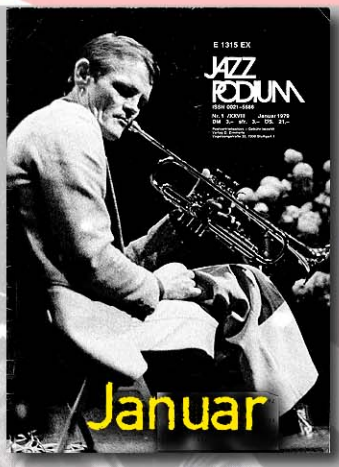
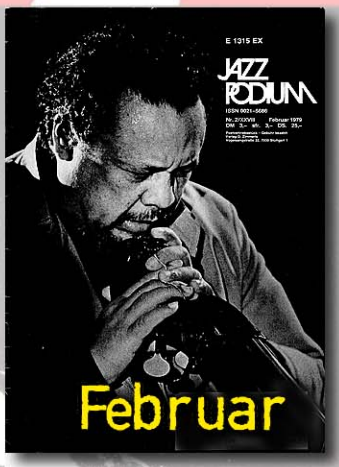
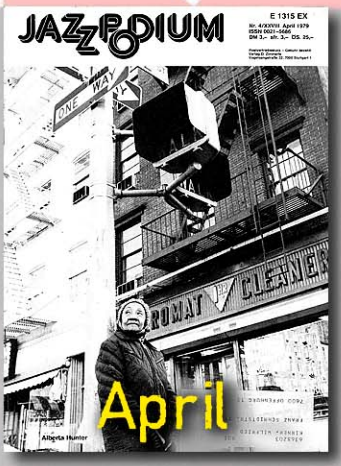
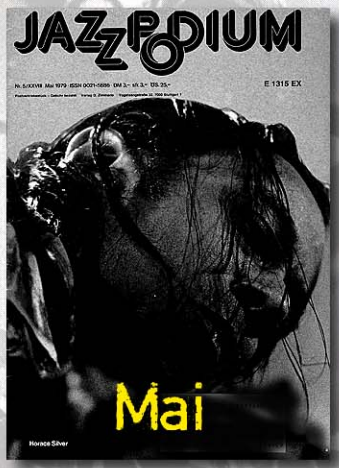
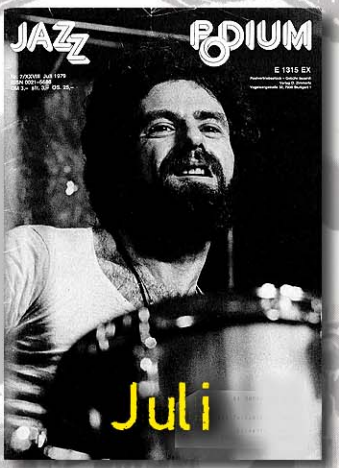
Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen

