazz ist. Das trifft selbst für die experimentellsten Jazzmusiker zu. Ich habe oft mit Ornette Coleman gesprochen — er hat meine Musik sehr verehrt, auch viele andere Jazzmusiker aus Amerika. Es kommt manchmal zu gemischten Aufführungen, wir haben zusammen Konzerte gemacht. George Russell spielte einmal in einem Konzert zusammen mit¹ mir, in Kopenhagen im Tivoli, er in der Mitte des Programms. Ich hatte das Stück *GRUPPEN für 3 Orchester* am Anfang und am Ende. Und um irgendwie mitzuhalten mit dem, was er vorher erlebt hatte in meinem Orchesterstück, haben er und seine Mitspieler sich völlig überspielt, und sie gingen immer mehr ins Laute, es wurde immer dichter und immer schneller und immer verrückter. Das wurde rein expressionistische Musik, chaotische Ausdrucksmusik. Die Konstruktion der Melodie und des Rhythmus und der Harmonie wurde ganz chaotisch. Dasselbe traf zu für Herbie Hancock, der meine Musik sehr gemocht hat und bei mir studieren wollte. Oder zum Beispiel (was sich ja auch als Jazz bezeichnet hat), der Lewis, der...

Kumpf: John Lewis?

Stockhausen:... der das Modern Jazz Quartet geleitet hat; er war ja oft in Köln, mich zu besuchen. Wir haben uns in New York ein paar Mal getroffen und sind zusammen ausgegangen. Er war übrigens mit mir da — an dem Abend, wo wir die Count Basie Gruppe gehört haben. Auch er hat versucht auszubrechen. Aber das schaffen die nicht. Sie sind stilistisch zu festgelegt. Dasselbe traf für Jimmy Giuffrè zu, früher. Am meisten sind noch, finde ich, die Schlagzeuger ‚fortschrittlich‘. Die haben zwar manchmal auch so afrikanische ‚Assoziationen‘, aber die schaffen es noch am ehesten, unabhängig zu werden. Für sie ist es ja auch einfacher, wenn man die Melodie und die Harmonie nicht verstehen kann. Also, der Jon Christensen ist ja ziemlich gut. Der macht gute Sachen. Und die versuchen es alle, wie ihr Vorbild, Jack DeJohnette. Die ‚Melodiemusiker‘ zu beeinflussen — wenigstens im Rhythmischen — ja, das wird halt noch et-

was dauern. Aber was wird passieren, wenn die ausbrechen? Der Jan Garbarek versucht es ja auch.

Kumpf: Da habe ich eigentlich selber nicht so arg das Gefühl, daß er ausbricht. Der spielt eher John Coltrane, als neue Sachen. Ich weiß nicht, was Sie von ihm gehört haben...

Stockhausen: Vielleicht höre ich da zu hoffnungsvoll...

Kumpf: Ich höre bei ihm nur Klischees heraus.

Stockhausen: Aber er ist doch für viele Sopran-Saxophonisten, also ganz junge Kerle auch, ein Vorbild geworden. Einer in der Gruppe meines Sohnes, Hugo Read, der spielt wirklich eine Kantilene — ich habe jetzt mal eine Aufnahme gehört — (abgesehen von dem Stil der Musik, der mir nicht liegt), der spielt eine wunderbare Melodie, er hat große Begabung. Ich habe gestern noch zu meinem Jungen gesagt: „Dem möchte ich mal was schreiben.“ Eine Melodie schreiben, die dann aber auch ganz frei segelt und sich nirgendwo anlehnt. Seine Qualität ist gut, aber stilistisch lehnt er sich zu sehr an den Garbarek an.

Kumpf: Und der lehnt sich an den John Coltrane an, weitgehend, so habe ich das Gefühl.

Stockhausen: Aber wie kommen die da heraus? Ich habe immer gesagt, es liegt wahrscheinlich an der kommerziellen Festlegung, daß das eben Jazz sei. Sonst kriegen die ja keine Engagements. Wenn die einen Job haben wollen, so erwartet man ja irgendwann, daß das Becken wieder die so ganz prototypischen Rhythmen anschlägt. Dann kommen die freien Passagen, die immer die schönsten sind, die zum Teil ganz ins Assoziationslose gehen, ganz lyrisch sind. Das ist dann für mich wirklich ganz neue Musik — und meistens sogar dann instrumental besser als das, was wir in der sogenannten Ernsten oder Klassischen Musik haben, weil die ‚Klassischen‘ Musiker nicht so raffiniert sind, auch gar nicht so viel Erfahrung haben, muß ich sagen, im freien Spiel. Ja, das ist eine ganz schizophrene Situation.

Kumpf: Sie haben ja mit Jazzmusikern zusammengearbeitet, zum Beispiel mit Michel Portal. Haben Sie bei ihm etwa Klischees herausgehört?

Stockhausen: Doch, also die beiden, Michel und der Drouet... Der Drouet hatte nun unglücklicherweise auch noch Tabla studiert für ein paar Monate; mit dem Inder Shatur Lal, bevor er starb, also dem früheren Tabla-Spieler von Ravi Shankar. Und in der ungerufensten Minute kam dieses Zeug dann plötzlich raus. Ich bin dann aufgestanden und habe Zeichen gegeben, er solle den Mist rauslassen — aber da ist nichts zu machen. Vor allem, wenn einer immer die Augen

zumacht, wie Portal (dann ist er ganz weg und ich kann ihm keine Zeichen geben...). Dann kommen — vor allem, wenn es schnell wird — vollkommen erkennbare melodische Phrasen raus, und dann ist man raus aus der Musik, dann ist man woanders. Die anderen, die nicht vom Jazz herkommen, machen die Augen groß auf und gucken ihn komisch an, weil sie das Gefühl haben, eigentlich müßte man damit jetzt weitermachen, aber niemand die Klischees aufgreifen will. Bei den Musikern, mit denen ich spiele, ist es ja immer so, daß sie versuchen, nicht Ornamente zu spielen und nicht nur expressiv zu spielen, sondern aus jedem kleinen Elementchen und jedem Fragment etwas zu machen, es durchzuführen und einen Dialog daraus zu machen und es auszubauen — zu verlangsamen, zu beschleunigen, zu transponieren, zu zerlegen, usw.

Kumpf: In der Polydor-Aufnahme des Stückes *VERBINDUNG* gibt es ein locker swingendes Wechselspiel, wo ein bißchen swing reinkommt — wie im Jazz. Und da ist auch der Michel Portal dabei. Wie stehen Sie dazu?

Stockhausen: Wenn Sie das so nennen. ... Klingt das so wie Jazz?

Kumpf: Es geht in die Richtung.

Stockhausen: Mir ist es am liebsten, wenn man ganz ohne Erinnerungen und assoziationsfrei etwas schafft. Das ist nicht einfach. Wir haben ja neulich mal so eine Aufnahme gemacht in London für Chrysalis; ich möchte allmählich auch Musiker zusammenbringen aus der Neuen Musik und aus dem Jazz.

Einmal ist es schiefgegangen. Musiker wie Kontarsky oder Boje mögen das nicht gern. Die haben irgendwie große Zweifel, mit den Jazzmusikern zusammenzuspielen. Wir waren mehrfach eingeladen von Berendt zu so einem Jazz Festival in Baden-Baden und hatten alle Termine fixiert, wollten da drei Tage einfach aufnehmen und immer andere Instrumentenkombinationen machen. Ich habe zugesagt — und im letzten Moment, als es auf den Termin zugeht, da merkte ich, wie meine Kollegen irrsinnige Zweifel kriegten, weil dieselben Musiker, mit denen wir spielen sollten, in Donaueschingen vorher gespielt hatten. Und die spielten solchen Käse, kann ich Ihnen sagen... Das war auf dem großen Podium, „Globe Unity Orchestra“. Die machten so ganz auf äußerlich und kamen da mit dem blödsinnigen Schweizer Alphorn auf Rädern ange rollt. Da haben wir gedacht: ja, das sind ja alles Jecken. Und der Dauner, der hing unterm Klavier eher, als drauf — das war reine Show. Dann werden die Musiker, mit denen ich gearbeitet habe, hellhörig. Die sagen dann: „Nö, also dann lieber nicht.“



Key mit v. o. n. u.: Rainer Linke, Markus Stockhausen, Hugo Read, Reinhard Schmilz und Kurt Billker
Foto: Hans Kumpf

Die mögen das überhaupt nicht. Die sind ganz zurückhaltend und wollen eigentlich nur Musik machen, die man noch nie gehört hat, wo man merkt, da wird unerhört musikalisch und geistig was gebaut.

Vielleicht gelingt's mal. Mit Markus haben wir es mal versucht, und dann haben wir den Miller dazugeholt, als zweiten Trompeter, der macht auch viel Jazz nebenbei. Der ist in beiden Lagern, Klassik und Jazz.

Kumpf: Da haben Sie BIRD OF PASSAGE gemacht. Was haben Sie da vorgegeben und was ist da frei?

Stockhausen: Es gibt ja einen gedruckten Text, der heißt FÜR KOMMENDE ZEITEN. Den schicke ich Ihnen am besten.

Kumpf: Ist das in Ihrem Verlag erschienen?

Stockhausen: Ja. Dann sehen Sie

genau, wie die einzelnen Stadien verlaufen. Die werden auch vorher durchgesprochen, und die Instrumentation habe ich vorher festgelegt. Die großformale Einteilung, die ist klar. Die wird auch kurz angedeutet, und jeder kennt den Text und hat sich darauf konzentriert, und dann wird gespielt. Also, man hat eine große Linie, die legt einen nicht zu sehr fest. Dann weiß man aber genau, im Verlauf einer Aufnahme von einer halben Stunde, wie die großen Abschnitte sind. Es sind vier große Abschnitte bei dieser Aufnahme gewesen.

Kumpf: Gibt es irgendwelche Elemente im Free Jazz, die Sie interessieren, wo Sie noch was Neues entdecken können?

Stockhausen: Ja, doch. Nach wie vor interessiert mich die Instrumentaltechnik. Stilistisch nicht — ja, doch

stilistisch vielleicht auch. Das liegt eng zusammen. Also, wenn man Figuren spielt, die über die Auflösung der Geschwindigkeit des Ohres hinausgehen, die so rasch Melodietöne verbinden, daß man tatsächlich Bänder in die Luft zeichnen kann, ohne daß man die unbedingt als Melodien hört, verstehen Sie?

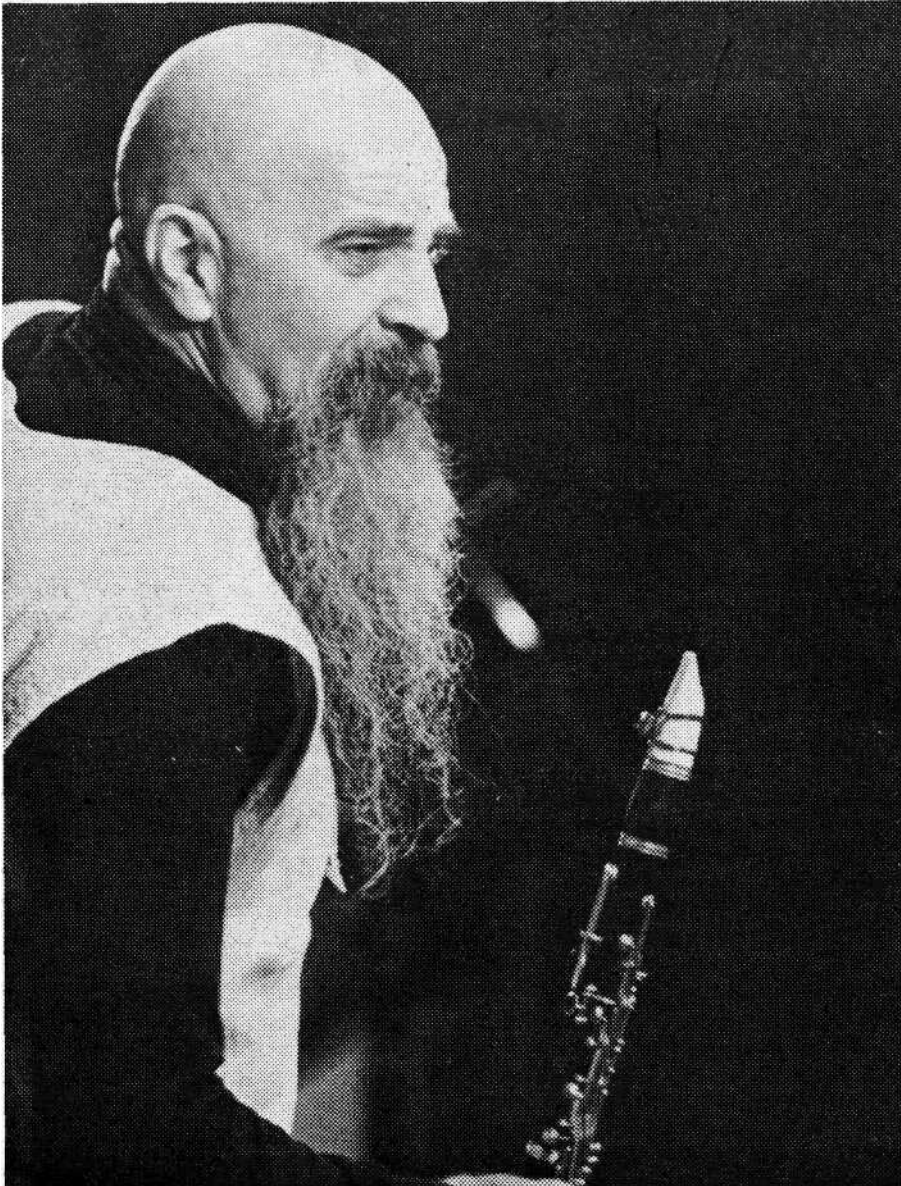
Kumpf: Die „Sheets of Sounds“ im Fachausdruck.

Stockhausen: Dann ist was erreicht, das ich mit den Musikern, mit denen ich sonst in meinem Bereich arbeite, kaum erreiche. Dem Markus schreibe ich jetzt auch was auf den Leib, in SI-RIUS, einem neuen Stück. Da kriegt er eine große Solo-Partie im Frühling. Die hätte ich wahrscheinlich nicht geschrieben für einen anderen Trompeter. Ich mute ihm Passagen zu, die ich einem normalen Trompeter überhaupt nicht zumuten würde, also komplizierte Figuren, auch große dynamische Unterschiede. So eine tiefengestaffelte Lautstärken-Komposition würde ich einem anderen nicht zumuten. Das merkt man auch bei den Proben; er ist viel fähiger mit seinen neunzehn Jahren, als die meisten Musiker, mit denen ich bisher arbeitete — im Abhören von Tonbändern zum Beispiel, im Synchronspielen mit einem sehr, sehr komplizierten elektronischen Tonband. Das kommt natürlich aus seiner Praxis. Die hören wie die Teufel, weil sie immer auswendig spielen, das ist großartig! Ich möchte doch ab und zu solche Musiker hinzunehmen. Vielleicht nehme ich mir den Read mal dazu, weil er einen so schönen Ton hat.

Anmerkungen

- (1) Platte: DG 138811
- (2) Ausführliche Informationen über Elektronik und Jazz sind in meinem Buch „Postserielle Musik und Free Jazz“, 1976 erschienen im Döring-Verlag Herrenberg, zu finden. Dort wird auch auf „Verbalpartituren“ eingegangen.
- (3) siehe auch „Michel Portal — Musique Commune“, im Jazz Podium, 4/1973 S. 24 ff.
- (4) Karlheinz Stockhausen, Texte zur Musik 1963 bis 1970, Band 3, Köln 1971, S. 123.
- (5) ebenda, S. 123/124.
- (6) vgl. „Krzysztof Penderecki und der Jazz“ im Jazz Podium, 8/1974, S. 14 ff., und „Hans-Joachim Hespos und der Jazz“ im Jazz Podium, 8/1975, S. 11 ff.
- (7) Kassette: DG 2720 073, ändert. Versionen von „Setz die Segel zur Sonne“ und „Verbindung“ auf Harmonia Mundi HM 30899 M Stereo.
- (8) Information durch Vinko Globokar im Gespräch mit dem Autor, 21. 10. 1973, vgl. auch die Rezension der Kassette im Jazz Podium, 7/1975, S. 38.
- (9) Wolfgang Dauner in: Jer Spiegel, 12/1971, S. 14, in einem Leserbrief auf den Artikel „Immer höher“, Der Spiegel, 9/1971, S. 130 ff., der sich kritisch mit Stockhausen auseinandersetzt.
- (10) Anthony Braxton in einem Interview mit Giacomo Pellacciotti, Jazz Magazine, Nr. 234, 7/1975, Paris, S. 32.
- (11) ebenda
- (12) Michel Portal in einem Interview mit Philippe Carles und Francis Marmande, Jazz Magazine Nr. 210, 4/1973, Paris, S. 12.
- (13) Karlheinz Stockhausen, Texte, Band 2, Köln 1964, S. 232.
- (14) Platte: Chrysalis 8307573.
- (15) Das Interview fand am 21. 1. 1977 statt.
- (16) Karlheinz Stockhausen in einem Brief an den Autor, 20. 4. 1977.

Tony Scott



Tony Scott, 74, ist ein ruheloser Musiker, der ein recht abenteuerliches Leben führt und seit vielen Jahren durch die Welt reist. Auf ihrer Swing-Tradition aufbauend, gelang es ihm im Lauf der Zeit, die Klarinette dem modernen Jazz zu erschließen. Heute bläst er sein Instrument mit dem lautstarken, durchdringenden Ton eines Saxophons, kann es aber auch so robust wie eine Trompete einsetzen, ohne daß er dabei den warmen und sanften Klarinettenklang vermissen läßt. MK der sarkastischen Äußerung: „Die Klarinette ist gestorben, und ich hasse Beerdigungen“, verließ er 1959 die amerikanische Jazz-Szene und begann seine Wanderjahre. Mit Klarinette. Und daß dies keineswegs sang- und klanglos untergegangen war, bewies er dann in den Jahren danach selbst, denn er erweckte sie recht nachhaltig zu neuem Leben. Freilich in anderer Umgebung durch die Begegnung mit der Musik anderer Kulturkreise. So wurde er zum Außenseiter, der sich heute mit seiner Musik vielfach am Rande des Jazz bewegt. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß er andererseits auf seinen Reisen dem Jazz in vielen Ländern den Boden bereitete. Durch ihn wurden unzählige Musiker in aller Welt zum Jazz geführt. Über seine reichen Erfahrungen, Erkenntnisse und Erlebnisse äußerte er sich in einem Gespräch mit Gudrun Endress, aus dem hier einige seiner Kommentare auszugsweise wiedergegeben werden.

Mein Leben: eine große Jam Session

Jazzmusik bedeutet für mich seit jeher Freundschaft. Schon in der Zeit, da der Jazz in Harlem groß war, dann auf der New Yorker Fifty Second Street aufblühte, gab es diese Momente, in denen man seine helle

Freude hatte und das Spielen nicht als Arbeit, sondern als reines Vergnügen empfand. Bei diesen Gelegenheiten konnte man seine Partner besser und freier spielen hören, als man das von ihnen bei normalen Jobs gewöhnt war. So manches Mal waren auch nicht die besten Musiker mit von der Partie, doch im Laufe der Session entfalteten sie sich plötzlich. Oft aber kamen auch Musiker zusammen, die sonst eigene Gruppen leiteten. So saßen beispielsweise mal Sid Catlett am Schlagzeug und Erroll Garner am Klavier. Das sind die Momente, für die ich lebe. Gewiß ist es schön, eine eigene Gruppe zu haben, aber wenn ich auf meine bisherige Laufbahn zurückschaue, so blieb sie dadurch in ständiger Bewegung, weil ich die verschiedensten Leute bei den überraschendsten Situationen traf. Insofern erscheint mir mein ganzes Leben wie eine einzige große Jam Session. Das bedeutet, es vollzog sich ohne irgendwelche Vorbereitungen und Planungen. Das kann wunderbar und schrecklich zugleich sein. Wunderbar, weil es zu den erwähnten beglückenden Augenblicken kommt, und schrecklich, weil es mit einer Hoffnungslosigkeit verbunden ist, d. h. mit der Angst, diese Hochstimmungen könnten sich nicht mehr einstellen. Ich bin jetzt 56 Jahre alt, und da häufen sich die bangen Gedanken an die Ungewisse Zukunft, loh pflege mich dann mit der Überlegung zu trösten, daß ich ja in der Vergangenheit gelebt habe, auch in der Gegenwart lebe und daß eigentlich nicht einzusehen ist, warum es nicht so weitergehen solle mit dem Spielen, dem Sich-bewegen, dem Vorwärtstreben. Ich glaube, ich kann mich nicht zur Ruhe setzen, und wenn ich auch davon träume, von Freunden weiß, die das geschafft haben, so wird mir doch im selben Moment bewußt, daß eine solche Zeit des Nichtstuns nichts für mich ist. Sorge bereitet freilich, daß man keine Sicherheit im Rücken hat, daß, wenn ich krank werde und nicht spielen kann, zwangsläufig kein Geld mehr da ist. Das war allerdings noch nie der Fall, abgesehen vielleicht von der Operation, der ich mich kürzlich wegen einer Lähmung des kleinen Fingers unterziehen mußte. Aber das dauerte nur ein paar Wochen. Zwar habe ich keine Angst vor dem Tod, fürchte jedoch, vielleicht eines Tages so gelähmt zu sein, daß ich nicht mehr spielen kann.

Dann wäre für mich das Leben nicht mehr lebenswert und ich möchte lieber tot sein. Derzeit bin ich glücklicherweise so vielbeschäftigt, daß ich für derartige Gedanken kaum Zeit habe.