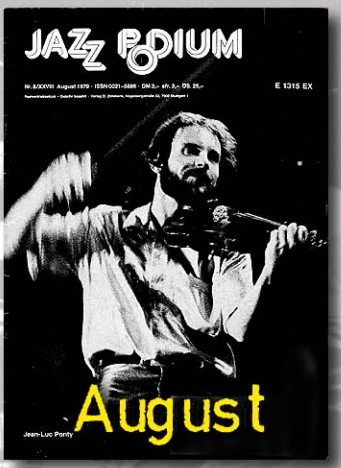


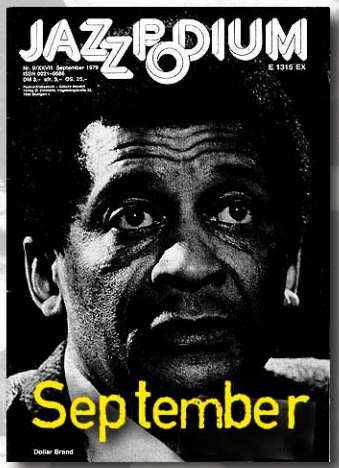


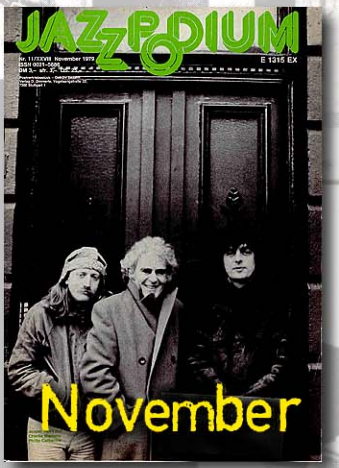


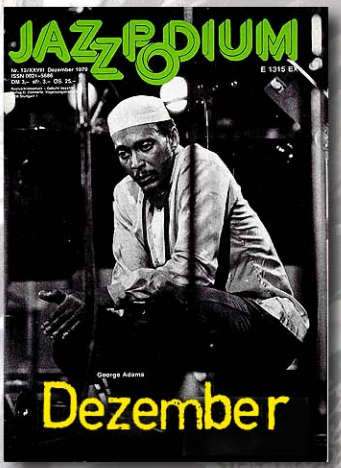




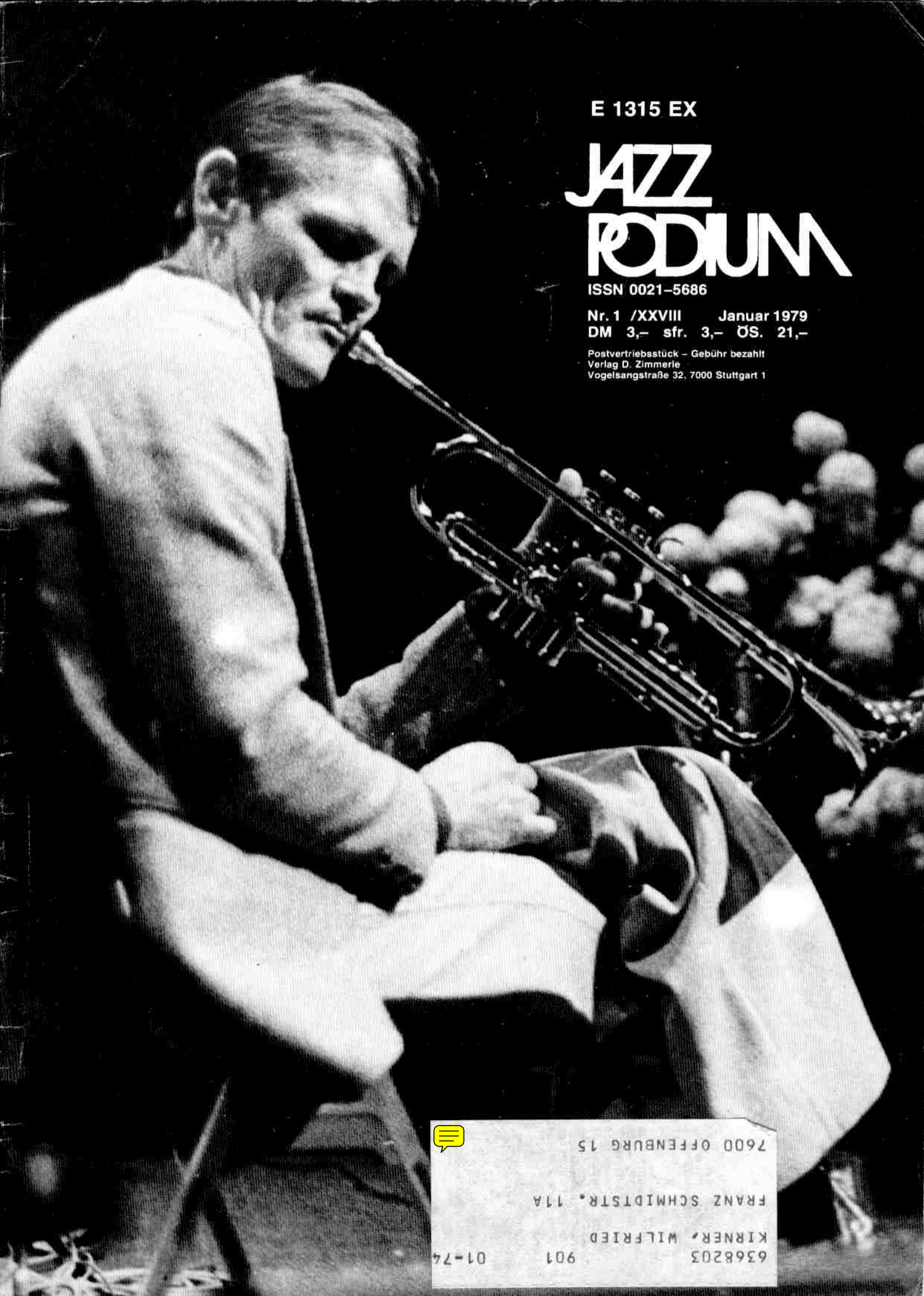








1979



E 1315 EX

JAZZ PODIUM

ISSN 0021–5686

Nr. 1 /XXVIII Januar 1979
DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 21,–