Der entscheidende erste Schritt

Ich reise gewissermaßen ständig um die Welt, es gibt also fortwährend Jam Sessions. Ich war in Japan, lebte 5 Jahre im Fernen Osten, habe nichts vorher geplant, nichts festgelegt, bin einfach dorthin gereist. Wollte man das alles vorher planen, würde man wahrscheinlich der vielen Schwierigkeiten wegen, die man dann vor Augen hätte, von allem Abstand nehmen. Man muß freilich bei einem Absprung die richtige Situation erwischen, muß die richtigen Menschen treffen, und manchmal ist es tatsächlich sehr schwer, beides unter einen Hut zu bringen. Aber das alles hält mich nicht von meinem Entschluß ab, weiterhin einfach zu starten. So war es auch in Afrika. Ich habe sämtliche Möglichkeiten offen gelassen. Das Merkwürdige an meinem Leben ist, daß ich das, was ich mir sehnlichst gewünscht habe, auch erreichte, daß alles so eintraf, wie ich es mir vorstellte. Oft auf eine ganz eigenartige, sonderbare Weise. Es war ein langgehegter Wunsch, nach Japan zu gehen, und siehe da — eines Tages waren alle Weichen gestellt, ich konnte fahren. Wenn man etwas gerne möchte, denkt man nämlich sehr oft daran, und das bringt mit sich, daß man mit den verschiedensten Leuten darüber spricht. Jeder hat irgendetwas dazu zu sagen, und wie ein Mosaik fügt sich Bild an Bild, womit sich zumindest ein Startloch ergibt, aus dem heraus man einen ersten Schritt in die gewünschte Richtung tun kann. Ein altes Zen-Spruchwort sagt: „Um 10000 Meilen zu gehen, mußt du zumindest den ersten Schritt tun.“ Das ist wahr, denn wenn man diesen Schritt nicht macht, kann man nichts beginnen. Ich habe mich immer daran gehalten, obwohl es recht gefährlich war, manchmal ohne Geld, ohne Zukunft ins Ungewisse aufzubrechen. Als ich z. B. den ersten Schritt zur Afrika-Reise tat, zog der, als ich an Ort und Stelle war, die nächsten zwangsläufig nach sich. Dazu folgende Vorgeschichte:

Ich reiste 1960 in den Fernen Osten, blieb dort fünf Jahre, heiratete eine Chinesin, und wir bekamen eine Tochter. Nach New York zurückgekehrt, merkte ich, daß ich nicht mehr in dieser Stadt leben konnte. Obwohl ich zusammen mit einem Freund im East Village unter dem Namen „Dom“ einen Jazzclub eröffnet hatte, der auch ganz gut ging. Zwei Jahre war ich mit dabei, spielte dort mit McCoy Tyner, Jaki Byard, Roy Haynes, Paul Chambers, Richard Davis, Philly Joe Jones und vielen anderen Musikern. Manchmal machten wir eine großartige Musik. Aber ich hatte immer wieder das Gefühl, einfach gar nicht richtig zu leben. Immer wenn ich zur

Ruhe kam und nachdachte oder durch die riesenhafte Stadt ging, glaubte ich, gar nicht richtig da zu sein. Ich konnte das Gefühl nicht erklären, aber es war da. New York war einfach zu hart für mich, zu sehr voller Spannungen, zu nervös und aufreibend. Und so entschied ich mich, nach Europa zu gehen, das ich schon von meinem ersten Besuch im Jahr 1957 her kannte und in guter Erinnerung hatte. Ich sagte mir, geh einfach mal hinüber und schaue, was dort passiert, sieh zu, ob du deinen Weg machen kannst. Ich nahm meine Frau und mein Baby mit, wollte zunächst ein Zigeunerleben führen und einfach reisen. Aber es war eine ständige Unruhe in mir, von der ich nicht wußte, woher sie kam. Schließlich reisten wir quer durch Afrika, kehrten aber wieder nach Europa zurück, wo ich 1967 bei den Berliner Jazztagen mitwirkte. Ich blieb zwei weitere Jahre in Europa, spielte hier und dort. Bis mir ein Freund, er war Discjockey in Paris, vorschlug, mit nach Marokko zu gehen. Und das tat ich dann auch. Ich blieb 8 Monate dort und reiste dann auf Veranlassung eines Agenten durch ganz Afrika, blieb vier bis fünf Monate in Senegal. Ich traf Musiker, mit denen ich nach einiger Probezeit in einem Hotel Jazz spielte. Papa Akaye war mit dabei. Zwölf Stunden lang stand uns in der Nacht die amerikanische Botschaft in Senegal zur Verfügung. Dort lehrte und lernte ich, stellte afrikanische Jazzgruppen auf und ließ die Musiker im afrikanischen Stil frei improvisieren. Besonders Papa Akaye zeichnete sich durch ein erstaunliches Improvisationstalent aus. Wir machten viele wunderbare Dinge, von denen ich einiges auf zwei Ampex-Maschinen aufnahm, das demnächst in Italien auf Platte vorgelegt wird. Es ist eine sehr schöne Musik, die sich von jeder anderen unterscheidet, zumal sie ständig zwischen Tonalität und Atonalität pendelt, manches modal ist, einiges auf Skalen beruht. Ich würde diese Musik auch gerne in Deutschland veröffentlichen, aber das wird sehr schwierig sein, jedenfalls konnte ich sie bislang nur an EMI verkaufen. Ich habe den Eindruck, daß die Klarinette so gut wie völlig vergessen ist, was für mich auch ein Grund war, mich in gleichem Maße auf das Tenor- und das Bariton-saxophon zu konzentrieren.

Als Jazzklarinettist vergessen

Die Leute haben keine Ahnung, wie schwer es ist, die Klarinette wirklich zu beherrschen. Sie ist zehnmal schwieriger zu blasen als etwa ein Saxophon. Für mich war es besonders problematisch, als ich vor der Handoperation lange Zeit den kleinen



BILLIE HOLIDAY

Foto: Ray Avery

Finger der rechten Hand nicht bewegen konnte. Aber all das zählt für die Leute nicht. Sie interessieren sich nur dafür, wie gespielt wird. Nun habe ich aber auch einen ganz besonderen Ton, der nicht dem natürlichen Klarinetten-sound entspricht, und ich brauchte 35 Jahre, um dorthin zu gelangen. Diese Art des Blasens kostet eine enorme physische Anstrengung, und das merkt man vor allem, wenn man älter wird. Das ist eben nicht so leicht, wie einfach den Verstärker einer Gitarre lauter zu drehen! Ich muß das aus eigener Kraft schaffen, und wenn meine körperliche Kondition auch noch ganz gut ist, so muß ich mich doch ständig darum bemühen, daß es so bleibt. Ich muß mich also vor Exzessen hüten, darf nicht zuviel trinken oder rauchen, muß auf die rechte Ernährung, auf das rechte Maß an Bewegung achten. Die Gesundheit wird mit meinen 56 Jahren nicht besser, sondern schlechter, einfach weil die Kräfte nachzulassen beginnen. So kommen immer wieder diese angsterfüllten Gedanken, wie lange das wohl noch so bleiben wird. Ich arbeite gerne, halte es aber für einen Idealzustand, wenn man einen Tag arbeitet und drei Tage lebt. Am besten ist es, wenn man von dem Geld, das man für einen Tag Arbeit bekommt, vier Tage leben kann, an denen man sich erfreut und sich um-

schaute. Ich liebe es, umherzuschauen, photographiere leidenschaftlich gerne, aber nicht in Europa oder den USA, sondern in exotischen Ländern. Ich beobachte gerne andere Menschen, höre mit großem Interesse ihre Musik, zudem liebe ich die Natur. Allerdings bringt dieses Durch-die-Welt-Reisen insofern Nachteile, als man nicht mehr als Jazzmusiker angesehen wird. Ich glaube, daß man mich in Deutschland weit mehr durch meine Meditationsmusiken, meine Zen-Musik, die ich in Japan aufgenommen habe, kennt, denn als Jazzklarinettist. Nur die älteren Leute erinnern sich noch daran. Vielleicht entdecken mich aber jetzt die jüngeren Musikfreunde, wenn sie meine neueste Platte hören, die ich zusammen mit dem Gitarristen Jan Akkerman gemacht habe und die den Titel „Prism“ erhielt. Man könnte freilich auch die „Homage To Lord Krishna“ und die „Music For Yoga Meditation“ als Jazzmusik bezeichnen.

Vor 3 Jahren habe ich in Schweden eine Jazzplatte produziert. Sie heißt „Manteca“, und ich stelle mich da in erster Linie als Baritonsaxophonist mit Bebop vor. Aber auch das Plattenmachen läuft nur so nebenher, ich habe nie davon gelebt, hatte auch nie eine Platte, die sich richtig gut verkaufte. Mit Ausnahme des „Zen“-Albums, das vor 13 Jahren entstand,

sich bislang in rund 80000 Exemplaren verkaufte und sich noch heute gut absetzen läßt. Keine meiner Jazzplatten ist aber groß herausgekommen. Allerdings macht mir das nichts aus, denn ich kenne Leute, die mit ihren Jazzplatten großen Erfolg hatten, die aber dann von heute auf morgen vergessen waren. Der Erfolg kam über Nacht und ging auch wieder über Nacht.

1970 hatte ich beim Montreux Jazz Festival zwar einen schönen Erfolg beim Publikum, aber da die Kritik wenig darüber berichtete, hatte das so gut wie keine Ausstrahlung. Ich ging danach zum Festival nach Palermo, fand schließlich überall in Italien Jobs. Zu jener Zeit lernte ich auch Rom kennen und als ich dann nach einem Ort Ausschau hielt, an dem ich mit meiner Familie leben und an dem meine Tochter zur Schule gehen kann, bot sich Rom als zentral gelegene Stadt an. Ich trat dort bei Konzerten, im Rundfunk und Fernsehen auf, spielte mit italienischen Musikern wie Giovanni Tommaso, Romano Mussolini, Franco D'Andrea, arrangierte zudem und schrieb an meinem Buch, das ich mittlerweile abgeschlossen habe. Es wurden 470 Seiten maschinengeschriebene Blätter. Darin werden auch sehr persönliche Fotos von Billie Holiday, Miles Davis, Coleman Hawkins, Ben Webster und Lester Young enthalten sein.

Lady sings the Blues

Das Buch behandelt die Jam Sessions-Szene in Harlem, wie sie einst war, bringt Stories über Charlie Parker, der es einem recht schwer machte, ihn wirklich kennenzulernen. Deshalb haben sich viele Leute Geschichten über ihn aus den Fingern gesogen, in der Absicht, ihn auf ihre Weise darzustellen. Ich kam in engen Kontakt zu ihm, weil er oft zu mir nach Hause kam, und wir haben oft herrliche Musik zusammen gemacht. Auch Billie Holiday war öfters bei mir, und ich habe Tonbänder, auf denen sie singt, spricht und lacht. Wir probten zusammen „Lady sings the Blues“, für das ich die Arrangements geschrieben habe, und 1954 übernahm ich die musikalische Leitung bei den Aufnahmen für das gleichnamige Plattenalbum. 1956 gaben wir zusammen ein Konzert in der Carnegie Hall; übrigens spielte ich damals in „Lady sings the Blues“ Klavier. Ich war auch bei ihrem letzten Konzert 1959 dabei, konnte allerdings nicht spielen, weil ich mir kurz zuvor einen Finger gebrochen hatte. Aber ich brachte sie zur Bühne, zumal sie damals in einem Zustand war, daß sie kaum mehr gehen konnte, ohne gestützt zu werden. Sie war auch unfähig zu sprechen,

wollte aber unbedingt bei diesem Konzert auftreten. Ich sagte ihr: „Du bist krank, hast seit drei Wochen keinen Bissen mehr gegessen, wie willst du da einen Auftritt durchstehen.“

Aber sie entgegnete eisig: „Ich brauche das Geld dringend.“ Es war ein Benefiz-Konzert, zu dem die Leute vor allem wegen des Fernsehstars Steve Allen kamen. Und Billie Holiday bekam nur dreihundert Dollar als Gage.

Die Veranstalter hatten mich immer wieder bestürmt, ich solle ihr den Auftritt ausreden, denn ich war der einzige, zu dem sie noch Vertrauen hatte und an den sie ein paar mühsam hervorgebrachte Worte richtete. Ich konnte den Veranstaltern nur sagen: „Laßt sie singen, es wird ihr letzter Auftritt sein, und es ist außerdem die letzte Gelegenheit, sie noch einmal zu hören.“ Sie schauten mich daraufhin ganz betroffen an. Meine damalige, erste Frau und ich trugen sie fast auf die Bühne, aber als Steve Allen ihren Namen nannte, richtete sie sich mit ihrer letzten Kraft auf und sang: „It ain't nobody's business if I do“. Das war ihr Kommentar zu ihrem Auftritt, zu ihrem Leben. Kerzengerade stand sie auf der Bühne, und niemand merkte, wie krank sie war. Nachdem sie drei Songs durchgehalten hatte, ging sie von der Bühne, und ich konnte sie gerade noch in meinen Armen auffangen. Meine Frau und ich trugen sie dann in die Garderobe, und als wir sie später ins Auto setzten, war sie so kraftlos, daß ich ihre Beine noch in den Wagen heben mußte. So brachten wir sie heim. Ich versuchte sie zu überreden, in ein Krankenhaus zu gehen, aber sie wiederholte nur immer wieder die Worte: „Wenn ich sterben muß, dann lieber auf einem Barstuhl.“ Sie hatte einfach kein Zutrauen zu den Ärzten. Am darauffolgenden Wochenende fiel sie in Koma, und ich meinte, daß sie sterben würde. Sie lebte aber noch fast drei Wochen bis zum 17. Juli. Man hatte sie schließlich doch ins Krankenhaus bringen müssen, und dort durfte sie niemand besuchen. Sie wurde intravenös ernährt und wachte nur noch einmal aus dem Koma auf.

Als sich zu ihrer Beerdigung eine ungeheure Menschenmenge einfand, stellte ich mir vor, wie sich Billie im Sarg aufrichtet und die Leute ungläubig, wenn nicht gar verärgert anfährt: „Was macht denn Ihr hier?! Ihr habt Euch doch auch zu meinen Lebzeiten nicht um mich gekümmert!“ Es war peinlich, wie sie sich nun alle als enge Freunde von Billie Holiday aufspielten. Ich dagegen durfte nicht einmal als ihr Sargträger fungieren, weil Louis McKay, ihr Mann, eifersüchtig auf mich war, nachdem er erkannt hatte, daß Billie mir vertraute. Es hat-

te zwischen Billie und ihm einmal eine harte Auseinandersetzung wegen der Noten von „Lady sings the Blues“ gegeben. Er war der Ansicht, man müsse aufpassen, daß ich den Song nicht als meinen verkaufe. Billie hatte darauf entrüstet erwidert, er sei ein Narr und sie habe vollstes Vertrauen zu mir. Als er keine Ruhe gab, herrschte sie ihn an, er solle die Noten doch einfach bei mir holen. Obwohl es späte Nacht war, tat er das wirklich, zwang sie aber mitzugehen, loh wachte aus dem tiefsten Schlaf auf, als die beiden vor mir standen und sie mich wissen ließ, daß er unbedingt die Noten ihres Songs haben wolle. Die Noten waren noch seit der Zeit, da Billie mir vorgesungen habe, in meinem Instrumentenkoffer. Ich hatte sie für Billie aufgeschrieben. Natürlich gab ich sie ihr, doch entstanden durch diesen Vorfall erhebliche Spannungen, und obwohl ich mich innerlich nach wie vor Billie sehr verbunden fühlte, kam ich nun weniger mit ihr zusammen. Von all den Leuten, die bei ihrer Beisetzungsfeier waren, wußte ich genau, was sie für Billie getan bzw. nicht getan hatten. William Dufty, der ihre Biographie geschrieben hat, war angeblich an ihrem Sterbebett, aber wo war er während ihrer Krankheit? Während all der Monate, in denen sie dahinsiechte? Wo war er bei ihrem letzten Auftritt? Aber an ihrem Sterbebett, da saß er. So wie all die Leute zu ihrer Beerdigung kamen.

Wahrscheinlich war Billie ganz allein, als sie starb, vielleicht war eine Krankenschwester, ein Arzt zugegen, wer kennt schon die Wahrheit? Aber die Frage lautet nicht, wo warst du, als sie starb, sondern wo bist du gewesen, als sie lebte und Hilfe brauchte. Auch von ihrem Mann bekam sie keine Hilfe; nachdem sie sich getrennt hatten, ließ er sich nicht mehr sehen.

Nur Frankie Freedom, ein lustiger, homosexueller Sänger, war ihr ein wirklicher Freund, der sich um sie kümmerte, alles tat, um sie wieder zum Essen zu bewegen. Wir ändern wußten zunächst nichts von ihrem besorgniserregenden Zustand, und ich erkannte ihn erst, als sie zu dem Konzert kam und mir beichtete, daß sie seit drei Wochen nichts mehr hätte essen können. Ich war entsetzt und verstand auch, daß sie nicht des Geldes wegen dieses Konzert brauchte, sondern daß es sie drängte, zu singen. Sie sah in ihren Auftritten den einzij beglückenden Lebenszweck, der ihr Kraft gab, und ohne sie wäre sie sicher schon viel früher gestorben. Sie war eine wunderbare, sehr sehr tapfere Frau, bei dem letzten Konzert allerdings wirkte sie wie eine gebrochene 90jährige. Obwohl sie

kaum einen Schritt gehen konnte, mußte sie singen. Ich habe das alles in meinem Buch geschrieben. Auch wie es mir durch den Kopf schoß, als ich sie auf die Bühne trug: „Mein Gott, was tust -du da, sie wird fallen und du bist mit schuld.“ Aber sie fiel nicht, sie sang.

Billie Holiday, Charlie Parker und viele andere große Jazzmusiker starben völlig verarmt, obwohl sie Millionen wert waren, ja, es noch nach ihrem Tod sind, wenn man an die Plattenverkäufe und Tantiemen denkt, die anfallen. Und auch in tausend Jahren wird die Jazzwelt Charlie Parker oder Billie Holiday nicht vergessen haben. Somit wird es also immer Leute geben, die die Musik jener kaufen oder verkaufen, die verarmt sterben und nichts mehr davon haben. Ich hatte mich früher oft gefragt: „Was versprichst du dir eigentlich davon, daß du Jazzmusiker bist?“ Nun, als Jazzmusiker liebt man Musik, und so habe ich einen beglückenden Kontakt zum Jazz, treffe gerne mit gleichgesinnten Menschen zusammen und bemühe mich redlich, so gut wie möglich Musik zu machen. Ob mir das gelingt oder ob ich versage, das kann ich heute noch gar nicht gültig beantworten. Ich wurde von Musikerkollegen wie Charlie Parker, Lester Young, Ben Webster, Art Tatum oder auch von Billie Holiday akzeptiert, und das bedeutet für mich, daß sie mich schätzten. Möglicherweise gar nicht einmal so sehr als Jazzmusiker, sondern mehr als Mensch, wer weiß das schon mit Sicherheit. Jedenfalls bringt der Jazz ein gefährliches Leben mit sich, und wenn es eine Statistik darüber gäbe, ich bin sicher, ihr wäre zu entnehmen, daß mehr Menschen an einem Jazzleben sterben als auf der Rennstrecke. Man unterliegt als Jazzmusiker vielen Gefahren: Da sind die

- Reisen, mangelnder Schlaf, Flucht in den Alkohol, zu den Narkotika und anderes mehr. Man versucht natürlich, auf Aufputschmittel zu verzichten, aber die Verlockung ist groß, und viele greifen doch danach. Nur wenige kommen wieder davon los, und denen gilt meine Anerkennung.

Sie kann unendlich Beglückendes geben, die Liebe zum Jazz. Aber sie wird auch sehr teuer erkauf.

Plattentips

Tony Scott „Homage To Lord Krishna“, Verve 2304008

Tony Scott „Music For Voodoo Meditation“, Verve 2304097

Tony Scott „Music For Zen Meditation“, Verve 2332052

Tony Scott „Music For Yoga Meditation“ Verve V6-8742

Tony Scott And The Indonesian All Stars. SABA SB 15146

Tony Scott Featuring Jan Akkerman „Prism“, Polydor 2925 060

Große Solisten - kleiner Wirkungskreis:

FRANK ST. PETER

Ich hatte die Nase voll vom amerikanischen Musik-Geschäft. Wirklich. Es gab kaum Gelegenheit, die Musik zu spielen, die ich machen wollte. Also schloß ich mich mit Chick — Sie wissen schon: James Carter — den Beach Boys an, die gerade eine Europatournee vorhatten. In Berlin trafen wir dann Fritz Pauer, Hans Rettenbacher und Joe Nay, mit denen wir eine Gruppe aufstellten. Wir nannten sie Citizens. Das war vor 10 Jahren, und seitdem bin ich nun hier in Deutschland, wo München zu meiner Heimat geworden ist. Aber ehrlich gesagt, auch hier habe ich viel zu wenig Jazz-Jobs. Alles in allem spiele ich vielleicht 15mal im Monat, also Clubgastspiele, Konzerte oder sonstige Jazz-Jobs zusammengekommen. Oft kann man froh sein, wenn man einen Hunderter am Abend kriegt, ohne davon noch Reisespesen bezahlen zu müssen. Aber versuche einmal, von 1500 DM im Monat zu leben. Das ist ganz schön knapp. Da muß man dann eben mitnehmen, was man kriegt. In letzter Zeit habe ich ein paar Mal mit einer Latin Band Salsa Musik gespielt. Das ist so eine Musik, wie sie Eddie Palmieri, Tito Puente oder Machito in New York machen. Die Band besteht aus 9 Musikern, die Hälfte sind Südamerikaner, der Rest kommt aus New York. Ein Deutscher ist dabei: Hermann Breuer, er bläst Posaune. Die Band ist eigentlich zu wenig kommerziell, um Konzerte geben zu können, so sind wir auf Club-Jobs in München angewiesen. Hin und wieder trete ich mit einem Quar-

tett auf, immer wieder mit anderen Musikern. Sie arbeiten ja alle freischaffend, und da ist es aus finanziellen Gründen unmöglich, sie als feste Rhythmusgruppe zu halten. Es ist unter diesen Umständen schwer, wirklich gute Leute zu finden. Vor allem hapert es an Bassisten. Günter Lenz ist eine Ausnahme, und ab und zu spiele ich auch in seiner Springtime. Aber das passiert vielleicht zwei, drei Mal im Jahr. Günter versucht immer Konzertengagements zu bekommen, weil die Clubs einfach nicht das Geld bezahlen können, was wir zum Leben brauchen. Man kann sich ein Club-Gastspiel höchstens zu Beginn einer kleinen Tournee zum Aufwärmen leisten. Immerhin gab's ein paar gutbezahlte Konzerte, die von den Kulturämtern der Städte veranstaltet wurden. Man kann in dieser Beziehung unglaubliche Erfahrungen machen. Da gibt's z. B. einen ganz kleinen Ort mit nur 400 Einwohnern, in dem hat sich ein Jazzclub gebildet, der sich mit Unterstützung der Gemeinde jeden Samstag eine Band aus München leistet. Wenn es überall solche Initiativen gäbe, sähe es besser aus.

Mit Alex Baliy habe ich in der Music Community gespielt. Es liegt inzwischen auch eine Platte davon vor. Anfangs waren wir zu sechst, dann verkleinerten wir die Band auf 5 Musiker, waren aber praktisch immer noch zu sechst, weil Alex einen Manager beschäftigte, und der kostete so viel wie ein Musiker. Bei der Hälfte der Jobs, die wir hatten, konnten oder wollten die Clubs nicht die notwendige Gage

bezahlen. Der Erfolg war, daß ich am Ende einer Tournee gerade 300 DM in der Tasche hatte. Nur von Clubgastspielen, also ohne Konzerte, kann man einfach seine Existenz nicht bestreiten.

Aber so problematisch die Lage hier auch ist, in den USA machte ich noch schlechtere Erfahrungen. Ein unbekannter Musiker hat da keine Chance. Ich lebte damals in Los Angeles mit J. R. Montrose zusammen. Himmel, was haben wir nach Jobs gesucht! Wenn wir mal einen fanden, so war er in Lake Tahoe oder Las Vegas, also so weit entfernt, daß das ganze Geld allem für die Fahrt draufging. Meist mußte ich Sänger oder Sängerinnen begleiten. Das war gut, wenn es sich um Billy Eckstine drehte, aber weniger lustig bei anderen Gesangs-Stars. In Los Angeles selbst hatte ich überhaupt nie einen Jazz-Job. Die Clubs buchten nur Leute wie Cannonball Adderley, Miles oder Sonny Stitt. Da gefiel mir Europa schon viel besser, zumindest hatte ich da genug zu tun, um irgendwie leben zu können. Mit Sparen ist's freilich auch hier nichts. Auch wird ja alles viel teurer. Allein die ständig steigenden Benzinpreise lassen die Reisekosten zu den Jobs in die Höhe schnellen. Am besten, man beschränkt sich auf Bläser, dann braucht man sich nicht mit dem Transport des Schlagzeugs oder den sperrigen Verstärkern zu belasten. Das Komponieren und Arrangieren bringt auch nicht viel, obwohl ich das gelernt habe. An der Boston Universität machte ich meinen Bachelor of

Arts Degree in Komposition. Ich könnte sogar für Sinfonie-Orchester schreiben. Aber Interesse besteht ja nur an kommerziellen Arrangements für die gerade modische Musik, und dazu habe ich keine Lust. Ein paar Sachen habe ich für George Morrisons Band geschrieben, das ist ein Orchester, das früher regelmäßig am Montagabend in München zusammenkam, jetzt aber nur noch sporadisch formiert wird. Es ist rein lokal auf München bezogen und kommt nie woanders hin. Einige Musiker der Band leben von Jobs in den Studios, andere arbeiten mit kommerziellen Bands, wieder andere studieren noch. Morrison verdient sein Geld als Musiklehrer, aber keiner der Musiker kann natürlich seinen Lebensunterhalt vor den paar Jobs bestreiten. Pro Auftritt gibt's 30 BM, mehr ist für den einzelnen Musiker nicht drin.

Manchmal hätte ich Lust, irgendwo anders hinzugehen. Aber wenn man so die europäische Szene überdenkt, dann weiß man wirklich nicht, wo es besser wäre. Ich weiß nicht genau, wie es den Musikern in Paris geht, aber die in London hungern auch alle herum, und wenn sie Jazz spielen wollen, dann kommen sie hierher. Viele sind der Ansicht, daß es in Deutschland noch am besten sei. Leider ist es aber eine allgemeine Erfahrung, daß es heutzutage nicht genügt, Talent zu haben, sondern man muß als Musiker vor allem Geschäftsmann sein. Man muß sich managen, sich anbieten können. Wer das nicht kann, dem geht's dreckig, da kann er so gut sein wie er will. Ich zum Beispiel bin alles andere als ein Geschäftsmann, und wenn viele mir Mut machen und behaupten, ich würde besser und ausdrucksstärker spielen als je zuvor, was nützt mir das! Immerhin bin ich froh, wieder zu mir selbst gefunden zu haben und mein Leben bewußter zu führen als zuvor.

Mit dem Unterrichten-Geben ist das auch so eine Sache. Man kann den ungen Leuten zwar zeigen, wie man am Saxophon die richtigen Klappen drückt, aber man kann niemandem das Swingen beibringen. Das kann man, oder man kann es nicht. Ich selbst habe ein klassisches Musikstudium hinter mir, studierte aber auch einige Zeit bei Jaki Byard. Eine gute Grundausbildung in klassischer Musik ist enorm wichtig, egal für welches Instrument man sich dann im Jazz entscheidet. Auch ist es immer richtig, bei einem Pianisten zu lernen. Man weiß dann über die Harmonien Bescheid, bekommt damit die Grundlage zum Arrangieren vermittelt. Ich halte das für besser, als etwa mit seinem Saxophon bei einem Saxophonisten Unterricht zu nehmen. Vielen, die

gleich in den Free Jazz einstiegen, fehlt es an der notwendigen Kenntnis der Harmonien, und das ist ein Mangel. Man kann nicht einfach zu einem Instrument greifen und wild drauflos spielen. Da wird keine Musik draus, denn dazu gehört eine gute musikalische Basis. Man baut auch kein Haus ohne Fundament. Erst wenn ein Musiker fähig ist, alle Akkordwechsel aus dem Hut zu spielen, kann er ins Freie vorstoßen. Ich habe den Eindruck, für viele junge Musiker wurde zum Hemmschuh ihrer Entwicklung, daß sie unglücklicherweise total auf den Rock-Krampf bezogen sind. Kürzlich habe ich erlebt, wie ein junger Musiker aus der Schweiz zu einer Jam

Session kam und mit den anderen funky Rock spielte. Nach einer halben Stunde etwa fragte er schließlich einen der Musiker: „Warum spielen wir nicht einmal straight?“ Da drehte sich der so Angesprochene nach ihm um und sagte: „Mein Gott, wir wollen doch keine Swingmusik machen!“ Als der junge Schweizer daraufhin einwarf: „Ja glaubt Ihr denn, daß es Swingmusik war, was ein John Coltrane geblasen hat?“, erhielt er zur Antwort: „Wir wollen nicht Coltrane spielen, wir wollen gewagtere Musik machen!“ Da zeigt sich doch ganz depressierend, wie diese Jungen alle Maßstäbe verloren haben. Sie kennen nur den Rock, retten sich dabei auf einen

FRANK ST. PETER

Foto: Thomas Piltz



Akkord, bleiben bei dem eine Stunde lang und halten das dann auch noch für was gewagt Neues!

Die Schuld an dieser Misere liegt freilich nicht allein bei den jungen Musikern. Ich glaube vielmehr, daß das alles von den Schallplattenfirmen und Produzenten ausgeht. Für sie ist Musik nichts anderes als ein Verkaufsartikel, der nur dazu da ist, auf billigste Art größtmögliche Geschäfte zu machen. Wie auch immer sie ihre Verkaufsschlager nennen, Jazz-Rock, Funk-Music oder Soul-Jazz, für mich ist das alles nur eine Masche und kein Weg zu einer guten Musik, deren Wert nicht vom guten Verkauf, sondern vom künstlerischen Niveau abhängt. Ich spiele ebenso gerne free wie Bebop. Mit Charly Antolini zum Beispiel machen wir nie Free Music, sondern beschränken uns vorwiegend auf Standards, aber alles ist musikalisch gut fundiert, es swingt und hat Niveau. Und ich denke an die Big Band, die Al Porcino zusammenstellte. Das war ein ganz auf Swing ausgerichtetes Orchester mit guten Arrangements von Bill Holman, Al Cohn oder Johnny Mandel, und es brachte dementsprechend gute Musik. Für solch eine Band möchte ich gerne etwas schreiben. Aber wer kann ein solches Orchester schon bezahlen, das so voll ist von wunderbaren Musikern!

Als Solist halte ich mich immer an einen harmonischen Rahmen, spiele Akkordwechsel, erweitere sie manchmal, verlängere sie, bewege mich inner- und außerhalb dieser Akkorde. Die Einleitung, die ich zum Beispiel zu „Sophisticated lady“ spiele, basiert auf den Changes. Ich habe immer gerne Balladen gespielt, bekomme aber leider nur selten Gelegenheit dazu. Wenn ich mit Antolini auftrete, kann ich eine Ballade pro Abend bringen, würde aber gerne mehr spielen, denn ich liebe eine so stark gefühlbetonte Musik mit viel Wärme und Ästhetik. Vielleicht schwingt auch etwas Romantisches mit. Eine Ballade kann so lieblich sein wie eine Blume. Schnelle Stücke spielt man dagegen mit mehr Energie, mit viel Drive. Das ist weniger Blume als Düsenjäger. Wenn aber jemand etwa behauptet, Johnny Hodges habe Balladen schmalzig geblasen, dann fehlt ihm jedes Gefühl für echte Jazz-Aussagen.

Übrigens war einer meiner ersten Einflüsse merkwürdigerweise Paul Desmond. Ich weiß noch genau, wie ich als 12jähriger erstmals ein richtiges Jazz-Konzert besuchen durfte. Es war ein Auftritt des Dave Brubeck Quartetts, und ich war überrascht, daß da ein Altsaxophon und nicht wie üblich ein Tenorsaxophon besetzt war. Da habe ich besonders genau hingehört,

was der Altsaxophonist machte. Na, und ich habe nur so gestaunt! Das war in Rhode Island, wo ich herstamme. Und es ist lange her. Inzwischen bin ich 40 Jahre alt. Und was habe ich alles getrieben! Als ich als Jazzmusiker wenig zu tun hatte, ließ ich mich für „Hair“ anheuern. Und für „Jesus Christ Superstar“. Das war eine echte Katastrophe. Wir mußten schließlich abbrechen, und noch heute habe ich Geld dafür zu bekommen. Ich machte auch bei der „Dreigroschenoper“ im Münchner Staatstheater mit. Doch das beanspruchte nur einige Abende in der Woche, so daß ich an den freien Tagen Jazz spielen konnte. Wenn ich nämlich ein paar Tage lang nicht so richtig jassen kann, so macht mich das sehr unglücklich. Es depressiert mich, nervt mich. Man merkt das auch sofort am Leistungsabfall. Wenn man als Jazzmusiker wirklich gut bleiben will, ist es dringend notwendig, ständig zu spielen. Deswegen nimmt man dann auch mal Jobs in Jazzclubs an, selbst wenn man nur wenig Geld dafür bekommt. Es ist einfach für den Jazzmusiker notwendig, Musik zu machen.

Grundsätzlich Hebe ich jede Musik, die gut ist. So höre ich sehr gerne klassische Musik, nur fehlt mir als ausübender Musiker dabei die Kunst der Improvisation, die Spontaneität, die der Jazz besitzt. Selbst wenn man Standards mit festgelegten Akkordwechseln spielt, kommt noch alles spontan. Man kann doch innerhalb einer 32taktigen Liedform völlig frei improvisieren. Auch wenn man Blues spielt, findet sich immer Raum für Spontaneität, es gibt Möglichkeiten genug, kreativ zu sein. Deshalb nenne ich den Jazz „instant music“, Kunst der Improvisation.

Ich weiß, daß Jazzmusiker zu allen Zeiten gezwungen waren, den Lebensunterhalt in kommerziellen Bands zu verdienen. Daß sie in Tanzorchestern mitwirkten. Ich habe das auch getan, glaube aber nicht, daß ein wirklicher Jazzmusiker das auf die Dauer tun kann. Es geht ein paar Monate, dann muß man aufhören. Ich habe auch mit Sammy Kaye um meinen Lebensunterhalt gespielt, machte mit Don Ellis Musik für 2 Dollar am Abend im Greenwich Village, im Five Spot. Allerdings arbeitete Don Ellis damals mit George Russell zusammen und war für mich fast schon zu avantgardistisch. Die acht oder neun Musiker — darunter Joe Farrell und Lalo Schiffrin — machten eine sehr kreative, experimentelle Musik. Aber ich war auch etwa zwei Jahre bei Si Zentner, der neben Woody Herman, Count Basie und Duke Ellington so ziemlich das einzige Orchester in den USA leitete, das ständig zu tun hatte. Er hatte

eine Road Band und immer Arbeit. Dasselbe gilt auch für die Glenn Miller Nachfolge-Bands, in denen ich mitmachte. Die Musik war gar nicht so sehr kommerziell, obwohl wir bei vielen Tanzveranstaltungen auftraten. Aber die Arrangements waren gut, die Band war glänzend einstudiert und die Musik niveauvoll. Das Orchester nahm dieselben Jobs wahr wie die Bands von Woody Herman, Duke Ellington oder Count Basie. Das bedeutet, daß in der Zentner Band eine Menge Jazz gemacht wurde. Sie war mehr nach dem Les Brown Orchester ausgerichtet, mit swingenden Arrangements, aber doch mit einigen Jazzsoli. Eine sehr gute Tanzmusik. Ihre Existenz bestritt die Band praktisch von den Tanzveranstaltungen, wir traten aber auch in Jazzclubs auf. Demzufolge mußten wir Abend für Abend arbeiten. Das waren 50 Wochen im Jahr, nur die beiden ersten Januarwochen waren frei. Ich kann also durchaus verstehen, wenn ehemals freelancing Jazzsolisten wie Herb Geller oder Leo Wright in deutschen Rundfunkorchestern spielen, sie haben ihre persönlichen Gründe dafür. Ich selbst möchte es aber nach Möglichkeit nicht mehr tun, es sei denn, ich hätte nur noch diese einzige Chance. Wenn man älter wird, verliert man die Lust, Hunderte von Kilometern zu einem Jazz-Gig zu fahren, um dann schließlich vielleicht einen Hunderter in der Tasche zu haben, mit dem man gerade die Miete bezahlen kann. Wenn manchmal selbst das Geld für ein neues Saxophonblatt fehlt, dann hört eben die Liebe auf.

Wenn die Situation aber auch prekär ist, so habe ich nicht alle Hoffnung aufgegeben. Allerdings würde ich amerikanischen Kollegen, die sich danach sehnen, viel Jazz zu spielen, nicht unbedingt den Rat geben, hier eine Existenz zu suchen. Da kam kürzlich ein Schlagzeuger aus Seattle, der nach vier Wochen wieder abreiste, weil er nicht einen einzigen Job bekam! Vielleicht hat es mit daran gelegen, daß er sich nicht anbieten konnte, aber es sind nicht die schlechtesten Musiker, die nun mal keinen Nerv für das Musikgeschäft haben. Chancen sehe ich hier nur für Bassisten, daran besteht nämlich ein Mangel. Daß ich mir bisher den Wunsch, eine eigene Gruppe aufzustellen, nicht erfüllen konnte, liegt gewiß nicht daran, daß ich nicht die richtigen Musiker finde. Nein, das wäre das allerkleinste Problem. Die Schwierigkeit liegt vielmehr darin, Jobs zu bekommen. Insgesamt gesehen möchte ich sagen: Die Lage ist ernst, aber nicht hoffnungslos.

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Dieter Zimmerle)

Tage freier Musik in Pössenhofen

Wie man aus anderen Festivalberichten entnehmen kann, scheinen die Wetterfrösche Open-Air-Jazzveranstaltungen in unseren Breiten nicht gerade sonderlich wohlgesonnen zu sein — so auch bei den erstmalig veranstalteten „Tagen der freien Musik“ im Schloßgarten von Pössenhofen am Starnberger See, ungefähr eine halbe Autostunde südlich von München.

Um es gleich vorweg zu nehmen, organisatorisch geriet bei diesem Festival so ungefähr alles daneben, was man sich denken kann. Pharoah Sanders und Elvin Jones, die als Festivalattraktionen die Plakate zierte, sagten prompt wegen Krankheit bzw. dem Fluglotsenstreik kurzfristig ab. Der Dauerregenguß am zweiten und dritten Tag verhinderte den Anmarsch der erhofften, weil kosten deckenden 5000 Besucher: es stellten sich nur etwa 1500 Jazzfans ein. Zudem war das Regenzelt viel zu klein und in einem viel zu großen Abstand vom Podium errichtet worden. Trotz solcher ungünstigen äußeren Bedingungen bekam man fast durchwegs hochkarätige Musik geboten, allerdings mußte man schon wetterfest gekleidet sein, um in deren-Genuß gelangen zu können.

Eröffnet wurde der Reigen von Klaus Doldingers neuformierter Passport, die für den erkrankten Zbigniew Seifert eingesprungen war. Trotz vier neuer Musiker — aus der alten Besetzung sind nur die sehr talentierten Curacao-Brüder Roy und Eimer A. Louis (Gitarre/Perkussion) übriggeblieben — bei Doldinger nichts Neues. Eine Musik, die nur noch für den Disco-Sound konzipiert ist, kann auch durch die Atmosphäre eines Live-Konzertes nicht mehr an Ausdruckskraft gewinnen. Dabei schreibt Doldinger durchwegs reizvolle Themen, doch die allzu starren Arrangements lassen dem einzelnen Musiker kaum Raum zur spontanen Entfaltung. Findet sich dann doch noch die Lücke für einen Groove, wird das vom „Meister“ höchstpersönlich entweder mit einer rüden Handbewegung oder mit einem deplazierten Einsatz auf dem Tenor abgewürgt. Doldingers Tenorspiel — von Mal zu Mal abgeschlaffter (Üben täte not!) — rundet das schlechte Bild einer Vorstellung ab. Die Ovationen des Publikums schienen mich zu widerlegen.

Die Frank Wright Group — als Ersatz für Pharoah Sanders erschienen — legte mit einem an Intensität kaum zu

überbietenden, unstrukturierten Klanggemälde so mächtig los, daß mir schon das Zuhören den Schweiß auf die Stirne trieb. Ganz im Stile der Free-Jazz-Bewegung der 60er Jahre versetzte diese wilde Orgie so manchem Pop-Jüngling einen heilsamen Schock und reinigte so gründlich die Luft vom billigen Rock-Jazz-Ver schnitt à la Doldinger.

Danach gingen Schlagzeuger Muhammad Ali, Bassist Alan Silva und Pianist Bobby Few zu wechselweisem Dialog von jeweils zwei Instrumenten über. Die sehr spontanen und freien Improvisationen stießen bei einem Teil des Publikums auf wenig Gegenliebe. Zum ersten Mal waren Unmuts piffe und Gelächter zu registrieren, was allerdings bei einem gestrichenen Baßsolo von Silva sofort wieder verstummte. Hier mußte auch dem letzten deutlich geworden sein, daß keine Scharlatane am Werk sind. Dem Zorn, der ihnen die Kraft zu ihrem Spiel verleiht, sozusagen als Nachwirkung der Black-Power-Bewegung, fügten die vier noch die ideale Komponente des Humors hinzu. In diesem Sinne leisteten sich die Musiker um Frank Wright gegen Ende ihres Auftritts eine auf ihre Art ganz besondere, ironische Verneigung vor „Onkel Sam“. Während Wright auf dem Tenor „John Brown's body“ quietschte, hämmerte Bobby Few auf dem Klavier „Jingle bells“; Baß und Schlagzeug ließen mit einer dichten Rhythmusorgie das Ganze zur perfekten Verfremdung gedeihen. Kurzum: in bester Manier „In memoriam Albert Ayler“.

Das Revolutionary Ensemble begann als Geigentrio mit starken Anklängen an die moderne Klassik. Im weiteren Verlauf wies sich jeder der drei als Multiinstrumentalist aus, wobei alle Möglichkeiten der Klangerzeugung konsequent genutzt wurden. Neben den Hauptinstrumenten Violine/Altsax (Leroy Jenkins), Baß/Posaune (Siro ne) und Schlagzeug/Piano (Jerome Cooper) wurde ein buntes, afroasiatisches Instrumentarium zum Einsatz gebracht, ergänzt durch vokales Shouting, Pfeifen, Händeklatschen, Fußstampfen usw.. Im Gegensatz zu Hannibal Marvin Peterson sind die Musiker des Revolutionary Ensembles nicht darauf angewiesen, sich — möglicherweise unter fatalem Leistungsdruck — auf einem Instrument ausagieren zu müssen. Jeder der drei Musiker ist als gleichberechtigtes Mitglied völlig in das Trio integriert, wobei Bruchstücke der verschiedensten Musikkulturen spontan verarbeitet werden. Das Ensemble wirkt dabei sehr konzentriert und in sich geschlossen. Meist beginnt ein Musiker

mit einer rhythmischen Figur oder einem Toncluster, während die beiden anderen darauf nacheinander einsteigen; am Höhepunkt des Ensemblespiels angelangt, wechselt dann einer sein Instrument, um eine neue Klangfarbe ins Spiel zu bringen, wobei aber die Gesamtstruktur immer im Fluß bleibt. Trotz schwierigster äußerer Bedingungen (während der Vorstellung ging ein Platzregen nieder): für mich die beste Ensembleleistung des Festivals.

Nach ihrem Auftritt bot Leroy Jenkins eine Platte des R. E. feil („The Psyche“: RE3117), die aber mit vergleichsweise konservativem Geigentrio-Jazz dem gegenwärtigen Entwicklungsstand des Ensembles nicht gerecht wird. Da sollte man lieber auf die Aufnahmen warten, die ENJA bei den diesjährigen „Tagen freier Musik“ auf Schloß Moosham mitgeschnitten hat (ENJA 3003).

Das Sunrise Orchestra des Trompeters Hannibal Marvin Peterson, das nach Schrumpfung des Programms zur absoluten Festivalattraktion avancierte, war leider zu einem Trio zusammengeschmolzen — mit dem Bassisten Steve Neil und dem Südafrikaner Makaya Ntshoko am Schlagzeug. Zum mittlerweile viel bejubelten Trompetenstil Hannibals ist anzumerken, daß es ihm als erstem gelungen ist, die Trompetenspielform zu koltranisieren. Die Eingangsnummer „Summertime“ verriet zudem ganz die Konzeption der Coltrane'schen Fassung (vgl. „My favorite things“, Atlantic ATL 14). Anders als sein großes Vorbild drückte Hannibal im Verlauf des Auftritts seine Mitspieler völlig an die Wand. Konsequenterweise räumten Baß und Schlagzeug zeitweise total das Feld für den Trompetenstar, der das „Concierto De Aranjuez“ dazu benutzte, wilde Kadenzten mit unglaublicher Geschwindigkeit und in scheinbar jeder beliebigen Tonlage aus seinem Instrument zu zaubern. Ich muß gestehen, von solch technischer Virtuosität fasziniert gewesen zu sein, doch vom begeisternden Ensemblespiel (ein unverzichtbarer Bestandteil des Jazz) des Sunrise Orchestra, bei den letztjährigen Jazztagen von Berlin noch hoch gelobt, war nichts übriggeblieben.

Solcher individueller Leistungszwänge, unter denen Hannibal steht, haben sich die Vertreter der „ganz freien Musik“ anscheinend völlig entledigt. Die Auftritte von Friedrich Gulda/Urula Anders und des Münchner Ehepaares Paul und Limpe Fuchs lagen wegen des Postulats „spontane Kreativität“ etwa auf gleicher Ebene. In beiden Gruppierungen bemühte man

sich intensiv darum, neue Klänge und ungewohnte Spannungsbögen zu demonstrieren. Das alles erinnert mich an einen „spontanisierten Stockhausen“, da ja, wie Gulda selbst betont, „nichts aufgeschrieben oder wiederholbar ist“, was zumindest für seine Klangkollagen mit perkussiver Akzentuierung, die er seinem elektronischen Clavinet entlockt, zuzutreffen scheint.

Die Fuchsens dagegen dürften schon über eine Art rhythmisches Konzept verfügen. Bei ihrem sog. „Anima-Sound“ (anima = beseeltes Wesen), den sie meist auf selbstgebastelten Instrumenten wie Schlagwerk, „Fuchsbaß“, „Fuchshorn“ und „Schilfzinken“ demonstrierten, sollen – nach eigenen Vorstellungen — die Zuhörer mit einsteigen. Erstaunlich zumindest hier, mit welch primitiven Hilfsmitteln das Münchner Ehepaar faszinierende Geräusche erzeugt, zu denen Rockgruppen oft tonnenweise elektronische Ausrüstungen benötigen.

Ob eine solche Art von Darbietung sein Eintrittsgeld wert sei — „Gulda, einmal Bühne, immer Bühne“, so ein Festivalbesucher — darüber liefen dann überall die Diskussionen. Ich für meinen Teil würde das bejahen, sieht man das Ganze unter dem Aspekt pädagogischer bzw. therapeutischer Selbsterfahrung. Gulda behauptet allerdings indirekt das Gegenteil, wenn er zu verstehen gibt, er wolle „das Publikum an dem Glück, das diese Musik bereite, teilnehmen lassen“. Bei dem Dogma, hier „gottbegnadeter Künstler“ — dort zahlender Konsument, scheint der Emanzipationsprozeß Guldas haltzumachen. Einfach den Flügel mit einem elektronischen Instrument und den Frack mit der Cordhose zu vertauschen, schafft letztendlich noch lange nicht die Zwänge des bürgerlichen Kulturbetriebes aus der Welt. Herrn Gulda zur Kenntnis: das eben angesprochene Verhältnis Künstler/Publikum ist eben ein dialektisches. Vom Mitmachen des Publikums auch beim Fuchs-Ehepaar jedenfalls keine Spur. Die angekündigten Workshops und Diskussionsrunden fanden auch nicht statt, was aber keineswegs dem Veranstalter anzulasten ist.

Das Leszek Zadlo Quintett mit übe Nays am Schlagzeug setzte mit solidem Hardbop in der Konzeption Horace Silvers und streckenweise etwas moderneren Anklängen den Schlußpunkt dieses Festivals. Der Pole Zadlo bewies auf dem Tenor, daß er sich hinter großen Vorbildern wie Joe Henderson nicht zu verstecken braucht. Joe Nays dichte Rhythmusar-

beit, mit einem enorm swingenden Becken, wirkte sehr flüssig und gab der Gruppe den nötigen Halt. Die eigentliche Überraschung war aber für mich der junge Trompeter Jo Faber, dessen Namen man sich schon wegen seines geschmackvollen Tones und seines bestechenden Vibratos merken wird. Hier stellt sich wirklich ein großes Talent vor, das selbst neben dem Trompetenstar Hannibal durchaus bestehen konnte.

Als Fazit kann ich festhalten: sonniges und mildes Wetter hätte für dieses Festival den vollen Erfolg bedeutet. Was bleibt, ist der totale finanzielle Reinfall der Veranstalter und die Hoffnung, daß Danny Keller und Karlheinz Hein den Mut zu einer Neuaufgabe für ein im Raum München ungewöhnliches Festival finden.

Peter Wießmüller

1. Frankfurter Hot Jazz Weekend

Drei Tage lang hat's in Frankfurt geswingt: mittags um die Hauptwache herum, abends im Konzertsaal und noch bis gegen 6 Uhr morgens in den Kneipen. Es gab Konzerte und Jam Sessions, Brass Band Paraden und Jazz-Filme, eine Schallplatten-Börse und gar eine Podiumsdiskussion zum Thema „Hot Jazz — Requisit aus dem Museum oder Musik unserer Zeit“.