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

6368203 901 01-74

Die Jazzkomponlstin Caria Bley

Kurzbiographie, Werkanalyse, Würdigung

von Günter Buhles

In den letzten Jahren trat unter den Jazzkomponisten eine Frau - und dies ist eine Seltenheit in dieser weitgehend von Männern bestimmten Musik - immer stärker mit eigenwilligen Werken in den Vordergrund: Caria Bley. Ihre künstlerische Laufbahn soll hier nachgezeichnet und ihre Kompositionen analysiert werden.

Biographische Daten

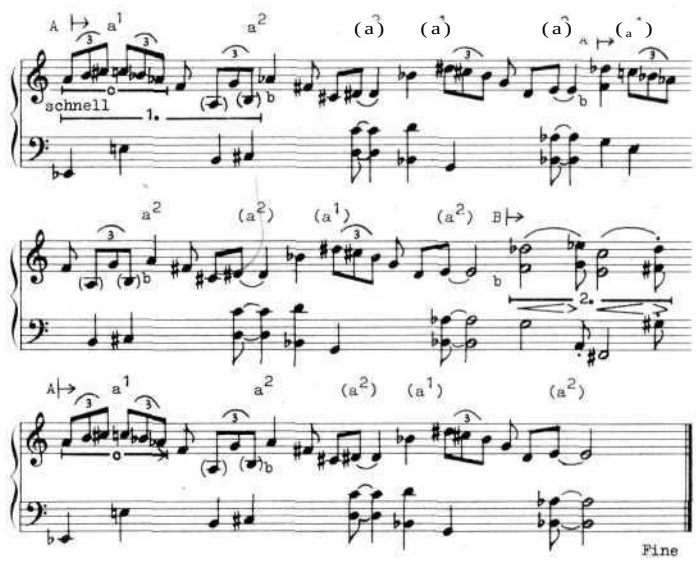
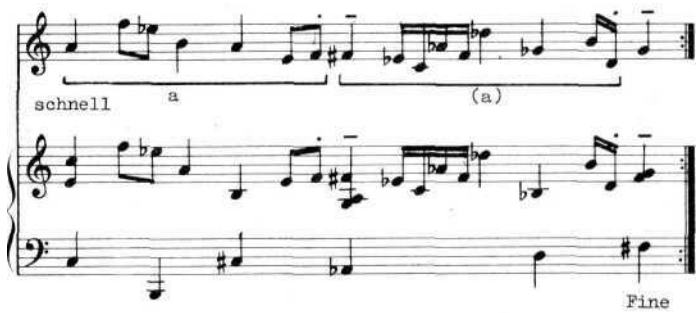
Caria Borg (das war ihr Mädchenname) wurde im Jahre 1938 in Oakland, Kalifornien, geboren. Ihr Vater war Klavierlehrer, und mit drei Jahren erhielt sie ihren ersten Unterricht. Mit fünfzehn verließ sie die Schule, um bald darauf mit dem Folksänger Randy Sparks als Begleiterin auf Tournee zu gehen. Schon 1958 kam sie nach New York. Zu dieser Zeit begann sie auch zu komponieren. Hier heiratete sie den Klavier-Avantgardisten Bley, durch den sie zu anderen Musikern Kontakt fand. Bley spielte bald auch selbst viele Themen seiner Frau, das hat er bis heute beibehalten. Aber auch George Russell, Jimmy Giuffre oder Art Farmer nahmen ihre Stücke ins Repertoire. Mit Paul zusammen gehörte Caria im Jahre 1964 zu den Gründungsmitgliedern der New Yorker Jazz Composers Guild, der ersten wirksamen Musikerinitiative zur gemeinsamen Organisation, Promotion und Produktion. Ebenfalls beteiligt waren Bill Dixon, Sun Ra, Burton Greene, Archie Shepp, Cecil Taylor, Roswell Rudd und Mike Manlier. Im gleichen Jahr wurde in der Judson Hall erstmals eine ihrer Kompositionen für eine größere Gruppe aufgeführt: „Roast", gespielt vom Jazz Composers Orchestra. Ein Jahr später wurde das Werk auch auf dem Newport Festival vorgestellt. Caria trennte sich bald von ihrem Mann und kam nach Europa. Beim NDR in Hamburg gestaltete sie schon 1965 einen Fernseh-Workshop, für den sie unter anderem die Komposition ,,Slow Dance" schrieb. Mit ihrer Gruppe Jazz Realities, zu der unter anderem der Sopransaxophonist Steve Lacy gehörte, ging sie auf Europatournee. Sie lebte nun mit dem aus Wien stammenden Trompeter Michael Mantler zusammen, ihre gemeinsame Tochter Karen wurde in dieser Zeit geboren. 1966 hielt sie sich zum zweiten Male in Europa auf, spielte hier in Clubs und machte wiederum Fernsehaufnahmen. Einen großen Teil des Jahres 1967 arbeitete Cärla Bley an einer Auftragskomposition des Vibraphonisten Gary Burton für eine RCA-Platte, und es entstand die Suite ,,A Genuine Tong Funeral". Bei den Aufnahmen waren neben Burtons damaliger Gruppe Gato Barbieri, Tenor-, Steve Lacy, Sopransaxophon, Jimmy Knepper, Posaune, und Howard Johnson, Tuba, beteiligt. In diese Zeit fällt auch die Scheidung von Paul Bley und die Heirat mit Mike Mantler, allerdings arbeitet Caria weiterhin unter dem Namen Bley. Schon jetzt begann sie die Arbeit an ihrer Oper „Escalator Over The Hill" gemeinsam mit dem Dichter Paul Haines, der das Libretto schrieb. Im Auftrag der Schweizer Cembalo-Virtuosin Antoinette Vischer komponierte Caria das „Unfilled Piece In Eight Layers". Antoinette Vischer, die sich in der zeitgenössischen Musik vor allem durch Ligeti-Interpretatic.nen einen Namen gemacht hat, nahm die Komposition von Caria Bley auf; soweit ich informiert