Da war nicht nur auf den Beinen, was in dieser Stadt heißen Jazz spielt und liebt, da verschoben die zum 1. Frankfurter Hot Jazz Weekend eingeladenen Bands ihre Abreisetermine, um mit Frankfurter Musikern und anderen Festivalgästen nächstens vokal und instrumental ins Gespräch zu kommen, da tauchte bei der Jam-Session in Alt-Sachsenhausen plötzlich und völlig unangemeldet die herrliche englische Sängerin Beryl Bryden auf, die irgendwo gehört haben muß: in diesen Tagen spielt die Musik am Main.

Samstagmittag unter der Hauptwache mußten auch Frankfurts Stadstreicher mitsingen und -tanzen. Als Regenschauer das Open-Air-Konzert in den Untergrund trieben, sah man wohl die erste Brassband in der Geschichte des Jazz auf einer Rolltreppe herabgleiten — voran der tänzelnde Grand Marshall, wie man ihn aus dem alten New Orleans nicht anders kennt. Im geselligen Gedränge der B-Ebene vereinten sich dann Bürgersleute und Beatniks in der gemeinsamen Freude an dieser Musik — zum Bedauern allenfalls der Heilsarmee,

deren Erbauung nun niemand mehr so recht folgen mochte.

Das ist das seltsame am Hot Jazz, daß er sich einerseits ganz Unbeteiligten mitzuteilen vermag, daß er andererseits aber Konzertsäle bis auf den letzten Stuhl auch dann füllt, wenn man ihn nicht in seiner angeblich publikumswirksamen Hofbräuhäus-Denaturierung vorführt, sondern durch Musiker mit Gefühl und Verstand. Das führt dann auch die Frage ad absurdum, warum — oder gar ob — eine musikalische Ausdrucksform, die auch vor sechzig Jahren schon geübt wurde, heute so lebendig ist. Die alte Diskussion um die Spielbarkeit von klassischem Jazz nach Hiroshima und Vietnam (die sich schon ganz andere Musikstile haben gefallen lassen müssen) wollte nicht einmal mehr während der Podiumsdiskussion beim „Frankfurter Jazz Markt“ im Volksbildungsheim die früher bei diesen Themen gewohnten Aversionen aufbrechen lassen.

Daß Musiker den Hot Jazz nicht aus technischem oder geistigem Unvermögen späteren Jazz-Stilen vorziehen, bewies beim Freitagskonzert die französische Anachronic-Jazzband mit ihrem intelligenten Konzept, Bebop-Stücke in die Two-Beat-Sprache zu übersetzen; und solche Intelligenz weiß ein Frankfurter Publikum auch noch zu größerer Begeisterung hinzureißen als jeder lautstark heruntergerasselte Ohrwurm.

Daß europäische Bands sich solcher „Ohrwürmer“, wenn sie ernst genommen werden wollen, tunlichst enthalten — schon um der Gefahr zu entrinnen, daß man vor trampelnder Zustimmung von der falschen Seite die Musik nicht mehr hört —, schließt nicht aus, daß jene, die tatsächlich in diese Musik hineingeboren wurden, auch ein millionenfach abgeleiertes Stück wie „Ice Cream“ mit Fug und Recht spielen. Die meisten Bandmitglieder von Barry Martyns Legends of Jazz haben die Entstehung dieser Musik miterlebt und mitgeprägt. Wenn die im Samstagkonzert andererseits ein „Love me tender“ intonieren, ist das keine Anbiederung, sondern ein Hinweis auf Quellen, aus denen auch noch ein Elvis geschöpft hat.

Die Lektionen in Musikgeschichte, die man in den Konzerten so unterderhand mitgeliefert bekam, setzten sich in den nächtlichen Sessions für den Hörenden als intimste Darstellung spielerischer Mittel fort. Die Dialoge zwischen dem französischen Sopran-saxophonisten Andre Villegier und dem Frankfurter Klarinetten Reimer von Essen in Tonis Künstlerkeller — der vielleicht seine erste, aber sicher

nicht seine letzte Jazz-Nacht erlebte — waren allein ein Festival wert, so, wie sie beschlossen wurden durch das „klärende Wort“ aus der Trompete von Patrick Atero. Wenn im Konzert anspruchsvoll artikuliert wurde auf den Instrumenten und im Zusammenspiel, so wurde jetzt nach Herzenslust erzählt — und gelegentlich wurde ein Saxophon auch schon mal geschwätzig —, und erzählt wurde nicht nur im „Basin Street Blues“ von jenem Land der Träume, wo all das Jazz-Volk sich trifft.

Davon sang am Sonntagmorgen kurz vor Sonnenaufgang im Jazz-Life-Podium an der Kleinen Rittergasse noch Joe „Brother Cornbread“ Thomas, geboren 1904 zu New Orleans, begleitet von englischen und deutschen Musikern anderer Generationen, aber eines Sinnes. Veranstalter Dieter Nentwig war, wenn auch inzwischen leicht ermüdet, doch sichtlich zufrieden. Im kommenden Oktober wird es in Frankfurt wieder 3 Tage lang rund um die Uhr swingen. Altrud Liebs

(mit freundlicher Genehmigung der FAZ)

Eidgenössische Neuentdeckung: Kjol

Jazz aus der Schweiz, da denkt man an die Städte Zürich, Luzern, Montreux, Solothurn und Willisau; neben einzelnen Namen, George Gruntz, Daniel Humair, Irene Schweizer oder Makaya Ntshoko, sind die Electric Jazz-Formation OM und das Modern Jazz Ensemble Magog zu einiger Berühmtheit gelangt. Man hat den Eindruck, daß der Weg zum Erfolg, gar zum Ruhm, in der Schweiz für Jazzler besonders steinig und beschwerlich ist. Verwundern kann es nicht.

Um so erfreulicher ist es, wenn nun von einer eidgenössischen Neuentdeckung zu berichten ist, einem Quartett, das aus Zürich und Luzern kommt, und sich den irischen Namen Kjol (Ceoil) zugelegt hat, was soviel heißt wie Musik oder Lied, und sicherlich von programmatischer Bedeutung ist. Zu erwarten war also eine Jazzdarbietung, die sich kaum in die gängigen Schubladen einsortieren läßt; flexibel gestalteter moderner Jazz mit einer gehörigen Portion Urwüchsigkeit, ohne die Verkrustungen der Routine, jedoch mit einem beachtlichen Maß an technischem Können und Engagement vorgetragen. Der unkonventionelle Aufbau der Stücke und die Verwendung offener Harmonien und modaler Improvisationstechniken erlauben eine spontane und ungehemmte Entfaltung der vier Talente. Die Elektronik wird sparsam eingesetzt, so daß der Zusammenklang von

elektronischen (Gitarre) und akustischen Instrumenten (Saxophone) immer homogen und gleichzeitig spannungsgeladen bleibt. Die Vorliebe für Kollektivimprovisationen und Duette erinnert an die Landsleute von OM, wobei die Verbindungen nicht nur musikalischer Art sind: die Saxophonistin der Gruppe ist die Schwester des OM-Gitarristen Christy Doran. Der „große Bruder“ steht noch ein wenig im Rücken, etwa dann, wenn zu vorgerückter Stunde die große Becken- und Gong-Orgie über die Bühne geht, wenn zum gestrichenen Baß und zur verzerrt auf- und abschwellenden Gitarre die Baßklarinette in die Tiefe steigt.

Kjol wurde vor knapp zwei Jahren gegründet. Zu Brigeen Doran, Sopran- und Tenorsaxophon, Baßklarinette, und Heinz Affolter, Gitarre, dem musikalischen Spiritus rector der Gruppe, stieß nun vor etwa drei Monaten der Bassist Hanspeter Kuenzle; erst ein paar Wochen dabei ist der Drummer Felix Haug. Vom Nonstop-Trainingsprogramm der letzten Tage führte der Weg direkt ins Nürnberger Jazz-Studio. Was Kjol da zu bieten hatte, gibt zu größeren Erwartungen Anlaß. Noch ausbaufähig ist der harmonische Spielraum. Am Soundspektrum wäre zu feilen. Es marschiert, was da aus den Verstärkerboxen kommt, doch der Weg läuft noch etwas zu geradlinig, man vermißt etwas die Abwechslung im musikalischen Landschaftsbild. Und doch auch hier wieder die Erfahrung: Je später der Abend, um so gelockerter und freier die Musik — und das bekommt dem Jazz allemal.

Bernd Ogan

Legends of Jazz

Eine neunwöchige Gastspielreise, die in Skandinavien begann, führte die Legends of Jazz auch in die Bundesrepublik. Hier gaben die Botschafter der Crescent City insgesamt 14 Konzerte. Auf einer Sonderveranstaltung des Jazz-Club Hannover stellte der englische Schlagzeuger Barry Martyn das berühmte Sextett vor, das mit der Opening Number „Over The Waves“ sein Programm eröffnete. Trompeter Andrew Blakeney — 1925 für kurze Zeit im Orchester von Joe King Oliver und später, während des Revivals, Mitglied von Kid Dry's Creole Jazz Band — sang und spielte den Populär Song „San Fernando Valley“. Rhythmisch vital und sehr musikalisch wirkte der durch Joe Harris, Oscar Celestin und Papa French's Original Tuxedo Jazz Band bekannt gewordene Klarinettist Joseph „Cornbread“ Thomas in seinen Features „Ballin' The

Jack“ und „Eh La Bas“. Den stärksten Eindruck jedoch hinterließen Posunist Louis Nelson und Pianist Alton Purnell. Ihre Soli und Duette wie etwa in „Body And Soul“ oder „Chlo-e“ waren hinreißend. Ein Intermezzo besonderer Art folgte, als Edward „Montudie“ Garland, der Welt dienstälteste String-Bassist, Alton Purnell bei seinen Versionen von „Someday You'll Be Sorry“ und „Liza“ mit viel Elan und großem körperlichen Einsatz begleitete. Obwohl „Tudie“ gebrechlich wirkte, stand er das Konzert trotz seines hohen Alters hervorragend durch. Auch nach der Schlussnummer „Just A Closer Walk With Thee“ war er nicht von der Bühne zu vertreiben und forderte temperamentvoll die Zuhörer zu einem Sonderapplaus heraus. So war „Saints“ als Zugabe unvermeidlich. Wenn auch Barry Martyn sang: „Somebody Else Is Taking My Place“ — die Legends of Jazz als letzte Zeitgenossen einer stets lebendigen Musik, die sie selbst einmal mitkreiert haben, werden dem Zuhörer unvergessen bleiben.

Friedrich Hachenberg

JAZZNEWS

Günter Kronberg und George Barnes gestorben

Am 18. September starb der Alt- und Baritonsaxophonist Günter Kronberg im Alter von 51 Jahren überraschend an einem Herzversagen in seinem Frankfurter Heim. Kronberg, der in Gelsenkirchen geboren wurde, gehörte zur ersten Generation deutscher Jazzmusiker nach dem Kriege. 1960 wurde er Mitglied des Albert Mangelsdorff Quintetts. Ab 1973 musizierte er mit der Gruppe Voices, die noch kurz vor Kronberg's Tod eine Schallplatte machte, die demnächst veröffentlicht werden soll. Kronberg gehörte auch fest zum Jazzensemble des Hessischen Rundfunks. Sein Tod hinterläßt eine spürbare Lücke auf der Deutschen Jazz-Szene, nicht nur weil er ein profilierter Improvisator war, sondern auch weil er für viele als unbestechlicher Jazzmusiker zum Vorbild wurde.

George Barnes starb am 5. September im Alter von 56 Jahren an einem Herzanfall in einem Krankenhaus in Concord, Californien. Der Gitarrist hatte seit einigen Jahren in Concord gelebt, wo er unterrichtete und von wo aus er seine Konzerttourneen unternahm. Barnes, der sich schon in den 40er Jahren einen Namen machen konnte, arbeitete mit Bud Freeman, stellte in den 60er Jahren mit seinem Kollegen Carl Kress ein Gitarrenduo auf, musizierte danach mit Bucky Pizzarelli und gründete 1973 mit dem Kornettisten Ruby Braff ein Quartett.

Deutscher Schallplattenpreis 1978

Die Deutsche Phono-Akademie e. V., Hamburg, wird auch im nächsten Jahr wieder den Deutschen Schallplattenpreis vergeben. Er unterteilt sich in „Großer Deutscher Schallplattenpreis“, „Deutscher Schallplattenpreis — Gattungspreise“ und „Deutscher Schallplattenpreis — Künstlerdes Jahres“. Der Deutsche Schallplattenpreis wird in 24 Kategorien unterteilt. Dabei gibt es die Gattung „Jazz“, d. h. eine Erstveröffentlichung von Jazz, und zwar unterteilt in a) traditioneller Jazz (von Ragtime bis Swing) und b) moderner Jazz (von Bebop bis Avantgarde). Die Jury für diese Gattung setzt sich aus Werner Götze, Dr. Ulrich Olshausen und Peter Schulze zusammen. Auch in der Gattung „Historische Aufnahmen“ ist der Jazz vertreten. Hierfür werden als Jurymitglieder Olaf Hudtwalcker, Herbert Lindenberger und Dieter Zimmerle fungieren. Jazzmusiker werden zudem bei



GÜNTER KRONBERG

Foto: Jörg Becker

„Deutscher Schallplattenpreis — Künstler des Jahres“ nominiert, der die Untergruppen Solist/Ensemble Jazz national und Jazz international hat. Der Preis wird unter denjenigen Platten vergeben, die von den Firmen zu diesem Zwecke eingereicht werden.

Mercer Ellington kommt

Vor mehr als 3½ Jahren hat Mercer Ellington -die Band seines Vaters Duke Ellington übernommen, jetzt — Mitte November. — können sich die Jazzfreunde in Deutschland endlich einmal einen persönlichen Eindruck von der Musik dieses auf eine reiche

Tradition aufbauenden Orchesters machen. Allerdings sind nur noch drei Solisten mit dabei, die auch schon in der Band des Duke saßen: die Posaunisten Lawrence Brown und Chuck Connors sowie der Altsaxophonist Harold Minerve. Mercer hat das Orchester vor einiger Zeit um einen Gitarristen erweitert, es ist sein Sohn Edward Ellington Jr. Auch eine Sängerin wird mit von der Partie sein: Anita Moore. Das Duke Ellington Orchester unter der Leitung von Mercer Ellington gastiert zuerst in Schweden, dann in England und schließlich in Deutschland. Seinen großen Auftritt hat es beim Jazz Life Festival in Dortmund.

Bestselling Jazz LPs sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musik-Magazins Billboard: 1. Crusaders „Free as the wind“, John Klemmer „Lifestyle“, 3. Ronnie Laws „Friends & Strangers“, Stanley Turrentine „Nightwings“, Al Jarreau „Look to the rainbow“, Earl Klugh „Finger paintings“, Weather Report „Heavy Weather“, The Brothers Johnson „Right on time“, Roy Ayers Ubiquity „Lifeline“ und War „Platinum Jazz“.

Ein **Stettener Jazz Festival** ist im kommenden Jahr über Pfingsten in diesem kulturell sehr lebendigen Stadtteil von Leinfelden-Echterdingen vor den Toren Stuttgarts geplant. Interessierte Gruppen und Bands der Stilrichtungen Dixie, Free und Pop können sich melden beim Kulturverein Stetten/Fildern e.V., Poststraße 10, 7022 Leinfelden-Echterdingen 3, Tel. 0711 7799828.

Die **Jazz Centre Society** präsentiert im November erstmals die Gruppe Mumps in England. Das Quartett mit Albert Mangelsdorff, John Surman, Barre Phillips und Stu Martin nimmt an der „Jazz Week at the Roundhouse“ teil, zu der auch Eberhard Webers Colours eingeladen wurden. Diese Jazz-Woche, die vom 8.—12. November stattfindet, stellt auch die Gruppen Major Surgery, National Health + Wind Quintet, Turning Point, Away sowie das Barney Kessel Trio mit Dick Wellstood und Freddie Hubbard vor. Am 1. Dezember veranstaltet die Jazz Centre Society im Collegiate Theatre in London ein Konzert mit dem Globe Unity Orchestra. Kontaktanschrift: Jazz Centre Society, Barbara Ind, c/o ICA 12 Carlton House Terrace, London SW 1, Tel. 9304261.

Zum **Jazz-Yatra 78**, dem ersten indischen Jazz Festival, das vom 12.—18. Februar in Bombay stattfindet, führt die Air India in Verbindung mit dem Hapag-Lloyd Reisebüro in Frankfurt Gruppenflüge durch. Neben den vielen Jazzgruppen und -Solisten, die unter unserer Rubrik „Jazz Festivals“ auf Seite 34 aufgeschlüsselt sind, wirken auch eine ganze Reihe von klassischen und folkloristischen Musikern und Tänzern aus Indien mit. Zudem sind Anschlußreise-Möglichkeiten vorgesehen, die Aufenthalte in Goa, Aurangabad, Delhi, Agra und Jaipur bieten. Kontaktanschrift: Hapag-Lloyd Reisebüro GmbH, Wirtschaftsdienst Studienreisen, Kirchnerstraße 2, 6000 Frankfurt/Main 1, Telefon 0611/1621.

Johnny Barnes schied kürzlich aus der Alex Welsh Jazzband aus, der er 13 Jahre lang angehört hatte. Der Klarinetist und Saxophonist ließ verlauten, Welsh habe ihm gekündigt, weil er nicht mit Überzeugung Dixieland gespielt hätte und Welsh sich in Zu-

kunft wieder mehr auf diesen Stil konzentrieren wolle. Für Barnes kam Al Gay in die Gruppe, der früher schon einmal Mitglied der Welsh Band war.

Karl Berger und seine Frau, die Sängerin Ing Rid, werden am 10. Dezember wieder einmal nach Europa kommen und 3 bis 4 Wochen bleiben. Kontaktanschrift: Creative Music Foundation, Inc., P. O. Box 671, Woodstock, New York, 12498, Tel. 338-7640.

Günter Boas hat im Herbst unter dem Namen „Günter Boas Bluesmen“ eine eigene Gruppe gegründet, die bereits einige erfolgreiche Gastspiele absolviert hat und Anfang nächsten Jahres die erste Schallplatte aufnimmt. Mit dem Pianisten und Sänger spielen Roland Blume, C-Melody Saxophon und Klarinette, Stephan Krieger, Baß, und Jo Mahrla, Schlagzeug. Günter Boas wirkt aber nach wie vor auch noch bei Oscar Kleins Bluesmen mit. Kontaktanschrift für beide Gruppen: Karin Greve-Blume, Robert-Koch-Straße 4, 6729 Maximiliansau, Tel. 063422/41412.

Ray Brown, Hank Jones, Shelly Manne, Richard Davis und Stanley Cowell nahmen kürzlich Platten für das Galaxie Label der Fantasy Records auf, die demnächst vorgelegt werden.

Dick Gary, Trompeter, Althornist und Pianist, hält sich derzeit wieder einmal in Deutschland auf. Bis 9. November arbeitet er mit Klaus Baders Chichagoans, danach reist er mit der Münchner Ballhouse Jazzband bis 20. November. Anschlußtermine sind danach noch möglich. Kontaktanschrift: Klaus Bader, Jazz Society Pforzheim, Nibelungenstr. 12, 7530 Pforzheim, Tel. 07231 / 30 32 04.

Keith Jarrett unternahm im Oktober seine erste Solo-Tournee in England. Jetzt liegt auch wieder eine neue Platte des Pianisten auf ECM vor, die „Survivor's Suite“ heißt.

Hans Koller war der Leiter eines Workshop-Ensembles, das zwischen dem 26. September und 4. Oktober mehrere Konzerte in der DDR gab. Mit dem Saxophonisten reisten Herbert Joos, Flügelhorn, Konrad Bauer, Posaune, Peter Frey, Bass, und Janusz Stefanski, Schlagzeug.

Barry Martyn, der kürzlich mit den aus alten New Orleans Veteranen zusammengestellten Legends of Jazz in Europa auf Tournee war, plant im nächsten Mai wieder eine Gastspielreise mit New Orleans Musikern durchzuführen, die unter dem Titel „A night in New Orleans“ stehen soll.

Jackie McLean schrieb die Musik zu dem Stück „Unfinished women cry in no man's land while a Bird dies in a

glided cage“, das von Charlie Parker handelt und kürzlich vom New York Shakespeare Festival's Mobile Theatre uraufgeführt wurde.

Frederic Rabold feiert am 23. November das 10jährige Bestehen seiner „Crew“ im Sudhaus in Stuttgart mit einer Jam Session, zu der alle Musiker eingeladen wurden, die in diesen 10 Jahren mit ihm gespielt haben. Trompeter und Flügelhornist Rabold konnte im letzten Jahrzehnt insgesamt 5 Platten vorlegen. Die heutige Crew besteht seit 2 Jahren in unveränderter Besetzung mit 3 Rhythmusmusikern, 4 Bläsern und der Sängerin Lauren Newton. Frederic Rabold war auch aktiv mit dabei, als am 6. Oktober „Journey into Jazz“, eine Komposition von Günter Schuller, in der Friedrich-List-Halle in Reutlingen aufgeführt wurde. Mitwirkende waren noch das Schwäbische Symphonie-Orchester Reutlingen unter der Leitung von Dimitri Agrabiotis.

George Shearing hat im Juni im MPS Studio in Villingen Plattenaufnahmen gemacht. Die Partner des Pianisten waren dabei der irische Gitarrist Louis Stewart und der dänische Bassist Niels-Henning Ørsted Pedersen. An drei Tagen wurden dabei 24 Stücke aufgenommen, die auf drei Platten vorgelegt werden sollen.

Clark Terry gehörte zu den prominenten Musikern, die bei der diesjährigen Great Rocky Mountain Jazz Party von Dick Gibson in Colorado Springs auftraten. Es gab dort 5 Veranstaltungen, bei denen sich insgesamt 66 Musiker vorstellten, darunter Joe Newman, Joe Wilder, Jon Faddis, Carl Fontana, Vic Dickenson, Bill Watrous, Zoot Sims, Benny Carter, Frank Wess, Flip Phillips, Hank Jones, Roger Kellaway, Milt Hinton, Joe Venuti, Bob Haggart und Richie Pratt. Terry wird Mitte November zu einem kurzen Fernsehauftritt nach Deutschland kommen und sich im kommenden März wieder einmal mit seiner Big Bad Band, in der Peter Herbolzheimer und Ack van Rooyen als Gastsolisten mitwirken werden, auf Europatournee begeben.

Joe Viera hat die Leitung eines zweitägigen Jazzkurses übernommen, der am 26. und 27. November in den Räumen der städtischen Musikschule Minden vom Förderkreis Freie Musik durchgeführt wird.

Mary Lou Williams gibt derzeit an der Duke University in Durham, North Carolina, Einführungskurse in den Jazz. Die jetzt 67jährige Pianistin und Komponistin behandelt dabei die Jazzmusik aus historischen, musikwissenschaftlichen und soziologischen Aspekten heraus.

KENNEN SIE DIE?

Bicollection, eine neue Bielefelder Formation, verarbeitet in ihrer Musik eine Vielzahl musikalischer Einflüsse: Elemente des Rock, des Rock Jazz, des Bebop und Free Jazz sowie der südamerikanischen Rhythmik. Die Stücke werden von den Bandmitgliedern gemeinsam entworfen. Besetzung: Wolli Tümmeler, Tenor-, Sopransaxophon, Flöte, Percussion, Vicky Scheliga, Vocal, Percussion, Phillip Gailat, Gitarre, Alex Scheliga, Baß, Harald Zagatta, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Harald Zagatta, Windmühlenweg 22, 4800 Bielefeld.

Die **Blues Company**, ein Quartett aus Osnabrück, das seit Anfang 1976 besteht, fungiert als Begleitband namhafter schwarzer Bluesmusiker — sie stellte sich schon mit Sunnyland Slim, James Booker, Willie Mabon, Billy Boy Arnold, Eddie Vinson, Henry Gray, Blind John Davis und Juke Boy Bonner vor —, bestreitet aber auch Konzerte ohne Gastsolisten. Ihr Repertoire enthält Bearbeitungen von Standards schwarzer Bluesmusiker und eigene Stücke. Besetzung: Todor Todorovic, Gitarre, Christian Rannenberger, Klavier, Mike Müller, Baß, Franz Knollmeyer, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Todor Todorovic, Postfach 2543, 4500 Osnabrück, Telefon 0541 768 1546.

Candotnbe formierte sich im Herbst 1976 in Frankfurt. Die Konzeption des Quintetts ist charakterisiert durch die südamerikanische Rhythmik und Melodik, die der Saxophonist Wilson de Oliveira — er steuert einen Großteil der Kompositionen und Arrangements bei — in die Musik einbringt, und die durch die Verbindung mit europäischen Stilelementen zu einem eigenständigen Sound führt. Besetzung: Dieter Grünwald, Trompete, Flügelhorn, Wilson de Oliveira, Tenor-, Sopransaxophon, Manfred Kulmann, Keyboards, Paul Schmandt, Baß, Kurt Bong, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Paul Schmandt, Unterlindau 65, 6000 Frankfurt/Main, Telefon 0611/2664383 oder Kurt Bong, Eichkopfstraße 10, 6233 Kelkheim-Ruppertsheim, Telefon 0 61 74 / 6 29 84.

Fifty Fifty ist der Name einer Formation aus dem Raum Dortmund/Bochum, die Jazz und Rock zu gleichen Teilen in einer komplexen Synthese vereint. So sind komplizierte Electric Jazz-Passagen ebenso zu hören wie elektronisch erzeugter Space Rock-Sound oder Funky Music. Das Repertoire des im Herbst 1976 gegründeten Quartetts, dessen Mitglieder mehrere Jazzkurse in Remscheid absolvierten, besteht hauptsächlich aus eigenen Kompositionen, enthält aber auch bekannte Themen von Herbie Hancock, Billy Cobham u. a. Besetzung: Niko Hesselbach, Keyboards, Hennes Weidendorfer, Gitarre, Werner Weidendorfer, Baß, Martin Hesselbach, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Werner Weidendorfer, Hoher Wall 28, 4600 Dortmund, Telefon 02 31 / 1411 35.

Ganesha Music lehnt sich in ihrer Konzeption an John Abercrombies Gruppe „Gatevay“ an, erweitert das Spektrum aber sowohl in Richtung des konventionellen als auch des freien Spiels. Das Stuttgarter Trio, das sich vor einem halben Jahr formierte, zieht zu den Konzerten öfters Gastsolisten wie Frederic Rabold, Bernd Konrad u. a. hinzu. Besetzung: Lothar Schmilz, Gitarre, Thomasz Stabenow, Baß, Michael Kersting, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Liane Schmid, Adlerstraße 12, 7015 Korntal 2, Tel. 0 71 50 / 21 02.

Der Hotclub da Sinti knüpft an das Spielideal von Django Reinhardts und Stephane Grappellis Hotclub de France an. Seinen typischen Sound erhält das Quartett durch die ausschließliche Verwendung von Saiten-Instrumenten, wobei der Baß die rhythmische Grundlage schafft und somit das Schlagzeug ersetzt. Gegründet wurde der Hotclub da Sinti im Frühjahr 1977. Besetzung: Wedeli Köhler, Geige, Babist Taupmann, Solo-Gitarre, Schmeling Lehmann, Rhythmus-Gitarre, Jani Lehmann, Baß. Kontaktanschrift: Jani Lehmann, Stockheimer Straße 4, 7129 Brackenheim, Telefon 0 71 35 / 85 34.

Die **inFormation Media Band** präsentiert in unterschiedlichen Besetzungen — vom Trio bis zum Oktett — Standards und eigene Kompositionen aus den Bereichen des Swing, Bebop, Hardbop, Latin, Blues, Rock und Modern Jazz. Besetzung: Trompete, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon, Posaune, Piano, Vibraphon, Synthesizer, Gitarre, Banjo, Baß, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Bob Temme, Goetheweg 21, 5630 Remscheid 11, Telefon 0 21 91 / 5 25 48.

Just-Music nennt sich ein Jazz-Rock-Trio aus dem Würzburger Raum, dessen Zielsetzung es ist, ein möglichst weites musikalisches Spektrum auf eigenständige Weise zu verarbeiten. Besetzung: Armin Reusch, Saxophon, Stephan Potschka, Baß, Reiner Römer, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Stephan Potschka, Brennofenweg 9, 8702 Kist, Telefon 0 93 06 / 83 17.

Maloo formierte sich im Frühjahr dieses Jahres. Die musikalische Entwicklung des New Jazz Trios resultiert aus den vielschichtigen Elementen, die die Jazzszene der letzten Jahre geprägt haben. Besetzung: Bernd Töberg, Gitarre, Wolf Struck, Baß, Michael Kullick, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Aries Musik Promotion, Waageplatz 4, 3400 Göttingen, Telefon 0551/57196 und 5 55 56.

Nardis musiziert im Bereich des Bebop und Cool Jazz, wobei sich das Quintett von Musikern wie Charlie Parker, Thelonious Monk, Wes Montgomery, dem frühen Mal Waldron, Bill Evans oder Jim Hall beeinflussen ließ und in Anlehnung an deren Spielideal und den von ihnen verwendeten Themen Eigenes zu kreieren sucht. Besetzung: James K. Smith, Trompete, Flügelhorn, Norbert Eisner, Altsaxophon, Flöte, Baßklarinette, Hans Reichel, Gitarre, Klaus Treuheit, Klavier, Bertram Reichel, Kontrabaß, Ulrich Thielmann, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Klaus Treuheit, Haagstraße 5, 8520 Erlangen, Telefon 0 91 31 / 2 69 27.

Neodym ist der Name einer Jazz-Rock-Gruppe, die sich 1971 formierte. Die Konzeption des Quintetts umfaßt rhythmisches Funk-Spiel ebenso wie melodisch getragene Themen und Klangmalereien, die mit Hilfe von Effektgeräten und Tonbandeinspielungen erzeugt werden. Besetzung: Norbert Engler, Saxophon, Woodwinds, Stimme, Percussion, Günter Würfel, E-Piano, Orgel, Jörg Naber, Baß, Flöte, Ronald Schramm, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Ronald Schramm, Stettiner Str. 21, 3401 Lengeln, Telefon 0 55 93 / 4 36.

Oiji heißt ein neues Jazz-Duo, zu dem sich kürzlich der von seiner Arbeit bei Albert Ayler her bekannte Schlagzeuger und Percussionist Allen Blairman sowie der Flötist, Vocalist und Percussionist

Don Keyn, der früher im Don Ellis Orchester tätig war, zusammengeschlossen haben. Die Musik des Duos ist größtenteils spontan improvisiert und enthält Elemente des Rock, Soul, Blues und Jazz. Kontaktanschrift: Allen Blairman/Don Keyn, Waldstraße 64 b, 6149 Rimbach, Telefon 0 62 53 / 6992.

Second Line umfaßt in ihrer Musik eine breite Palette des modernen Jazz, von Bebop über Funky Music bis zum Rock Jazz. Die Stücke des Quartetts sind meist fest arrangiert und lassen den Musikern Raum für freizügige Improvisationen. Besetzung: Bernd Weber, Keyboards, Roland Gyrmadi, Gitarre, Andreas Lonardoni, Baß, Michael Kersting, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Michael Kersting, Adlerstraße 12, 7015 Korntal 2, Telefon 071 50/21 02 oder Andreas Lonardoni, Kirchstraße 30, 7080 Aalen 16, Telefon 07366/6332.

Stuttgarter Dixieland Small Stars nennt sich eine Oldtime-Formation, die Anfang Oktober dieses Jahres gegründet wurde. Die Band spielt Dixieland- und Swing-Standards, möchte aber auch eigene Stücke einstudieren. Besetzung: Trompete, Klarinette, Sopransaxophon, Posaune, Piano, Baß, Schlagzeug, Gesang. Kontaktanschrift: Cornelia Dunkel, Gebersheimer Weg 44, 7257 Ditzingen 1, Telefon 071 52/52666.

Trade Mark gewann bei einem Wettbewerb im Rahmen des Dorstener Jazzfestivals im Juli dieses Jahres den ersten Preis, der mit einem Schallplattenvertrag verbunden ist. Die Musik des Sextetts basiert auf der Tradition des Bebop, Hardbop und des Modern Jazz. In der jetzigen Besetzung mit Wolfgang Stab, Trompete, Mathias Nadolny, Tenor- und Sopransaxophon, Stefan Bauer, Vibraphon, Wolfgang Jungkrüger, Klavier, Bodo Klingelhöfer, Baß, und Michael Peters, Schlagzeug, besteht Trade Mark seit etwa einem Jahr. Kontaktanschrift: Michael Peters, Eckardtstraße 28, 4600 Dortmund 30, T-?!. 02 31 / 431498.

Trio Manus, eine New-Jazz-Formation aus den Niederlanden, spielt eine kontrastreiche, improvisierte Musik, die auf eigenen Kompositionen basiert und unterschiedliche Einflüsse miteinbezieht. Von Zeit zu Zeit schließt sich der Percussionist Tom Nicholas, der in Holland mit Hans Dulfer arbeitet und in den USA Mitglied der Gruppen um Dewey Redman und John Handy war, dem Trio an. Besetzung: Marcel Edixhoven, Klarinette, Baßklarinette, Ed de Vos, Baß, Bert van Beek, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Marcel Edixhoven, Prins Hendriklaan 46-B, NL-Rotterdam, Telefon 147677 oder Ed de Vos, Tamboerstraat 4-B, NL-Rotterdam, Telefon 11 3963

Zwitschermaschine nennt sich ein im Frühjahr dieses Jahres gegründetes Quartett aus Freiburg. Stilistisch bewegt sich die Gruppe im Bereich des Rock Jazz, wechselt dabei zwischen ausgesprochen aggressiven und lyrischen Passagen, zwischen Klangmalerei und rhythmisch betonten Teilen. Besetzung: Franz Christ, Sopran-, Tenor- und Baritonsaxophon, Felix Heinemann, E-Gitarre, Hans J. Verhüten, E-Baß, Don Hofmeister, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Hans J. Verhüten, Gartenstraße 32, 7800 Freiburg, oder Don Hofmeister, Kandelstraße 10, 7800 Freiburg, Telefon 07 61 / 29 03 03.

JAZZ RODION

E 1315 EX

Nr. 12/XIV Dezember 1977
DM 3,— sfr. 3.50 — 35 Lit.

Postvertriebsstück — Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



7600 OFFENBURG 15

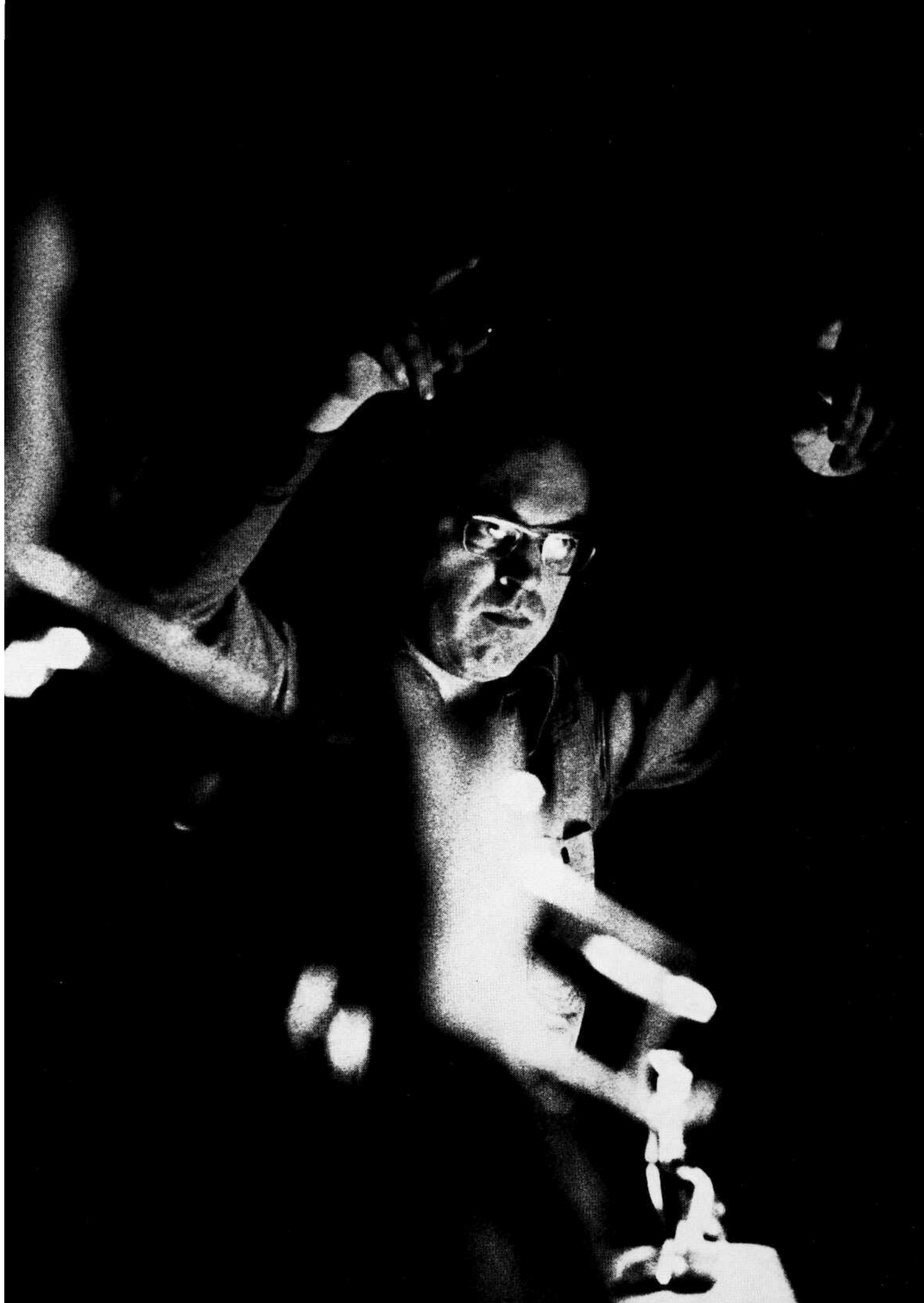
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

01=50

901

6368203



Neue Wege des Komponierens: Graham Collier

Wer ist das eigentlich, Graham Collier? Diese Frage wird immer wieder gestellt, wenn Collier zu ein paar wenigen Konzerten in die Bundesrepublik kommt oder wenn die eine oder andere seiner selbstproduzierten und -verlegten Platten auftaucht. Was nicht Rock, nicht Pop ist, was nicht vom großen Musikgeschäft hochgejubelt wird, das bleibt im Schatten. Der Jazz, der sich nicht an die Fersen des Rock geheftet hat, der sich auf neuen Wegen zu anderer Profilierung vortastet und damit seine Wandlungsfähigkeit beweist, der Jazz, dessen neue Entwicklungsformen seit jeher zunächst auf die kühle Wand der Ablehnung stieß, der gerade im Bereich lebendiger Kreativität wenig Gegenliebe findet, dieser Jazz, den es seit seiner Entstehung gibt, der seine Aufmachung, nicht aber sein Wesen verändert, er war und ist elitär, bleibt auf einen kleinen, avantgardistischen Kreis von Musikern und Musikfreunden beschränkt. Erst dann, wenn sich das Musikgeschäft, das von der Mode lebt, Anregungen von diesen kreativen Musikern holt und damit für den notwendigen modischen Wandel sorgt, gelangen neue Formen des Jazz an die Oberfläche und damit an ein breites Publikum. Doch geschieht das unter Einbuße der elementaren künstlerischen Strukturen, wie es nun einmal der Prozeß der Popularisierung erfordert. Wie also könnten Musiker wie Graham Collier, die Neues nicht aus kommerziellen modischen, sondern aus kreativen künstlerischen Gründen kreieren, wie könnten also diese Musiker bei einem großen Publikum namhaft sein. Und weil sie es nicht sind, haben sie auch wenig Chancen, bekannt zu werden, solange ihre Musik nur im kleinen Kreis gehört werden kann. Die Plattenfirmen und die Konzertveranstalter, die den neuen Jazz aufgrund ihrer publizistischen Möglichkeiten fördern könnten, halten sich des Risikos wegen zurück und bleiben beim Erfolgsrezept der eingefahrenen Geleise, sie verlangen Konzessionen oder erteilen Absagen. Die Musik eines Graham Collier paßt nicht in die modischen Strömungen,

weil sie Nostalgie, Rock-Rhythmen oder Elektronik zwar nicht grundsätzlich negiert, all das aber nur in ausgewogener Dosierung als künstlerisches Gestaltungsmittel und nicht als alles beherrschende Zugmaschine zum Zweck der Popularität verwendet.

Um nun aber die Frage „Wer ist Graham Collier?“ noch weiter zu beantworten, folgende Anmerkungen: Er ist zweifellos eine der interessantesten Jazzpersönlichkeiten Englands, Sohn eines Schlagzeugers, jetzt 40 Jahre alt, seit 1964 Leiter eigener Bands, Autor der Jazzbücher „Inside Jazz“, „Jazz“, Leitfaden für Studenten und Lehrer, „Compositional devices“, eine Kompositionslehre, die er am Berklee College of Music in Boston schrieb, und „Cleo & John“, eine Biographie mit kritischem Unterton über Johnny Dankworth und Cleo Laine. Collier studierte am Berklee College of Music in Boston, schrieb später in England Bühnen- und Filmmusiken, wurde mehrfach ausgezeichnet. Kein Neuling also, kein unbeschriebenes Blatt, vielmehr ein seit 15 Jahren sehr aktiver Musiker und Komponist, und doch hierzulande weitgehend unbekannt. Das mag auch ein Beweis für eine — zumindest auf diesem künstlerischen Sektor — noch weitgehend gültige „splendid isolation“ der Insel England sein.

Graham Collier hat seit jeher das Schwergewicht seiner Arbeit aufs Komponieren und Arrangieren gelegt. Bereits 1960 gewann er mit einer eigenen Komposition ein Stipendium an der Berklee School of Music in Boston. Er berichtet: „In Berklee wurde ich gewahrt, daß es mir eigentlich wenig Spaß macht, immer nur solche Stücke zu arrangieren, die andere Leute geschrieben haben, sondern daß es mir viel lieber wäre, selbst Musik zu komponieren. Im Jazz genügt es nicht, einfach Melodien zu erdenken, man muß sie auch auf ihre Eignung zur Improvisation ausprobieren, muß sie ausweiten, mit ihnen arbeiten können. Dies ist dann mehr eine experimentelle Arbeit. Bei Stücken, die unter diesem Aspekt aufgebaut sind, wird viel mehr spontan improvisiert, als die Zuhörer oft glauben. Selbst versierte Kritiker werden schwerlich wirklich verstehen, was wir tun, wenn

sie keinen Einblick in die Noten nehmen und bei der Entstehung der Komposition nicht dabei sind. Das Komponieren ist eine Art koordinierte Arbeit zwischen mir und den Musikern, denn sie haben die Möglichkeiten, sich innerhalb der Komposition auszudrücken. Ich selbst kann mich im dem Rahmen, den ich schaffe, doch so weitgehend offenbaren, daß dabei die Graham Collier Musik deutlich erkennbar wird.“

Wie einst Ellington, so empfindet auch Collier die harmonischen Klangstrukturen im direkten Zusammenhang mit der Orchestrierung, denn „sie verändern sich allein schon durch die Wahl der Instrumente“. So wie in der bildenden Kunst eine Farbharmonie von den jeweiligen farbgebenden Mitteln abhängig ist. Nicht von ungefähr schöpfte Graham Collier gerade aus der Malerei der Gegenwart immer wieder wertvolle Anregungen. Künstler der abstrakt impressionistischen Malschule gaben ihm mehrfach Impulse zu Kompositionen. Als er Anfang 1976 vom Finnischen Neuen Musik Orchester einen Kompositionsauftrag erhielt, da schrieb er unter dem Eindruck von Werken der Maler Mark Rothko, Clifford Still und Hans Hartung eine dreiteilige Komposition, die er „Triptych“ nannte und im März 1976 uraufführen konnte. Graham Collier sagt darüber: „So wie diese Maler den Wunsch haben, sich von jeder Art gegenständlicher Darstellung und Wiedergabe zu lösen, so wollen wir Musiker uns von vorgegebenen Strukturen, wie der 32taktigen Liedform oder dem 12taktigen Blues, befreien und in den Raum modalen Spiels und sich frei ergebender Kompositionsformen vordringen. Der dritte Teil der Komposition soll den bei Hartung spürbaren Kontrast zwischen Spannung und tänzerischer Leichte wiedergeben, und zwar habe ich das so versucht, daß zwischen den kontrollierten Improvisationen und den ausgeschriebenen Teilen eine Balance besteht, wobei die Musiker ständig zwischen beiden Elementen pendeln.“ Graham Collier nennt neben „Triptych“ noch zwei andere Kompositionen, mit denen er glaubt, zu etwas Neuem, ganz anderem als dem, was er zuvor geschaffen, oder was über-

Zu nebenstehender Bildseite:

GRAHAM COLLIER dirigiert
Foto: Paul Gerhard Deker

haupt zuvor an Musik kreiert wurde, gelangt zu sein: „New conditions“ und „Symphony of scorpions“. In die letztere freilich hat er noch vieles hineingenommen, was an Vorbilder erinnert: vor allem ihr humorvollen Teil, der zwangsläufig an Kurt Weill denken läßt. Dessen Einfluß ist ja auch bei Carla Bley zu spüren, und die nennt Collier neben Gil Evans und Mike Gibbs, wenn man nach seinen Favoriten unter den Komponisten auf dem Gebiet des neuen Jazz fragt. Bei der „Symphony of scorpions“ ist es die Literatur, mit der Collier kokettiert, denn es ist ein Text aus der Novelle „Under the volcano“ des vor zwanzig Jahren verstorbenen englischen Schriftstellers Malcolm Lowry, von dem sich Collier anregen ließ und mit dessen Werk er sich ein Jahr lang intensiv befaßte. In diesem von Collier herangezogenen Lowry-Text heißt es: „... a symphony of scorpions, a procession of flying grand pianos and cathedrals.“ Es ist also nicht nur von der Sinfonie der Skorpione, sondern auch von einer Prozession fliegender Konzertflügel und Kathedralen die Rede. Das Werk wurde im Juni 1977 in Ilkley uraufgeführt und liegt inzwischen auch auf Platte vor.

Colliers „New conditions“ sind sehr viel freier als die vorangegangenen Kompositionen. Er sagt dazu: „Es gibt zwar immer noch genügend geschriebene Elemente dabei, aber es werden sicher nur wenige Zuhörer merken, was nun kontrolliert vor sich geht und was nicht. Natürlich wird die Musik i.e. genau gleich verlaufen und klingen, das bringen ja schon die ganz spontan erfolgenden und damit ständigem Wechsel unterworfenen Improvisationen der Solisten mit sich. Aber Veränderungen hängen auch nicht zuletzt mit den vielen Dingen zusammen, die von mir ebenfalls so spontan mit in den Spielverlauf gebracht werden. Komponieren bedeutet im Jazz ja nicht nur Notenschreiben, ebenso wichtig ist es, einen bestimmten Klanghintergrund zu schaffen, durch den ein Solist aufgefordert wird, sich zu entfalten. Wer einen Auftritt meiner Band genau verfolgt, dem wird deutlich werden, welchen Einfluß das Dirigieren auf die Musik hat. Da können kleine Motive, vielleicht nur fünf, sechs Töne auftauchen, die das Orchester auf mein Zeichen hin spielt, wobei die Musiker derartige Motive ganz auf ihre Art bringen können. Es läßt sich auch die Dynamik kontrollieren, d. h., man kann den Klang weicher, leiser, härter, leichter oder lauter machen, kann ganz zarte Stimmungen schaffen. Ebenso sind Kontrastbildungen möglich, indem man ausgeschriebene Parts direkt mit spontanen Improvisationen koppelt,

oder indem man verschiedene halbimprovisierte und genau konzipierte Teile einander überschneiden läßt — vielleicht turnt man sie auch übereinander. Es gibt unzählige Möglichkeiten in der Durchführung eines Konzepts, die aber unbedingt der Anleitung eines Dirigenten bedürfen.“ So die Worte von Graham Collier, der seine „New conditions“ im Januar 1976 für ein erstes Gastspiel seines 12 Mann starken Orchesters in Frankreich schrieb. Die erste Aufführung erfolgte in Paris für Radio France. Der Komposition liegt nach Graham Colliers Worten die Absicht zugrunde, alle Musiker der Band solistisch vorzustellen, wobei jedoch ihre Aktionen durch den von Collier geschaffenen Klanghintergrund herausgefordert werden. Sie können sich also unter „neuen Bedingungen“ bewähren — was zu dem Namen „New conditions“ führte, unter den dieses aus mehreren Einzelkompositionen bestehende Werk gestellt wurde.