bin, ist das Werk jedoch bis heute noch nicht veröffentlicht. In den Jahren 1968 und 1969 arbeitete Caria bei Konzerten und Aufnahmen als Pianistin mit Mike Mantler und dem Jazz Composers Orchestra. Charlie Haden bat Caria Bley um Mitarbeit an einem Projekt seines „Liberation Music Orchestras". Eine Avantgarde Big Band - praktisch identisch mit dem Jazz Composers Orchestra - sollte für die Plattenfirma Impulse internationale politische Lieder bearbeiten. Bis auf zwei Aufnahmen stammen dann alle Arrangements der Platte (außerdem zwei Stücke) von ihr. Ebenfalls beteiligt waren bei den Aufnahmen der Trompeter Don Cherry, der Tenorsaxophonist Gato Barbieri und der Schlagzeuger Paul Motian. Die Platte erschien im Jahre 1969. Von nun an arbeitete Caria ausschließlich an ihrer Oper „Escalator Over The Hill", die sie im Sommer des folgenden Jahres vollendete. Das Werk sollte die erste Plattenproduktion sein, die Caria Bley auf dem von ihr mitgegründeten musikereigenen Label JCO-Association Records, New York, herausbrachte, zuvor hatte Mike Mantler einige sehr freie Orchesterstücke mit verschiedenen Solisten realisiert. Ab „Escalator" begann eine regere Tätigkeit der Organisation; an den Aufnahmen war praktisch alles beteiligt, was in der jüngeren New Yorker Avantgarde - nicht nur des Jazz - einen Namen hatte: Jack Bruce, Linda Ronstadt, Don Preston, Don Cherry, Gato Barbieri, John McLaughlin, Jeanne Lee, die Schauspielerin Viva von Andy Warhols Clan, dazu Studiomusiker und Kräfte von der Oper. Im März 1971 wurde die „Hotel Overture" aus dieser Oper im Rahmen eines Workshops unter der Patenschaft des New York State Council Of The Arts im N. Y. Shakespeare Festival Public Theatre aufgeführt. Schließlich ermöglichte dann eine finanzielle Unterstützung durch die Cultural Council Foundation die Vervollständigung aller Studioaufnahmen zu der Oper, was bis zum Juni 1971 dauerte. Caria Bley gewann im gleichen Jahr zum zweiten Mal den Down Beat International Critics Poll als Komponistin, erstmalig war sie 1966 ausgezeichnet worden. 1972 erschien dann das Drei-Platten-Album von „Escalator Over The Hill", gleichzeitig arbeitete Caria Bley wieder in europäischen Fernsehstudios. „Escalator" erhielt im Jahre 1973 einen französischen Schallplattenpreis, ebenfalls 1973 gründeten Caria Bley und Mike Mantler ihr eigenes Plattenlabel Watt. Als Pianistin wirkte Caria nun bei den Aufnahmen von zwei neuen Platten mit: Mike Mantlers „No Answer" und Don Cherrys „Relativity Suite". Im Winter 73/74 nahm Caria Bley ihre neue Suite „Tropic Appetites" unter Mitwirkung von Julie Tippetts - ehemals Driscoll - sowie Gato Barbieri, Mike Mantler, Howard Johnson und Dave Holland auf, erschienen auf JCOA Records. Die Texte zu dieser opernähnlichen Folge von Stücken schrieb wiederum der inzwischen nach Indien umgesiedelte Paul Haines. Bei weiteren Produktionen des Jazz Composers Orchestra wirkte Caria dann als Pianistin mit: Clifford Thorntons „Gardens Of Harlem" und Grachan Moncurs „Echoes Of Prayer". Sie arbeitete außerdem an einem Orchesterstück unter dem Titel „3 / 4". Das Werk für 26 Instrumente, darunter auch Geigen, Bratschen, Celli und Soloklavier wurde im Dezember 1974 in New York mit Keith Jarrett als Solisten und dem St. Paul Chamber Orchestra uraufgeführt. Zusammen mit Mike Mantlers Orche-