Die gewiß fruchtbare Arbeit Graham Colliers hätte noch größere Ausstrahlung und mehr Entwicklungsmöglichkeiten, wenn in England die Situation für den neuen Jazz nicht so aussichtslos wäre. Die offiziellen Stellen Englands nehmen nach wie vor von der Jazzmusik wenig Notiz und haben die Bedeutung dieser lebendigen Musik nicht erkannt oder sie wollen sie nicht erkennen. Im Gegensatz zu so manchen seiner Kollegen versteht es Collier, durch unermüdliche Aktivität sein Orchester immer wieder neu aufzustellen, Kompositionsaufträge zu erhalten und mehr oder weniger ausgedehnte Auslandstourneen zu arrangieren. 1968 erhielt Collier als erster Jazzmusiker Englands einen Förderpreis vom Arts Council, was für ihn Anlaß war, seine Erwartungen höher zu schrauben. Er war der Ansicht, daß sich die Situation nun allgemein bessern, dem Jazz mehr Unterstützung gewährt würde. Doch hatte er sich da entschieden getäuscht und kommentiert: „In Wirklichkeit hat sich nicht viel geändert, vielleicht ist es ein klein wenig besser geworden als früher. Ich habe z. B. für die Tournee, die uns im September nach Ungarn führte, von der Regierung eine finanzielle Unterstützung erhalten. Auch hat mir der Arts Council einige weitere Auftragskompositionen zugeteilt.

Trotzdem ist die Situation für den neuen Jazz in England immer noch sehr schwierig, und ich möchte hier in erster Linie der BBC die Schuld geben. Dort findet man nämlich überhaupt kein Interesse für das gegenwärtige Jazzgeschehen, man nahm nicht einmal von einem Konzert mit Albert Mangelsdorff in London Notiz. Das bringt auch uns einheimischen

Musikern Nachteile, denn wir haben damit so gut wie keine Gelegenheit, Musiker des Kontinents kennenzulernen. Ohne Unterstützung des Rundfunks können sie nur ganz selten nach England kommen. Dagegen bietet sich für uns immer wieder die Chance, in der Bundesrepublik aufzutreten. Ein reger Austausch wäre im Interesse aller Musiker erstrebenswert. Ich erinnere nur daran, wie oft schon Musiker aus England — etwa die Trompeter Harry Beckett oder Henry Lowther — mit den verschiedensten Formationen in der Bundesrepublik auftreten konnten. Auch ich fand für mein Orchester die meisten Jobs im Ausland. Wir haben es bis heute nicht einmal geschafft, daß die Konzertgagen der BBC einigermaßen leistungentsprechend angehoben werden. Derzeit bekommt man als Jazzmusiker für die Mitwirkung bei einem Konzert der BBC umgerechnet weniger als 80 Mark. Aber auch für die zeitgenössische Musik gibt es nicht viel mehr Geld, da bekommt der Musiker etwa 100 Mark pro Konzert. Es gibt zudem in der BBC kaum Sendezeit für neuen Jazz. Im Durchschnitt liegt sie bei einer halben Stunde pro Woche. Vergleicht man das mit den Rundfunkstationen in Deutschland und ihrem Engagement für den neuen Jazz, das man teilweise sogar als Mäzenatentum bezeichnen kann, so muß man sich für England schämen.

Auch gibt es bei uns kaum große Festivals. Ich habe keine Ahnung, warum. Ich bin überzeugt, wenn der neue Jazz in den Rundfunkprogrammen stärker berücksichtigt würde, fände diese Musik in England weit größeren Anklang, würde auf weit größeres Verständnis stoßen. Das wiederum würde die allgemeine Jazz-Szene bei uns zweifellos beleben. Die BBC wird also keineswegs leichtfertig beschuldigt, zu einem großen Teil für die prekäre Situation des neuen Jazz in England verantwortlich zu sein. Die Situation des traditionellen Jazz sieht dagegen in England völlig anders aus. Die Trad Musiker sind voll in die Unterhaltungsindustrie integriert, man hört sie viel im Rundfunk, und selbst in Fernsehsendungen erlebt man etwa Kenny Ball, Acker Bilk oder Chris Barber. Insgesamt betrachtet gibt es aber kaum Jazz im Fernsehen, wenn sich auch die Tendenz zu einer Wende abzuzeichnen scheint. Auch da hoffen wir alle auf eine Besserung.“

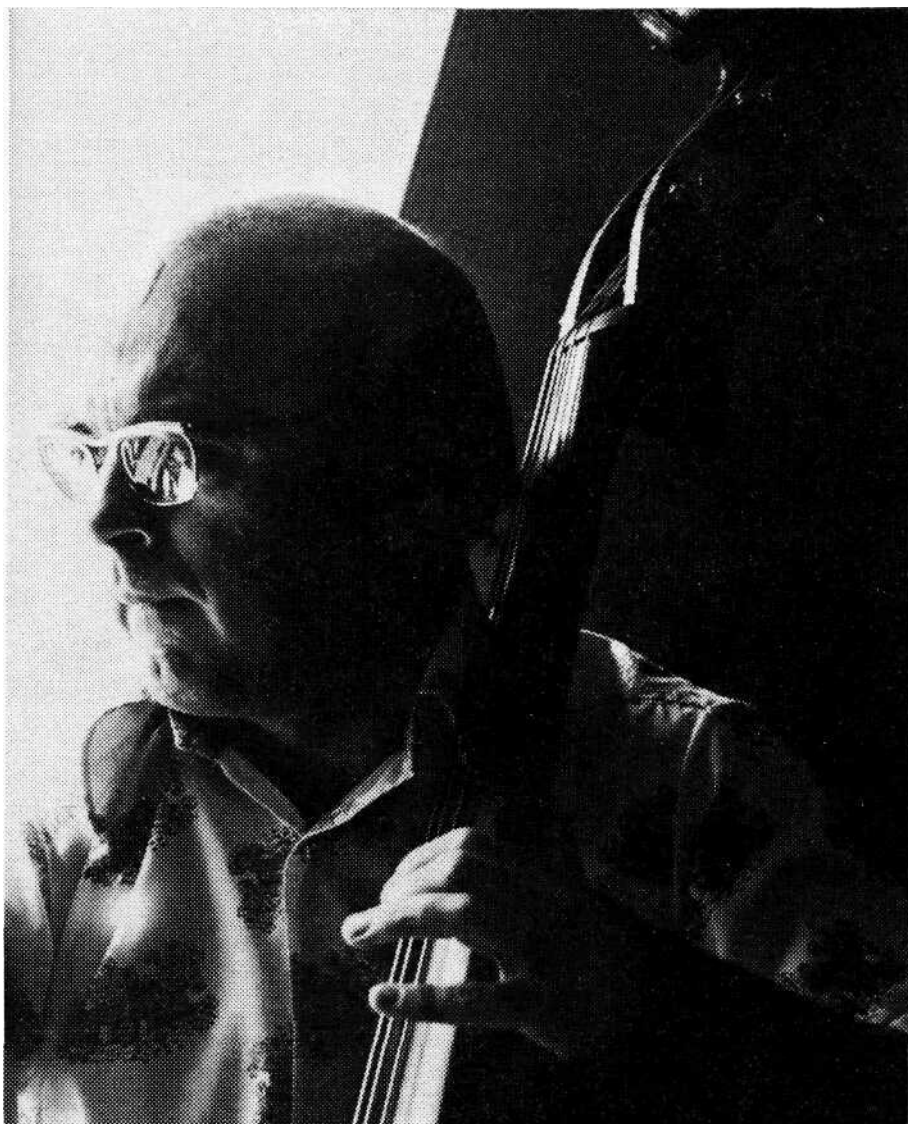
Im Gegensatz zu manch einem seiner weit namhafteren Kollegen kann Graham Collier seinen Lebensunterhalt allein durch seine musikalische Tätigkeit als Komponist und Autor bestreiten. Eine wesentliche Hilfe sind ihm

dabei die Kompositionsaufträge aus dem Ausland, vor allem erreichen sie ihn aus Dänemark, Norwegen, Finnland oder Deutschland. Andere freischaffende englische Musiker des neuen Jazz können solche Erfolge noch nicht vorweisen. Der Saxophonist Alan Wakeman arbeitet z. B. mit David Essex zusammen, der Gitarrist Ed Speight geht hin und wieder mit dem Pop-Star Gary Glitter auf Tournee, und beide müssen sie zudem jede Gelegenheit für Studioarbeit wahrnehmen, ob ihnen die Musik zusagt oder nicht. Viele üben auch einen anderen Beruf als den des Musikers aus, um sich über Wasser zu halten. In Colliers Orchester spielen zum Beispiel ein Ingenieur und ein Chemiker; sie haben allerdings Profi-Format.

In England gibt es auch keine kulturelle Institution, die man etwa mit dem Deutschen Goethe-Institut, das ja auch immer wieder Gelder für Jazz bereitstellt, vergleichen könnte. Man kann in dieser Richtung nur das englische Arts Council anführen, das auch schon die Auslandstourneen des Barry Guy Orchesters und zwei Gastspielreisen der Graham Collier Music unterstützt hat. Gemessen an der großen Zahl der neuen Jazzmusiker in England ist die vom Arts Council für den Jazz freigegebene Summe jedoch viel zu gering. Collier kommentiert: „In den letzten fünf Jahren wurden 40 000 bis 50 000 DM für Jazzmusik bereitgestellt, davon läßt sich nicht viel finanzieren. Vor kurzem versuchten wir z. B. eine größere Tournee durchzuführen, mit mehr Konzerten, die für die einzelnen Veranstalter tragbar gewesen wären, aber das Geld, das wir vom Arts Council erhielten, reichte gerade für die Ungartournee. Für Westdeutschland blieb überhaupt nichts übrig.“

Das ungarische Publikum hat Collier sehr überrascht. Es hinkt zwar aufgrund des Informationsmangels der allgemeinen Jazzentwicklung ein paar Jahre hinterher und reagiert demzufolge auf ganz freie Musik zögernd, zeigt sich aber trotzdem so aufgeschlossen und begeisterungsfähig, „daß es“, wie Graham Collier sagt, „uns Jazzmusikern viel Ermutigung und Bestätigung zu geben vermochte“.

Als Graham Collier sein Buch „Jazz“ schrieb, das als Anleitung für Studenten und Lehrer gedacht ist, ging es ihm darum, für den Jazzunterricht an Schulen geeignetes Material vorzulegen. Nach seinen eigenen Beobachtungen aber wurde wenig Gebrauch davon gemacht. Resigniert meint er: „Die meisten Schulen kümmern sich im Musikunterricht nach wie vor keinen Deut um den Jazz.“



GRAHAM COLLIER

Trotzdem hat Collier große Hoffnungen, daß die Situation sich zum Besseren wendet, zumal seinen Erfahrungen nach ein größeres Publikum des Jazz-Rock müde geworden ist und sich langsam anspruchsvolleren Jazz-Stilen zuwendet. Man merkt ihm die Freude an, wenn er sagt: „Viele, die durch Weather Report, Chick Corea oder Herbie Hancock, also erst durch den Rock mit dem Jazz in Berührung gekommen sind, entdecken nun die wirklichen Jazzformen.“ Allerdings hat sich diese Erweiterung des Publikums noch nicht auf den Absatz seiner Schallplatten niedergeschlagen. Enttäuscht vom Desinteresse der großen Plattenfirmen hatte Collier 1974 eine eigene Firma, die Mosaic Records, gegründet. Sie konnte sich inzwischen so weit etablieren, daß es sich Collier seit dem letzten Jahr leisten kann, neben seiner eigenen Musik auch die seiner Kollegen Stan Sulzmann oder Howard Riley zu produzieren und zu vertreiben. Er kann auch langsam darangehen, etwas mehr Werbung für seine Platten zu

betreiben, graphisch anspruchsvollere Hüllen zu drucken. Obwohl er einen aktiven Helfer hat, lastet die Hauptarbeit der Firma doch auf Collier. Die Zahl der verkauften Mosaic Platten von Collier ist gewiß nicht kleiner als die, die zuvor durch die Philips veröffentlicht wurde. Dadurch, daß er seine Platten auf lange Jahre im Programm der Firma lassen kann, erhofft sich Collier auf längere Sicht eine größere Wirkung. Jedenfalls vermochte bisher keine mißliche Erfahrung die Aktivität Graham Colliers zu brechen. Und wenn man auf die guten Resultate seiner bisherigen Bemühungen zurückblickt, dann hat man keinen Zweifel, daß er auf dem richtigen Weg ist und sich auch in Zukunft durchsetzen wird.

Dieter Zimmerle

Plattenhinweise

Graham Collier Music „Darius“ (Mosaic GCM 741)
 Graham Collier Music „Midnight Blue“ (Mosaic GCM 751)
 Graham Collier Music „New Conditions“ (Mosaic GCM 761)
 Graham Collier Music „Symphony Of Scorpions“ (Mosaic GCM 773)

Nancy Jazz Pulsations 77

Nancy, Hauptstadt des Departements Meurthe et Moselle, hat die typische Lage einer französischen Provinzstadt und ca. 110000 Einwohner. Zwar gibt es 60 km weiter nördlich ein dicht besiedeltes Industriegebiet, Besucher für ein Jazz Festival sind aber von dort ebensowenig zu erwarten wie aus dem 100 km entfernten Saargebiet. Für das weitere Umland könnte man die Bevölkerungsdichte am ehesten mit der Oberpfalz und dem Bayerischen Wald vergleichen. Auch ist der Oktober nicht der Monat, in dem in einer Stadt wie Nancy die spärlich vorhandenen Touristen das Defizit von Jazzkonzerten lindern könnten. Jazzfans, die Urlaubsreise und Jazzfestival miteinander verbinden, reisen im Sommer aus allen Himmelsrichtungen nach Moers oder Willisau. An der Côte sind sie unter den mehreren Millionen Touristen sowieso tausendfach vertreten. In Nancy stellen sie höchstens zehn Prozent des Publikums und gehören zudem oft zu den gut hundert Journalisten und Kritikern, die in den Genuß von Pressekarten kommen.

Nancy hat zwar die Lage einer Provinzstadt, aber man ist bemüht, zumindest auf kulturellem Gebiet das Provinzielle abzulegen. So kann sich das Angebot an Kultur einerseits beim jährlichen Theaterfestival, andererseits bei dem im zweijährigen Abstand stattfindenden „Jazz Pulsations“ mit dem Angebot mancher als Kulturzentrum berühmten Weltstadt messen.

Betrachtet man dieses 3. Festival „Nancy Jazz Pulsations“ allein unter dem Aspekt, in welcher Weise es hier gelungen ist, den Jazz an Leute heranzutragen, die sich aus eigener Initiative nie darum gekümmert hätten, dann rechtfertigt dieser Umstand allein (aber nicht nur dieser) das Urteil: Ein exemplarisches und einzigartiges Festival. Dies ist für mich auch ein Anlaß, etwas vom Schema üblicher Festivalberichte abzuweichen. Stattdessen seien mir einige Bemerkungen mehr zum Drumherum gestattet.

Lag für die ersten beiden Festivals 1973 und 1975 die Organisation noch bei der Verwaltung der Stadt Nancy, so übernahm diesmal die erst im November 1976 gegründete „L'Association Nancy Jazz 77“ diese Aufgabe. Für die Programmgestaltung zeichnete 1975 noch eine Einzelperson verantwortlich, was zu Fehlern und Pannen (siehe JP 12/75) führte, jetzt übernahmen das 7 Mitglieder der „Association“ und erstellten ein Programm,

das meist einen homogenen Verlauf der Konzerte ermöglichte.

Imponierend ist die Liste all der Stellen, die diesem privaten Verein unter die Arme greifen. Am wichtigsten sind eine Ausfallbürgschaft der Stadt Nancy in Höhe von 150000 DM und weitere 25 000 DM vom Generalrat des Departements. „L'Est Republicain“, Nancys Zeitung, übernahm das Patronat über das Festival. Die Firma Peugeot stellte kostenlos Fahrzeuge und Fahrer für alle Transporte von Musikern und Instrumenten. Drei verschiedene Programme von Radio France brachten Übertragungen und betreuten die Elektro-Akustik.

Außer den 16 offiziell-n Konzerten fanden unter dem Motto „Animation“ noch rund 150 bis 200 weitere Konzerte statt: in Schulen, im Blindenheim, im Gefängnis, im Gastarbeiterwohnheim, in Supermärkten, in Platten- und Buchläden; diese meist für jedermann zugänglich, bei freiem Eintritt.

Man konnte also z. B. mittwochs um 17.00 Uhr im neuen Einkaufszentrum Pepper Adams mit George Arvanitas im Plattenladen in voller Aktion begegnen. Ein paar Meter weiter trat zur gleichen Zeit im Supermarkt der Blues-Sänger Louisiana Red auf. Zum Abendessen servierte ein Stockwerk höher Marcel Zanini mit Sam Woodyard noch schmackhaften Ohrenschmaus. Kein Besucher, der in diesen Tagen ins Zentrum der Stadt vordrang, kam am Jazz vorbei. Ist aber das Interesse an mehr Jazz geweckt, dann dürften Eintrittspreise zwischen 9 und 17 DM wohl das geringste Hin-

dernis sein, sich weiter damit zu befassen. Der vorsichtige Neuling konnte vor dem Kauf der Karte noch bei einem Spaziergang im Par- „La Pepinière“ Kostproben erlauschen. Es fanden nämlich alle Konzerte dort im Zirkuszelt „Chapiteau“ statt und wurden so gut verstärkt, daß man auch von draußen jede Nuance verfolgen konnte. Oder man versuchte es am ersten Samstag beim Null-Tarif-Abend „Le Jazz et la Danse“ auf der Place Henri Mengin und anschließend in der Markthalle. Dort spielten eine ganze Nacht lang sechs verschiedene Orchester Jazz oder Verwandtes, zumindest Tanzbares. Allerdings verzichteten viele bei der Temperatur aufs Tanzen, die meisten hörten lieber nur zu. Tant mieux! Der Erfolg ließ nicht auf sich warten. Hatte man am gleichen Samstag im Nachmittagskonzert noch weniger als 500 Unentwegte im Zelt angetroffen, so entschloß man sich später, die Konzerte von Montag bis Donnerstag aus der Salle Poirel ins Zelt zu verlegen, um genug Plätze anbieten zu können.

Vom letzten Festival 1975 war einige Skepsis verblieben. Man hatte eine Reihe großer Namen angekündigt, konnte aber schließlich weniger als die Hälfte dieser Garde zum Konzert antreten lassen. Gleichwertiger Ersatz wurde nicht geboten. Diesmal fehlten, wenn man sich an das im Oktoberheft des JP ausgedruckte Programm hält, nur Max Roach, Herbie Hancock und Illinois Jacquet. Statt dessen konnte man aber die nicht aufgeführten Frank Lowe, Stan Getz und Archie Shepp hören.

GEORGE LEWIS

Foto: Karlheinz Bechholz



Man kann die Musik, die geboten wurde, in vier große Gruppen aufteilen: Blues und Gospel, Restaurativer Jazz, Mainstream und Avantgarde. Unter den Begriff „Restaurativer Jazz“ möchte ich stellen, was jene Musiker geboten haben, die die Stilformen vergangener Jahrzehnte wiederzubeleben suchten. Da wären zu nennen: „Le Grand Orchestre du Splendid“, ein Theaterorchester aus Paris, das Samstagabends im Stil der Dorsey Brothers der dreißiger Jahre etwa 3000 Zuhörer in der kühlen Halle des „Marche Couvert“ mit heißer Musik begeisterte. Swing, Humor, Show, Spielfreude und Elan in der richtigen Mischung!

Das letzte Konzert wurde von der „Anachronic Jazz Band“ eröffnet. Diesen neun, mir bisher nicht bekannten, französischen Musikern gelang es gar, durch doppelte Restauration etwas völlig Neues zu schaffen. Bebop-Themen wie „Blue Monk“, „Move“ oder „Bernie's Tune“ wurden im Stil des Chicago Jazz der zwanziger Jahre dargeboten. Das Ergebnis war so herzerfrischend, daß man jedem Fan empfehlen kann, sich diese Musik auf Platten anzuhören. Am gleichen Nachmittag boten: Saxophonist Marcel Zanini und Sam Woodyard, begleitet von zwei Gitarristen und einem Bassisten, ihre Reminiszenzen an Swing Combos mit und ohne Lester Young.

Ich meine, es wäre vielen geholfen, wenn noch einige jener zahllosen Jazzmusiker mit perfekter Technik, aber wenig Genialität, die immer nach der letzten Mode spielen oder sich als Avantgardisten ausgeben, sich mehr der Pflege der Vergangenheit widmen würden. Irgendwann kommt die Zeit, wo auch das Jazz-Publikum nicht nur Johnny Hodges auf Platten hören will, sondern auch einen Musiker, der diese Musik stilecht reproduzieren kann. Was den Klassikfreunden recht ist, sollte dem Jazzfan billig sein! Die Vertreter der Avantgarde bestritten den größten Teil des Festivals. Hier hatten die Organisatoren einen genialen Einfall, der zur Nachahmung empfohlen sei, und der Nancy vor allen anderen Festivals auszeichnet. „New Music by the Loft Generation“ hatte man vier Konzerte an aufeinanderfolgenden Abenden überschrieben, die hauptsächlich vom Studio RIVBEA und seinen 17 Musikern bestritten wurden. Ich möchte mich darauf beschränken, die Namen aufzuzählen, denn es würde viele Seiten kosten, ins Detail zu gehen. Saxophone: Sam Rivers, Kalaparusha, George Adams, Rene McLean, Byard Lancaster; Posaune: „Weltmeister“ George Lewis, Charles Stephens; Trompete:

Frank Gordon, Ahmed Abdullah, Youseff Yancey; Tuba: Joseph Daley; Piano: Don Pullen; Baß/Cello: David Holland, Brian Smith, Abdu! Wadud; Drums: Charlie Persip, Barry Altschul. Ich erlebte zwei dieser vier Konzerte, die etwa so abliefen: Dr. I oder vier kleinere Besetzungen aus den 17 Musikern boten jeweils eine Stunde Musik und dann kam um drei oder vier Uhr morgens endlich die Sam Rivers Big Band zum Zug. Dazu hätte ich gerne einiges berichtet, wenn mich nicht der Konflikt zwischen Berufsausübung und Hobby beide Male zu dem Entschluß geführt hätte, zuvor den Heimweg anzutreten. Die Darbietungen der kleineren Besetzungen boten manchmal etwas zu viel Artistik, um als musikalische Avantgarde wichtig genommen zu werden. Man sollte also die Loft-Szene musikalisch nicht überbewerten, zumal Europas Avantgarde nicht schlief.

Die Männer des Globe Unity Special hatten allerdings wenig geschlafen, als sie Samstagnachmittags um fünf Uhr einige Spaziergänger aus dem Park vertrieben. Sie waren aus Brüssel gekommen, wo sie ihren Auftritt erst 12 Stunden zuvor, also um fünf Uhr morgens, beendet hatten. Wer wollte es da Alexander von Schlippenbach & Co. verdenken, wenn die Musiker nicht zu Höhenflügen fähig gewesen sind. Immerhin gaben sie einem Schreiber des „L'Est Republicain“ Anlaß zu einem dezenten journalistischen Höhepunkt. Ich zitiere aus der Ausgabe vom 10. Oktober 1977:

„Ich möchte nicht die Äußerungen jener übernehmen, die sich dazu hinreißen lassen, zu verkünden: Die Musik von Peter Kowald ist das Schrecklichste, was Deutschland seit den Nazis hervorgebracht hat!“

Solche Ressentiments, die in Frankreich immer mehr um sich zu greifen scheinen, zeugen von bösartiger Ignoranz.

Die anderen Avantgarde-Gruppen: Joe McPhee, der die schwierige Aufgabe eines Sax-Solo-Konzerts meisterhaft bewältigte, das Quartett des Saxophonisten Frank Löwe, bei dem eigentlich nur der Franzose Didi Lavallet am Baß aufhorchen ließ, während der Rest wenig über das Konzept Ornette Colemans vor 15 Jahren hinausging, und das Quintett des französischen Schlagzeugers Jacques Thollot, der durch Eigenkompositionen von mystischer Schönheit aufhorchen ließ, dessen Gruppe aber trotz der guten Vorlagen des Pianisten Sigi Kessler nicht zur Entfaltung kam, weil der Funke nicht auf den Tenoristen Franpois Jeanneau übersprang. Schließlich interpretierte die Big Band

des Gitarristen Raymond Boni eine Auftragskomposition von Boni: „Les Creations“. Hier wurde mit kaum erträglichem Ernst eine Mischung von Free Jazz, Schönberg und Posaunenchor präsentiert, die ihren Anspruch, Tendenzen des aktuellen Jazz aufzuzeigen, nicht erfüllte.

Unter den vielen anderen Gruppen, die ich grob unter Mainstream einordnen möchte, gab es an den 10 Festivaltagen allein 4 Duos mit Gitarre und Baß bzw. Cello. Unter den Bassisten beeindruckte mich Patrice Caratini, während Jimmy Gourley nicht nur als Gitarrist Akzente setzte, sondern sich auch als Sänger in der Art eines Mose Allison bewährte. In verschiedenen Konzerten konnte ich gleich sechs Combos hören, die Überragendes im konventionellen Jazz boten: Sonny Fortune, Cedar Walton, Elvin Jones, Stan Getz, Archie Shepp und Pepper Adams. Bei Stan Getz tat es mir besonders wohl, daß er nicht seine x-mal gehörten Hits brachte, sondern fast nur Kompositionen seines jetzigen Pianisten Andy Laverne (langjähriger Woody Herman Keyboard Mann).

Archie Shepp betrat schwankend die Bühne, legte dann aber los, als sei er Paul Gonsalves 1956 in Newport. Mir ist noch jene Legende in Erinnerung, in der es heißt, daß Shepp in seiner Jugend versucht habe, wie Stan Getz zu spielen, und als ihm das nicht gelang, in den Free Jazz geflüchtet sei. In Nancy folgte sein Auftritt unmittelbar nach dem von Stan Getz, und für mich wurde evident, daß Getz zu einer solchen schöpferischen Intensität nicht fähig ist! Und an c'er Technik Archie Shepps zu zweifeln ist absurd! Trotzdem: Kein Gigant ist so groß, um nicht Sidemen vom Rang eines Sigi Kessler, Cameron Brown und Clifford Jarvis etwas mehr Spielraum einzuräumen.

Elvin Jones ist ein lauter Drummer, aber sein Spiel dennoch immer subtil. Sein Konzert am Freitag wurde für mich deshalb zur einzigen Enttäuschung des Festivals, weil jemand auf die Idee kam, das Ganze auf Rock-Lautstärke anzuheben, und das hielt ich nicht aus. Doch war die Enttäuschung nicht von langer Dauer. Als ich nämlich am Sonntag früh um zwei Uhr das Zelt verließ und aus dem Park zum Hotel strebte, um mich dort todmüde ins Bett fallen zu lassen, da machte mich auf meinem Weg durch die menschenleere Hauptstraße das „Caveau du Maitre Kanter“ wieder munter. Für ein Entgelt von 2,40 DM dränge ich in den Bierkeller vor und finde dort Elvin Jones in voller Aktion. Baritonsaxophonist Pepper Adams ist wie in alten Zeiten im Five Spot mit

von der Partie. Und sage mir keiner mehr, bei Live Music könne nur dann der Funke überspringen, wenn ein sachverständiges Publikum dabei sei, denn höchstens 20 % der Nachtschwärmer im Caveau dürften zuvor auch nur mal den Nsmen Elvin Jones gehört haben. Dessen Spielfreude allein genügte schon, um Pepper Adams, Pat La Barbera, Michael Stuart an den Saxophonen sowie Andy McCloud am Baß und den Gitarristen Roland Prince alle Routine vergessen zu lassen. So erlebte man genau zweieinhalb Stunden lang mit nur fünf Minuten Pause mitreißende Musik, die sich spontan entfaltete und im Gedächtnis blieb.

Natürlich gibt es keine Garantie dafür, daß sich Ähnliches 1979 in Nancy wiederholen wird. Aber eine einwöchige Reise im Herbst in diese Stadt fern vom Nepp der Côte d'Azur sollte man dennoch in Erwägung ziehen. Und wenn's mit der Musik nicht immer so ideal verlaufen sollte wie in diesem Jahr, dann tröstet immer noch die Tatsache: Nancy ist auch ohne Jazz eine Reise wert! Peter Nicola

Berliner Jazztage 1977

Nun swingen sie wieder

Die Berliner Jazztage begannen in diesem Jahr mit einem Konzert, das wie ein Nachzügler zu Walter Bachauers letztjährigem Metamusik-Festival wirkte. Thema hier wie da: Perkussion. Daß aber die Veranstalter ihre Programmideen locker handhaben und nicht zu Zwängen werden lassen, bewies schon die erste Gruppe. Die hatte nämlich mit Perkussion nicht mehr zu tun als alle anderen Beiträge auch. Das Quartett beschäftigte einen Schlagzeuger, und der durfte dem Ensemble auch seinen Namen geben; aber der in den 50er Jahren vielbeschäftigte amerikanische West Coast-Star Shelly Manne trommelte nicht mehr als die übrigen Vertreter seines Fachs und hatte seine Funktion hauptsächlich darin, zusammen mit Bassist Chuck Domanico einen leise artikulierten, nichtsdestoweniger sehr intensiven Swing für Lee Konitz zu liefern. Der 50jährige Altsaxophonist, in den ersten Jahren des deutschen Nachkriegsjazz der meistverehrte Musiker, hatte nach seinen großen Tagen als genialster Improvisator des Cool Jazz seine „Ups and downs“. Er arbeitete gelegentlich als Weißbinder und produzierte nicht selten musikalisches Mittelmaß. Schon

seit einigen Jahren ist bei Konitz aber ein ausgesprochenes Hoch zu verzeichnen. Was man von vielen Platten der letzten Zeit weiß, bestätigte sich in Berlin: Das Vermögen, einfache harmonische Zusammenhänge (ob von Evergreens wie „Invitation“ und „What's new“ oder von neuen Themen) in ein abstraktes Linienspiel aufzulösen, ist ungebrochen, der mystische Konitz-Ton so wunderschön schön wie eh und je. Es gab auch freie Passagen, die daran erinnerten, daß Konitz beim ersten Free Jazz-Stück mitwirkte („Intuition“, 1949), über ein Jahrzehnt bevor es den Terminus gab.

Dann allerdings wurde es in diesem Konzert in der Tat perkussiv. Der Schweizer Peter Giger hatte über hundert Schlaginstrumente auf die Bühne gestellt. Die klanglich sehr differenzierten Episoden hätten vielleicht mit etwas mehr Spannung und übergeordneter Planung zusammengefaßt werden können.

Ein Höhepunkt des Festivals war danach der Auftritt der Gruppe Double Image, einem jungen Team, das in diesem Jahr den Durchbruch geschafft hat und bald zu den Attraktionen rund um den Jazzglobus gehören wird. David Friedman und David Samuels wechseln sich (von Baß und Schlagzeug begleitet) am Vibraphon und Marimbaphon ab. Beide haben zweifellos viel Gary Burton gehört, ohne dessen Vierschlegelfiligrantechnik und ohne dessen Reichtum und Geschwindigkeit der (spätromantischen und impressionistischen) harmonischen Entwicklungen sie nicht vorstellbar sind. Die Übertragung des Burton-Konzepts auf zwei Instrumente mit den zusätzlichen Möglichkeiten, die sich daraus ergeben, daß zwei Spieler aufeinander reagieren und sich in Solo- und Begleitfunktionen fließend ablösen können, diese Übertragung wäre — in solch technischer Perfektion — schon Leistung genug. Aber bei der Burton-Kopie belassen es Friedman-Samuels keineswegs. Man findet zum Beispiel die Auflösung eines Themas in punktuelle Dialoge, das Beharren auf motorischen Kleinstrukturen, die durch Crescendi und immer intensivere Umspielung eine Steigerung erfahren, klangliche Kontrapunkte und einen frischen, mitreißenden Drive, was zusammen durchaus eine neue Komponente des Spiels auf klingenden Platten ausmacht.

Der Kompositionsauftrag für die Zusammenführung von Double Image und Les Percussions de Strasbourg war so eine Schreibtischidee, die nicht gutgehen konnte. Sicher, daß Friedman den Auftrag wegen Überarbeitung an einen Freund weitergab,

der zwar den wohlklingenden Namen Arthur Rubinstein führt (und wohl ein halbes Jahrhundert jünger ist als der Pianist), als Komponist aber nur profillos Gezirpe zu bieten hatte, und daß von Double Image nur Friedman und der Schlagzeuger mitspielten, das mag man noch als Pech bezeichnen. Der Rest der Pleite aber war voraussehbar. Wenn man E-Musik und Jazz zusammenbringt, dann darf man sich nicht gerade motorische Perkussionskollektive für das Experiment aussuchen, denn wenn die E-Musik dem Jazz in allen improvisatorischen Belangen schon unterlegen genug ist, so wird der Vergleich auf einem Sektor, wo bei der Jazz-Fraktion Jahrhunderte der Entwicklungen von rhythmischer Intensität wirken, für die auf diesem Gebiet noch tastende „seriöse“ Seite zur Katastrophe. Die Straßburger haben als Interpreten zeitgenössischer ernster Musik ihre großen Verdienste; als Miterzeuger von Swing waren die Herren, die da mit an den Noten klebenden Stielaugen irgendetwas vage Latino-Afrikanisches abspielten und im Takt 85 mit der Klatsche klatsch und im Takt 112 mit der Ratsche ratsch machten, nur Statisten. Friedman wirkte durch das Notenabspielen gebremst, wenn er improvisierte, spielten die Straßburger nicht mit.

Zu einem besseren Resultat führte der andere Kompositionsauftrag des Festivals. Eberhard Weber hatte für sich, seinen alten Kumpel Charlie Mariano und ein vierzehnköpfiges Blechbläserensemble der Deutschen Oper Berlin ein Werk geschrieben. Die Bläserpartien leuchteten in satten Herbstfarben mit Bruckner- und Wagner-Touch.

Weber rankte sich mit seinem singenden Baß agil durch die eher statuarische Noblesse der Blechbläser. Auch wenn Weber die Bläser hätte stärker als Träger profilierten Themamaterials belasten und Mariano etwas mehr improvisieren lassen dürfen, so darf man dieses Stück doch als den besten seiner bisherigen Third Stream-Versuche bezeichnen, allein schon deshalb, weil Blechbläser nicht die Filmmusik-Assoziationen erwecken wie Streicher.

Zwei solo spielende Pianisten gab es bei den Jazztagen. Der eine war der in Mitteleuropa völlig unbekannte Katalane Jordi Sabates. Er präsentierte gute Technik und kultivierte Anschlagsnuancen, aber er sollte seinen Ravel, Chopin und Liszt lieber gleich im Original spielen und nicht deren Stil mit ein bißchen verkrampftem Gershwin verschneiden und als eigenes Werk ausgeben. Bei Herbie Hancock bewunderte man den Mut,

sich dem Vergleich mit den Flügelheroen vom Typ Keith Jarrett, Chick Corea, Joachim Kühn oder Dollar Brand zu stellen, und auch das sympathisch bescheidene Auftreten und den Verzicht auf den Dämonen-Look des Herrschers über zwei Tonnen Elektronik. Aber was er spielte, war nur grätenlose Barmusik mit ein paar Debussy-Perlen.

Politmusik gab's auch: Amiri Baraka, alias LeRoi Jones, Schreiber des wichtigsten Jazzbuches aus schwarzer Sicht („Blues People“), rezitierte vor einem von schlechten Musikern gelieferten Afro-Funk-Background meist unverständliche Black Power-Texte oder ließ plumpe Reflexionen zum gleichen Thema singen. „Revolution“ kam immer wieder einmal vor, „Capitalism is dying“ war zu vernehmen, und ein paar absolut inhaltlose Schmähwitzchen über Jimmy Carter waren dabei. Ob man in Amerika mit solcher „Kunst“ Schwarze solidarisieren kann, ist fraglich genug; in Europa ist dieses von Informationen und Denkanstößen freie Parolengepolter wirkungslos.

Die Berliner Jazztage zeichneten sich schon immer dadurch aus, daß sie, frei von Originalitätssucht, auch das ganz „Normale“ präsentieren. So war es schön, alle Kraft und Herrlichkeit des Jazztrompetenspiels in der Darbietung von Freddie Hubbard einmal wieder zu erleben und zu hören, ein wie kerniger Hard Bop-Spieler Stanley Turrentine noch sein kann, wenn der Topf mit der Streichersauce im Plattenstudio im fernen Amerika stehengeblieben ist.

Die Berliner Jazztage zeigten — wohl eher unabsichtlich — sehr deutlich einen Trend der Jazzentwicklung auf, nämlich die Aufwertung des swing (gemeint ist die rhythmische Qualität, nicht der Stil der 30er Jahre). Rockrhythmen, die den Jazz beherrschten, als man sich nach der totalen Auflösung metrischer Bindungen wieder nach Motorik sehnte, geraten im gleichen Maß außer Mode, in dem die Rockmusik ihre Frische, ihren Erfindungsreichtum und ihre Aufbruchsatmosphäre verliert; flüssig laufender Viervierteltakt ist wieder voll akzeptiert. Woody Herman braucht natürlich zum swing nicht zurückzukehren; er swingt seit 40 Jahren und tat das mit seiner aus College-Studenten rekrutierten Band und mit Gerry Mulligan als Gast wieder mit der gewohnten donnernden Präzision. Bemerkenswert aber war, daß sich nun auch viele junge Musiker wieder dem swing zuwenden — und gerade solche, die im Programmheft, mit Grund, noch als „Fusion“-Vertreter angekündigt waren (mit Fusion ist in diesem Zusammen-

hang stets die von Rock und Jazz gemeint). Da ist etwa Barry Miles, der zwar hauptsächlich elektrisches Klavier und Synthesizer spielte und mal einen Rockrhythmus stilisierte, der sich aber vorwiegend im alten Sinn swingend produzierte, mit dem blinden Saxophonisten Eric Kloss eine feine Kammermusik machte und dessen Gitarrist ein für elektronische Manipulationen ungeeignetes Korpusinstrument spielte, das aussah, als hätte er es vor vierzig Jahren Charlie Christian oder vor zwanzig Jahren Wes Montgomery gestohlen.

In diesen Zusammenhang gehört auch John Scofield, der immerhin mit den Fusion-Klassikern Billy Cobham und George Duke gespielt hat, in Berlin aber mit Rock nichts im Sinn hatte. Seine Gruppe mit dem vorzüglichen Pianisten Richard Beirach sorgte für einen der Höhepunkte des Festivals. Die Musik ist eine späte Art von Bebop mit den Erfahrungen der Modalität von Miles Davis, der harmonischen Abstraktion des Cool Jazz, aber auch mit der melodischen Delikatesse der Themenerfindung eines Chick Corea oder Keith Jarrett. Und in dieser Sparte müssen sogar Randy und Mike Brecker genannt werden, die in den letzten Jahren fast ausschließlich im Rock-Jazz-Kontext zu hören waren, in Berlin aber als Mitglieder des Hai Galper-Quintetts Hard Bop mit Coltrane-Erfahrungen spielten und sich sowohl in der Besetzung wie auch in der Aufteilung der Musik in grad swingende und lateinamerikanisch rhythmisierte Stücke ganz in die Tradition der klassischen Hard Bop-Gruppen von Horace Silver und Art Blakey stellten. Besonders bei Mike Brecker freut man sich, daß er sich durch alle seine mehr oder weniger tristen Studio-Jobs hindurch zu einem so feurigen Virtuosen entwickelt hat. Letzten Endes gehört auch Joanne Brackeen in dieses Bild. Die Pianistin, die als Begleiterin von Stan Getz, Art Blakey und Joe Henderson schon Erfahrungen sammelte, profiliert sich jetzt als Trio-Chefin. Sie ist stark an McCoy Tyner orientiert, und das ist für eine junge Pianistin schon ein Anti-Fusion-Programm. Sie hat die nervigste Pranke, die eine Jazzpianistin je auf die Tasten gebracht hat und ist in Brillanz und Drive ihrem Vorbild kaum unterlegen.

Der einzige, der wirklich Fusion Music bei den Berliner Jazztagen spielte, war George Duke. Da die Techniker mit seinem Sound nicht zurecht kamen, entzieht er sich weitgehend der Beurteilung. So viel aber war zu erkennen, daß er selbst immer noch ein Erzmusikant ist, daß seine Sängerin-

nen wie aus einem drittklassigen Gospelchor abgeworben klangen und daß er mit Sheila Escovido die schönste Emanze des Festivals vorstellte, nämlich eine Kongaspielerin, die ihre Polyrhythmen mit einer Verve und einer Virtuosität spielte, wie sie bisher nur (wenigen) Männern vorbehalten waren.

Ein halbes Konzert war der New Yorker Loft Scene gewidmet, den in den letzten Monaten viel diskutierten Selbsthilfeeinrichtungen von nicht mehr kompromißbereiten Musikern in zu Wohnungen und Konzerträumen umgewandelten ehemaligen Fabrikhallen. Da die beiden prominentesten Vertreter dieser „Szene“ gekommen waren, wird man sein Urteil wohl nach dieser Präsentation fällen müssen. John Fischer bot mit seiner Gruppe wacklig artikulierte kurze Themen als Impulsgeber für freie Soli oder Kollektive von schwacher Strahlkraft, und er selbst produzierte am Klavier steife Witzeleien mit Trivialzitate wie „Johnny comes marching home“. Bei Sam Rivers passierte zwischen simplen Dreiklangsumspielungen und leeren Chaoskollektiven — nichts. Für die Information, daß man wegen dieses (nicht einmal brillant formulierten) Rückfalls auf Positionen des Free Jazz der 60er Jahre nicht nach New York fahren muß, gebührt den Berliner Jazztagen Dank. Man hat das Gefühl, daß die Loft Scene so positiv von Leuten beurteilt wird, die die Musik mehr von der soziologischen Seite angehen, als sich für ihre ästhetischen Eigengesetzlichkeiten zu interessieren. Die kommerzfreie Präsentation des Loft-Jazz ist gut und mag beispielgebend wirken. Von der Musik selbst aber eine ähnliche Wirkung zu erwarten wie von den in Wohnzimmer produzierten Platten der Firma ESP in den 60er Jahren oder wie von den vitalen Free Jazz-Kämpfern der Chicagoer Selbsthilfe-Organisation AACM, ist absurd.

Im gleichen Konzert gab es noch ein paar akademische, schwerfällige Kompositionen von George Russell für eine schwedische Radio-Jazzgruppe. In der Musik gab es Rockrhythmen, Cluster, Fanfaren, zwölfstönig inspirierte Themen und freie Tumulte. Es fehlte an rhythmischer Kraft und guten Solisten. Von neuen Aspekten des großorchestralen Jazz und von einem Comeback des Verfassers der bisher besten Jazzsatire („You are my sunshine“, 1965) kann nicht die Rede sein.

Die Berliner Jazztage schlossen mit einem unsäglich monotonen Bluesabend, bestritten von zu Recht unbe-

kannten jüngeren Chicagoer Musikern, die ein paar B. B. King-Klischees amateurhaft nachempfanden. Aber nun, die Berliner Jazztage brauchen außer den Subventionen auch eine Menge selbstverdientes Geld; und dieses Konzert war das am schnellsten ausverkaufte. Das von den Veranstaltern stets angestrebte Sing- und Tanzfinale fand auch diesmal statt: Die Blues-Leute sangen „We got to tear down the Berlin wall“ („Wir müssen die Berliner Mauer einreißen“), und die Philharmonie sang eine Viertelstunde lang mit. Man möge mir verzeihen, daß ich diese Solidarisierung der Chicagoer als naiv opportunistisch empfand und mir dabei auch nicht viel wohler war als bei dem Polit-Funk von LeRoi Jones. Wenn es unter den jüngeren Musikern der Blues-Metropole keine besseren gibt, dann wird man — dies als Ketzerthese mit bewußter Polemik in den Raum gestellt — guten Blues bald nur noch von Weißen hören (Bonnie Raitt, Johnny Winter, Rory Gallagher — ja sogar Werner Lämmerhirt hat für meinen Geschmack mehr „empfundenen“ Bluesfeeling als diese Bluesjungmänner). Warum schöpferische, emanzipationsfreudige junge Schwarze Pop und Jazz, aber keinen Blues spielen, darüber würde ich gerne einmal eine Abhandlung vom Blues-Experten Manfred Miller lesen.

Die Berliner Jazztage brachten selbstverständlich eine Menge gute Musik, bei neun Konzerten kann das gar nicht anders sein. Aber es gab diesmal mehr Flops als in den vergangenen Jahren. Der Grund scheint mir nicht unbedingt im Geschmack der Produzenten zu liegen, denn George Gruntz ist ein waches Köpfchen, und Ralph Schulte-Bahrenberg hat aus seinen Dortmunder Fehlern der Vergangenheit gelernt und für dieses Jahr für Dortmund ein vielversprechendes Programm gemacht. Der Grund ist wohl eher, daß die Produzenten die Masse ihres Angebots nicht mehr richtig überblicken und zu vieles an Sub-Produzenten weitergeben. Daß Gruntz z. B. die Teilnehmer des Blues-Konzerts selbst ausgesucht hat, kann ich mir einfach nicht vorstellen. Der deutsche Jazz war wieder einmal enorm unterrepräsentiert — mit einem einzigen Mann: Eberhard Weber. Theo Jörgensmann oder Frederic Rabold, Heinz Sauer oder Uli Beckerhoff, Bernd Konrad oder Rainer Brüninghaus hätten den New Yorker Loftisten (mit Ausnahme von Charles Tyler, der ein warmherziges Baritonsaxophon spielte) einmal zeigen können, wie vitaler zeitgenössischer Jazz klingt. Daß man sich von

der Jazz-Nostalgie weiter entfernt hat als je zuvor, ist gut. Man muß dabei aber mehr auf Qualität achten — wie immer man sie auch definiert. In einer so lebendigen Szene wie der des zeitgenössischen Jazz kann das nicht besonders schwer sein.

Ulrich Olshausen

SWF Jazz Session bei den Donaueschinger Musiktagen

Sprechfunk-Kontakte, Laborarbeit, Balance-Akte

Zwei Duos zuerst, danach eine Sängerin mit Gruppe, Donaueschingen Anno 77, das war eine Strukturnachbildung der Session des vergangenen Jahres, eine mit vergleichbaren Inhalten, trotz der völlig anderen Besetzung, eine Jazz-Session auch mit anderer Wirkung auf das Publikum, denn stapften letztes Jahr die Massen mit Zorn im Bauch aus der Halle, kam es diesmal nur zum Protest der Murretiere.