sterstück ,,13" erschien es Anfang 1976 auf einer Schallplatte des Watt-Labels, die Komponistin hat dabei selbst den Solopart übernommen. Im Frühjahr 1975 schloß sich Carla Bley einer neu gegründeten Band des Rock-Sängers und Elektrobassisten Jack Bruce an, ein weiteres Mitglied war der Ex-,.Rolling Stone" Mick Taylor. Diese Gruppe ging von London aus auf Europatournee, hatte große Pläne, löste sich aber bald wieder auf. Carlas weitere Schallplatten-Aktivität war ihr Spiel auf verschiedenen Tasteninstrumenten bei den Aufnahmen von ,,The Hapless Child and other inscrutable stories" nach Worten von Edward Gorey, einem Album ihres Ehemannes Mike Mantler. Die Aufnahmen dazu wurden Anfang 1976 abgeschlossen, die rock-orientierten Musiker Robert Wyatt, Gesang, und Terje Rypdal, Gitarre, bestreiten den größten Anteil der Soli über Mantlers Themen. Im Herbst 1976 wurde die Komponistin zum Jazz-Treffen des SWF in Baden-Baden und Mainz eingeladen.

Inzwischen folgten zwei weitere Watt-Alben mit Michael Mantler, „Silence - An Adaptation of the Play by Harold Pinter" mit Robert Wyatt, Kevin Coyne, Chris Spedding und Ron McClure, sowie „Movies" neben Carla Bley noch mit Larry Coryell, Steve Swallow und Tony Williams.

Carla Bley selbst legte ihre „Dinner Music" auf Watt mit Roswell Rudd, Carlos Ward, Michael Mantler, Bob Stewart u. a. vor, und es erschien ebenfalls auf Watt im September 1977 ein in München aufgenommenes Album von ihrer Europatournee. Mit dabei waren Michael Mantler, Roswell Rudd, Gary Windo, John Clark, Elton Dean, Bob Stewart, Hugh Hopper und Andrew Cyrille. Auch im Sommer 1978 ging Carla Bley mit ihrer Band wieder auf eine ausgedehnte Europatournee.

Die künstlerische Laufbahn von Carla Bley wird im Gegensatz zu der vieler Jazz-Musiker nicht durch improvisatorische Höhepunkte auf Platten oder in Konzerten bestimmt. Am Anfang ihrer Karriere waren es vor allem ihre Themen, durch die sie bekannt wurde. Gespielt wurden sie meist von anderen Künstlern, allen voran von ihrem Ehemann und wohl wichtigsten Förderer Paul Bley. Später sind es die umfangreicheren Kompositionen, deren Realisation und Präsentation sie nun selbst betreibt.