Noch einmal also die „Kunst des Duos“: Christmann / Schönenberg und Teitelbaum / Mitchell. — Günter Christmann mit seinen freejazzigen Posaunensounds, Detlef Schönenberg mit orchesterlicher Perkussion. Ein Jazz, der noch immer auf quantitativ knappgehaltenem Motivmaterial basiert, das Kunststück fertigbringt, ein unbequemes, durchaus konsumfeindliches Klangbild der totalen Verfremdung zu entreißen, dabei auch Humor, Vergnügen mitschwingen zu lassen. Spontaneität und artistische Mittel, die Posaune als Stimme, ausgehöhlt, getrichert, komprimierte Luftstau-Eruptionen, prustende Arpeggien, die Christmann in einem Stück auf dem Kontrabaß fortsetzt. Da ist ein ganz unmittelbarer Kontakt zu Schönenbergs Perkussion, gleichsam ein chiffrierter Sprechfunk, der die Klänge austauscht, die metrische Zeit verschiebt, ein Sprechfunk, der sich mittels der Chiffre einer eingeeengten Kunst widersetzt, weil dieser Kontakt auf mehr zielt als nur auf die Bestätigung allgemeiner Lebensformen, weil er ohne Spruchbandparolen das Verbesserungswürdige fordert. — Im Duo 2 der aus Japan kommende amerikanische Synthesizerspieler Richard Teitelbaum mit dem Altsaxophonisten Roscoe Mitchell, einem Musiker der schwarzen Avantgarde-Szene Chicagos.

Da säuselt's zuerst, zwei, drei fast unterdrückte Stakkati stupsen sich vor-sichtig, die Elektronik piepst verwirrend wie ein Rudel Spitzmäuse, und die Versammlung verhält sich für Augenblicke so verdattert, als sei ihr eben das Christkind erschienen. Bald darauf massives Volksgemurmel, auch unfaires Dazwischenpfeifen. Warum?

Weil der Experimentierhimmel von Lonaueschingen wieder einmal das vorführt, was legitimerweise auch im Jazz zu seinem Auftrag gehört, nämlich ein Stück Laborarbeit ans Licht der Öffentlichkeit zu zerren. Und so schwebt halt wieder einmal ein Gebildc'o dahin zwischen erdigem Jazz und e-musikalischen Höhen, zeigt an, daß es so gut wie keinen pulsierenden Rhythmus braucht, daß es sich ganz auf festgeschraubte Einprogrammierung verlassen möchte, ein Spiel der Konfigurationen mit der Andeutung kosmischer Zusammenbrüche, die Präzision ist beachtlich, das Material knochentrocken, Triolen, Glissandiflächen, Stakkato rauf, Legato runter und zwischendurch ein wattezartes Liedchen, Entspannungsintermezzo. Absichten, Programmierarbeit, das alles mag sehr gut gewesen sein, was aber als Wirkung dem Zuhörer ans Ohr rieselte, das klang oft verzweifelt gewöhnlich, mutete oft auch wie verbissene Exerzitie oder als ein esoterischer Verzicht auf Mitteilung an.

Nimmt's wunder, daß sich nach der etwas zerknirscht zugebrachten Pause eine schwungvolle Sängerin geradezu als Glücksbringerin anbot? Rimona Francis aus Tel Aviv, zuerst ein höchst delizioses Stimmchen, dann aber nicht nur Qualm im Karton, sondern richtiges Feuer. In ihrer Gruppe, einem Quintett, Leszek Zadlo mit Flöte und Tenorsaxophon und vor allem Jasper van't Hof am Klavier und Synthesizer, ein Spieler, der die leisesten Regungen der Stimme aufspürt.

Die Stücke: Liedsequenzen, wenig Text, Vokalisieren, Persiflagen, eine Skala von romantischer Lieblichkeit bis zum Drive eines arabisch-drusischen Tanzes, und wenn Rimona Francis dann ihr ganzes Timing ausspielt, in schier unglaublichen Biegungen die Stimme über metrische Schwerpunkte hinwegsprudeln läßt, aus dem Kehlkopf heraus Balance-Akte aufführt, als würde eine graziöse Tänzerin hoch über engen Straßenschluchten auf Steildächern steppen, dann dürfen Cathy Berberian und die Primadonnen der Musica viva durchaus ein bißchen neidisch bleich sein.

Klaus Robert Bachmann

JAZZNEWS

Der **26. Jazzkurs Burghausen**, Sonderkurs für Perkussion, findet vom 20.—22. Januar 1978 statt. Dieser Kurs wendet sich an alle, die am Spiel von Perkussionsinstrumenten interessiert sind. Das Unterrichtsprogramm umfaßt Jazz-, lateinamerikanische und afrikanische Rhythmen, Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation und Schallplattenbeispiele. Da die Teilnehmerzahl des Kurses, dessen Dozenten Gerhard Laber und Joe Viera sind, beschränkt ist, wird eine baldige Anmeldung empfohlen. Sie ist zu richten an Joe Viera, Klementinenstraße 17, 8000 München 40, gleichzeitig soll die Teilnahmegebühr von 40 DM auf das Konto Nr. 47716 (Sonderkonto „Jazz“/H. Viertel) der Volksbank Burghausen/Obb. überwiesen werden. Anmeldeschluß ist der 10. Dezember.

Das **Newport Jazz Festival** kann auch im nächsten Jahr wieder in New York durchgeführt werden, nachdem die Jos. Schlitz Brewing Co., die das Mammutfestival schon finanziell unterstützte, als es noch in Rhode Island stattfand, eine großzügige Hilfe zugesagt hat. Veranstalter George Wein wird sein Jubiläums-Festival — es findet 1978 zum 25. Mal statt — vom 23. Juni bis 2. Juli in verschiedenen Konzertsälen New Yorks durchführen.

Das **New Orleans Jazz Museum** soll spätestens bis 1980 in der alten U.S. Münze im French Quarter in New Orleans eingerichtet werden. 1961 hatte der New Orleans Jazz Club das erste Jazz Museum der Welt in eigenen

Räumen eingerichtet. Die Sammlung wurde aber so umfangreich, daß sie an das Louisiana State Museum übergeben wurde, wo sie in einem seiner insgesamt acht Gebäude — der alten Münze, die gerade restauriert wird — 1980 als Jazz-Museum wiedereröffnet wird. Kontaktanschrift: Louisiana State Museum, 751 Chartres Street, New Orleans, Louisiana 70116, USA.

Jazz Meeting WDR heißt eine neue Veranstaltungsreihe des Westdeutschen Rundfunks, die im Kölner Funkhaus, aber auch in verschiedenen Städten des Sendegebietes durchgeführt werden soll. Das erste Konzert fand bereits am 4. November mit dem Woody Herman Orchestra statt.

Po Torch Records legte jetzt die zweite Platte vor. Sie ist „Jahrmarkt“ überschrieben und enthält zwei Kompositionen, die von Peter Kowald für das Globe Unity Orchestra geschrieben und 1975 in Baden-Baden aufgenommen wurden. Die von Paul Lovens und Paul Lytton betriebene Firma hat die Kontaktanschrift: Po Torch Records, Couvenstraße 13, 5100 Aachen 1, Tel. 02 41 / 3 00 59.

The Recordings of John Coltrane ist der Titel einer Diskografie, die David Wild herausgab und die alle bislang bekannten kommerziellen und nicht-kommerziellen Aufnahmen des großen Saxophonisten beinhaltet. Die Diskografie ist zum Preis von \$ 4.50 zuzügl. \$ 0.25 Versandgebühren von Wildmusic, P. O. Box 2138, Ann Arbor, Michigan 48106, USA, erhältlich.

Coleman Classics, Volume One, ist ein Plattenalbum überschrieben, das Improvising Artists Inc. in New York vorlegte und das bisher nicht veröffentlichte Aufnahmen von Ornette Coleman enthält. Der Altsaxophonist machte sie 1958 in Los Angeles mit einer Gruppe, die aus dem Trompeter Don Cherry, dem Pianisten Paul Bley, dem Bassisten Charlie Haden und dem Schlagzeuger Billy Higgins bestand.

An einer **Wild Bill Davison Diskografie** arbeitet der englische Plattensammler Daniel M. Simms. Kontaktanschrift: Daniel M. Simms, Apartment 11, 54 Miremad Street, South of Abbas Abad, Teheran, Iran.

Mike Casimir führt in Verbindung mit der Warwick West Ltd. im nächsten Jahr die 8. Party-Reise zum **New Orleans Jazz & Heritage Festival** durch. Kontaktanschrift: Warwick West Ltd., 21/23 Childworth St., London W 2 3HA, England, Tel. 402 71 21.

Das **Internationale Oude Stijl Jazz Festival Breda** findet im nächsten Jahr vom 4.—7. Mai statt. Oldtime-Amateurkapellen, die an dem internationalen Wettbewerb teilnehmen wollen, können sich anmelden bei Wim Jürgens, Overaseweg 10, Breda, Holland. Es sind dabei Pokale und Geldpreise zu gewinnen.

Der **Jazz Club Biberach** führt regelmäßig etwa einmal im Monat einen Wochenendkurs mit Arno Wahler aus Geretsried durch. Zudem organisiert er Ferienkurse für Saxophon (Wolfgang Engstfeld), Klavier (Christoph Spindel), Gitarre (Eddy Marron) und Schlagzeug (Peter Giger). Die nächsten derartigen Ferienkurse sind für den Juni 1978 vorgesehen. Kontaktanschrift: Jazz Club Biberach, c/o R. Zăicescu, Karpfengasse 24, 7950 Biberach, Tel. 0 73 51 / 7 14 26.

Voxpop Solothurn nennt sich ein Verein, der in der Schweiz gegründet wurde und sich das Ziel gesetzt hat, alternative Schallplatten und Kassetten zu vertreiben und zu produzieren. Im Vertriebsangebot finden sich u.a. Platten des Willem Breuker Kollektiefs, Jazz und neue E-Musik. Kontaktanschrift: Voxpop Solothurn, Postfach 478, 4500 Solothurn.

Musikstudium in der Bundesrepublik Deutschland ist der Titel eines Studienführers, der im Auftrag des Deutschen Musikrates von Egon Kraus herausgegeben und von B. Schott's Söhne, Mainz, verlegt wurde. Er ist zum Preis von 9 DM im Fachhandel erhältlich.

Jetzt auch auf Platte zu hören: das **EUROPEAN JAZZ QUINTET** mit (v. l. n. r.) **GERD DUDEK, ALAN SKIDMORE, LESZEK ZADLO, PIERRE COURBOIS** und **ALI HAURAND**
Foto: Norbert Gerdes



George Adams, der sich als Tenor-saxophonist bei Charles Mingus einen guten Namen machte und später u. a. mit Gil Evans und Hannibal Marvin Peterson auftrat, gehört jetzt zur Gruppe des Pianisten McCoy Tyner.

Joe Albany hält sich derzeit in England auf, wo er eine dreiwöchige Tournee unternimmt. Der Amerikaner wird dabei auch als Solo-Pianist auf-treten.

Toto Blanke's Electric Circus absolvierte im Oktober eine ausgedehnte Tournee durch die DDR. Mit der Gruppe reisten noch Osiris (DDR), Rudolf Dasek (CSSR) und das schwe-dische Duo Sven Ake Johansson-Peer Henrik Wallin.

Bernie Cash hat eine 11-Mann-Band aufgestellt, die Bearbeitungen be-rühmter solistischer Meisterwerke von Louis Armstrong, Charlie Parker, Charlie Christian, Lennie Tristano u. a. spielt. Der Band, die bis zum 8. De-zember in verschiedenen englischen Städten auftritt und auch an Schulen gastiert, gehören u. a. Henry Lowther, Peter King und Kathy Stobart als So-listen an.

Das Christmann-Schönenberg-Duo gab im Auftrag des niedersächsischen Schul- und Kulturamtes in Hannover und an den Oberschulen der Stadt Moers Informationskonzerte. Diese Veranstaltungen fanden so großen Anklang, daß sie auch in Zukunft fort-gesetzt werden sollen. Ihr Thema ist „Die freie Improvisation“, wobei der geschichtliche Hintergrund, die Jazz-entwicklung bis hin zu den freien im-provisatorischen Möglichkeiten sowie Arbeitsweisen und Stilformen erklärt werden. Zudem hat das Duo noch ein weiteres Programm erarbeitet, das unter dem Thema „Freier Tanz und freie Musik als interdisziplinäre Inter-aktion“ steht, und bei dem noch die Tänzerin Elizabeth Clarke mitwirkt. Kontaktanschrift: Detlef Schönenberg, Katernbergerstr. 54, 5600 Wuppertal 1.

Bing Crosby starb am 14. Oktober im Alter von 73 Jahren beim Golfspielen in Madrid an einem Herzschlag. Bing galt als der beliebteste Entertainer der Welt, man schätzt die Anzahl der verkauften Platten auf etwa 300 Millio-nen Exemplare, davon allein 30 Millio-nen Stück von „White Christmas“. Bing Crosby, der am 2. Mai 1904 in Tacoma, Washington, geboren wurde, war nie ein Jazz-Sänger, doch sang er mit vielen Jazzgruppen und Orche-estern. So mit Bix Beiderbecke, Fran-kie Trumbauer, den Dorsey Brüdern, Duke Ellington, Don Redman, Louis

Armstrong, Jack Teagarden, Bob Cros-by, Louis Jordan, Eddie Heywood, Ed-die Condon u. a.

Das Free Jazz Quartett Essen spielt jetzt in neuer Besetzung. Für den Pia-nisten Ralf Koppel kam der Moerser Posaunist Paul Hubweber in die Gruppe. Das Quartett wird im kom-menden Januar und Februar Konzerte im süddeutschen Raum geben. Kon-taktanschrift: Free Jazz Quartett Es-sen, Uli Fild, Hohe Buchen 15, 4300 Essen-Bredeney.

Albert „Papa“ French starb am 28. September im Alter von 66 Jahren. French wurde 1950 von der Tuxedo Jazz Band in New Orleans als Banjo-spieler verpflichtet und wurde 8 Jahre später ihr Leiter.

Harry Habla hat mit dem Bassisten Georg Linges, der wie er langjähriges Mitglied des German Live Trios war, sowie dem Schlagzeuger Carsten Gronholz ein neues Trio gegründet. Habla, der aus der Tschechoslowakei stammt, lange Zeit als Session- und Studiomusiker in New York lebte, wird mit seinem Trio in nächster Zeit mit verschiedenen amerikanischen Stars auf Tournee gehen, so mit Buddy Täte, Peanuts Hucko, Eddie „Clean-head“ Vinson. Kontaktanschrift: Con-cert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 32 27 29.

Gunter Hampe! erhielt von dem Re-gisseur Gustav Ehmck den Auftrag, für den neuen Film „Die Brandstifter“ die Musik zu komponieren. Der Vibra-phonist, Flötist und Baßklarinettist wird die Aufnahmen dazu Mitte De-zember in München machen.

Jon Hendricks hat mit seiner Frau Judith und seinen Kindern Michelle und Eric ein Gesangsquartett aufge-stellt, das auf den Spuren von Lam-bert-Hendricks-Ross wandelt.

Chris Hinze lebt seit etwa einem Jahr hauptsächlich in New York. Der hol-ländische Flötist, der von Bonn den Beethoven-Preis für seine Komposi-tion „Live Music Now“ erhielt, schrieb für das Holland Festival ein weiteres sinfonisches Werk, das „Parcival“ heißt und das jetzt auf einem Doppel-album vorliegt. Aufgeführt wurde es von der Chris Hinze Combination mit dem Metropole Symphonie Orchestra, Gesangssolisten und Jazzsolisten wie Charlie Mariano, Kenny Wheeler, Fer-dinand Povel und Jiggs Whigham. 1977 legte die Phonogram Hinzes „Silhouettes“ vor, die er in Zusam-menarbeit mit Mike Gibbs aufnahm. Der Flötist wird vom 26. Januar bis zum 5. März 25 Konzerte in Holland

geben. Kontaktanschrift: Keytone Pro-ductions Bv., Postbox 324, Den Haag, Tel. 46 36 00.

Quincy Jones schreibt die Musik zu dem Film „The Wiz“, der augenblick-lich in New York gedreht wird. In der Film-Version der erfolgreichen Broad-way Show treten als Stars Diana Ross, Richard Pryor, Michael Jack-son, Lena Hörne und Nipsey Russell auf.

Brooks Kerr, ehemaliger Duke Elling-ton-Schützling, spielt bis auf weiteres im „Larson's“, einem neueröffneten Club in Manhattan. Mit dem jungen Pianisten treten zwei ehemalige El-lington-Bandmitglieder, der Saxopho-nist und Klarinettist Russell Procope und der Bassist Aaron Bell, sowie der Schlagzeuger Shelton Gary auf.

Freddie Kohlman reiste im November nach England, wo er mit einer Band um den Trompeter Teddy Fullick und den Klarinettisten und Saxophonisten Dick Cook arbeitete. Der aus New Or-leans stammende Schlagzeuger machte bei dieser Gelegenheit auch Plattenaufnahmen.

Wolfgang Lackerschmid hat kürzlich die erste Platte mit -seiner Gruppe Mallet Connection aufgenommen. Außer dem Vibraphonisten wirkten dabei noch mit: der Flügelhornist Herbert Joos, der Saxophonist und Flötist Leszek Zadlo, der Bassist Rok-ky Knauer und der Schlagzeuger Ja-nusz Stefanski. Die Formation wird im März auf Tournee gehen. Kontaktan-schrift: ZiBäB-Musikveranstaltungen, Nagelstraße 4/1, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11 / 24 09 49.

Günter Lenz gastierte mit seiner Gruppe Springtime auf Einladung des Goethe Institutes am 5. November beim Jazz Festival in Belgrad. Danach gab die Formation am 8. November ein Konzert in Zagreb. Mit Springtime reisten der Trompeter Johannes Fa-ber, der Saxophonist und Flötist Frank St. Peter, der Saxophonist Heinz Sauer, der Pianist Bora Rokovic und der Schlagzeuger Joe Nay. Springtime hat die Kontaktanschrift Günter Lenz c/o H. Schlageter, Wie-ner Str. 42, 6000 Frankfurt am Main 70, Tel. 0611 / 65 13 35.

John McLaughlin plant sein Maha-vishnu Orchestra wieder in der Ori-ginalbesetzung mit Jerry Goodman, Jan Hammer und Billy Cobham aufzustel-len. Er wird damit Plattenaufnahmen machen und Ende Februar auf Tour-nee gehen.

Joe McPhee trat im Oktober in der Schweiz auf und gastierte auch bei den Jazz Pulsations in Nancy. Mit dem amerikanischen Saxophonisten und Flügelhornisten spielte der Schweizer Percussionist Reto Weber. Von einem Konzert in der Schweiz und vom Auftritt in Nancy wird voraussichtlich je eine Platte vorgelegt werden.

Mike Nock hat vor 10 Jahren mit dem Saxophonisten Bennie Maupin, dem Bassisten Cecil McBee und dem Schlagzeuger Eddie Marshall eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Almanac“ bei Improvising Artists Inc. erschienen ist.

Pago Pago arbeitet derzeit an einer Plattenproduktion, die im Frühjahr erscheinen soll. Kontaktadresse: Pago, Hörfelde 2, 2179 Neuenkirchen, Tel. 0 47 51 / 28 84.

Milt Raskin starb am 16. Oktober im Alter von 61 Jahren in einem Hospital in Los Angeles. Der aus Boston stammende Pianist und Arrangeur gehörte zu den Bands von Wingy Manone, Gene Krupa, Tommy Dorsey, Teddy Powell und Alvino Rey. Seit 1944 lebte er in Los Angeles, wo er als Studio-musiker, Arrangeur und Songwriter arbeitete. In den 60er Jahren leitete er Begleitbands für Gesangstars wie Nat King Cole, Peggy Lee oder Nancy Wilson.

Max Roach war unter den Stars, die bei einer zum Gedenken an den Trompeter Clifford Brown vom University's Loeb Student Center in New York durchgeführten Veranstaltung mitwirkten. Neben Roach, der seit einiger Zeit einen Lehrauftrag an der University of Massachusetts hat, wurden noch die Trompeter Bill Hardman, Ted Curson und Jimmy Owens vorgestellt.

Frank Rosolino, Conte Candoli, Warne Marsh, Lou Levy, Fred Atwood und John Dentz haben eine Gruppe aufgestellt, die es sich zum Ziel gesetzt hat, Bebop zu spielen, und die sich deshalb als „The Preservation Bebop Band“ ankündigen läßt.

John Scofield nahm am 4. November im Domicile in München für ENJA die erste Platte unter eigenem Namen auf. Mit dem Gitarristen spielten der Pianist Richie Beirach, der Bassist George Mraz und der Schlagzeuger Joe LaBarbera.

Andy Secrest ist kürzlich im Alter von 70 Jahren in Kalifornien gestorben. Secrest arbeitete in den 20er und 30er Jahren als Kornettist in den Orchestern von Jean Goldkette und Paul Whiteman, ließ sich danach als Studiomusiker in Hollywood nieder und spielte in späteren Jahren hin und wieder mit Ben Pollack.

Charles „Bobo“ Shaw stellte kürzlich seine neue Gruppe, das Human Arts Ensemble, im Loft „All's Alley“ in New York vor. Mit dem Schlagzeuger spielen jetzt der Posaunist Joe Bowie, ein Bruder des Trompeters Lester Bowie, der Altsaxophonist Luther Thomas, der Gitarrist Richard Martin und der Bassist Meshack Rudy Coleman.

Zoot Sims war Starsolist beim 15. Belfast Festival an der Queen's University, das vom 10.—26. November in England stattfand. Der Tenorsaxophonist spielte bei dieser Gelegenheit mit dem Jim Doherty Trio.

Warren Smith wird im Sommer mit seinem Composer's Workshop Ensemble nach Europa kommen. Der Percussionist und Bandleader hat die Kontaktanschrift: Warren I. Smith, Studio W. I. S., 151 West 21st Street, New York, N. Y. 10011, USA.

Virgo wird im Januar wieder ins Studio gehen, um nach „Four seasons“ eine zweite Platte für Bellaphon aufzunehmen. Neu hinzugekommen ist zu Virgo der tschechische Gitarrist Jurj Galan, anstelle des Bassisten Reinhard Glöder spielt jetzt Udo Kistner mit. Die Gruppe, die von dem Pianisten Henryk Darlowski geleitet wird, kann in Quartettbesetzung oder in Quintettbesetzung mit Wilson de Oliveira verpflichtet werden. Kontaktanschrift: Virgo Music, Henryk Darlowski, Patrickstr. 4, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21 / 7 47 76.

Peter Waters heißt ein australischer Pianist, der seit einiger Zeit in Deutschland lebt und der sich nicht nur mit klassischer Musik, sondern auch mit Jazz, Gospel und Volksmusik vorstellt. Kontaktadresse: Peter Waters, Ruppenstr. 3, 7750 Konstanz.

Reto Weber und Bruno Spoerri sind derzeit mit dem Konzertprogramm „Synthesizer und Percussion“ unterwegs. Die beiden Schweizer Musiker werden vom 1.—13. Mai auch wieder einmal in Deutschland gastieren. Kontaktanschrift: Jazz in Grenchen, Max Stamm, CH-2540 Grenchen.

Mary Lou Williams ist das Thema eines Filmskriptes, an dem der Produzent St. Clair Bourne gerade arbeitet. Bourne bekam hierfür vom National Endowment for the Arts einen Förderpreis.

Leszek Zadło hat zusammen mit dem Trompeter Johannes Faber, dem Pianisten Bob Degen, dem Bassisten Gary Todd und dem Schlagzeuger Joe Nay eine Gruppe aufgestellt. Kontaktanschrift: Leszek Zadło, Herzogstraße 119, 8000 München 40.