„Batterie" (Carla Bley / Alrac Music)

„Walking Woman" (Carla Bley / Alrac Music)

Die Analyse:

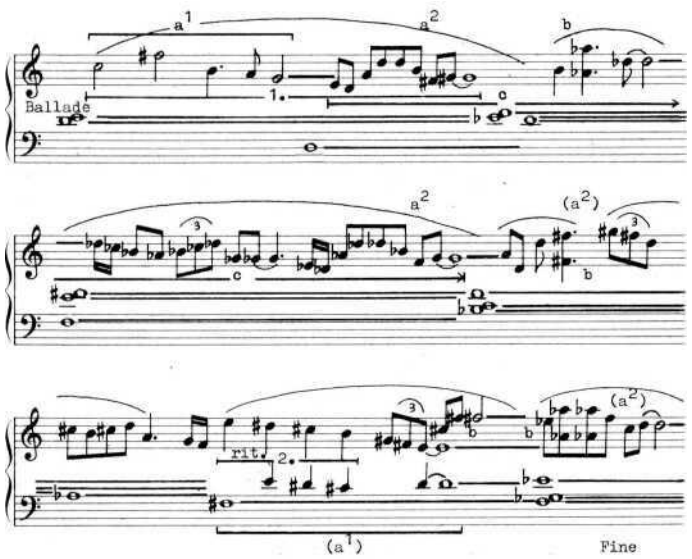
I. Frühe Themen

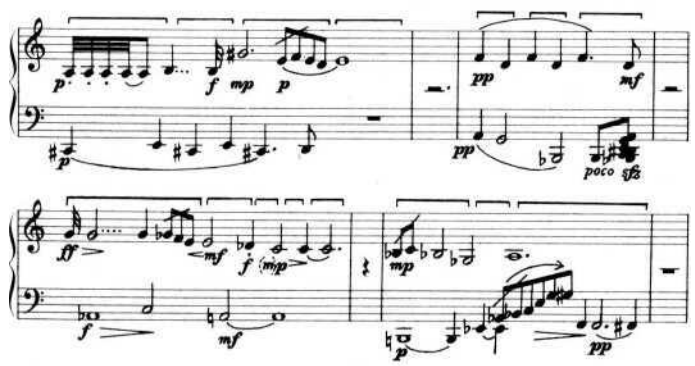
Schon in den frühen Themenkompositionen von Carla Bley zeigen sich viele Merkmale, die auch noch in den neuen, umfangreicheren Werken zu finden sind. Deshalb sollen hier die Notenbilder einiger wichtiger Themen der Komponistin untersucht werden. Diese Themen erscheinen zunächst untereinander sehr verschieden, doch lassen sich bei näherer Betrachtung wesentliche Gemeinsamkeiten feststellen, auch dann, wenn die zugrunde liegenden Konzeptionen voneinander abweichen. Wenn man eine Unterscheidung dieser Konzepte vornehmen will, dann könnte man folgendermaßen abgrenzen: Da sind zuerst die kurzen abstrakten Themen, kaum mehr als Motive, meist formal wenig gegliedert, die oft ohne Taktstriche notiert sind und - sehr schnell - über einem freien Puls gespielt werden sollen; Beispiele dafür sind „Batterie", „Walking Woman" oder „Ictus". Als zweites wären die Balladen zu nennen, erzählende Melodien, wie „Closer" (ebenfalls ohne Taktstriche geschrieben), oder „Ida Lupino". Drittens bestehen viele der Stücke von Carla Bley aus Kombinationen von modalen Teilstücken; einzelne jeweils auf einer Tonart basierende Elemente werden - oft mit einheitlicher Melodie - zu größeren Zyklen aneinandergefügt, wie „Syndrome", „Ad Infinitum", „Turns", „Floater" oder „Around Again". Schließlich entwarf die Komponistin schon in frühen Jahren ausgedehntere Komplexe, bei denen die verschiedenen Konzepte verbunden werden, z. B. „Doctor", „Gloria", „Rhymes". Dann gestaltet sie den gesamten Ablauf gelegentlich ganz durch und plant auch Solopassagen genau ein.

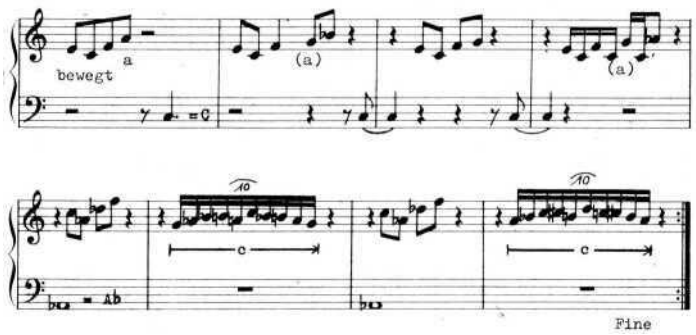
Als Beispiele für die abstrakten - und dabei oft sehr knappen - Themen möchte ich hier „Batterie" und „Walking Woman" betrachten. (Beide sind auf einer Platte des Paul Bley Quintetts enthalten, und zwar ESP 1008 ST, Paul Bley nahm „Batterie" außerdem im Trio für ESP 1021 ST auf.) Auch „Ictus", „King Korn" oder „Start" könnten dafür herangezogen werden.

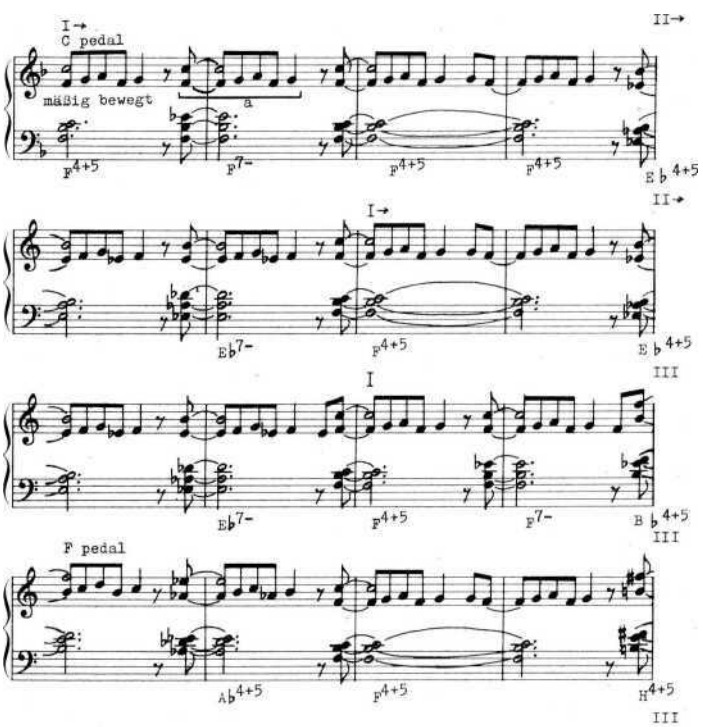
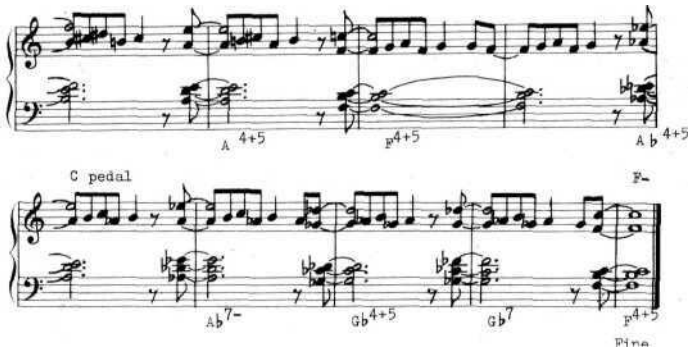
Zunächst einmal ist bei diesen beiden kurzen Themen eine intensive Motivarbeit festzustellen. Sie bestehen eigentlich nur aus einigen wenigen Partikeln mit Motivcharakter. Die Motive selbst habe ich mit a^1, a^2 bezeichnet, ihre Variationen mit (a^1), (a^2). Bei „Batterie", das eine kurze, leicht asymmetrische Form AABA hat, beschränkt sich fast das ganze wesentliche Material auf die Motive a^1 und a^2. Die thematische Substanz von „Batterie" ist schon in der ersten Präsentation dieser beiden Motive enthalten, zusammen bilden sie beinahe einen zwölftönigen Lauf (gekennzeichnet mit———1.——). Lediglich zwei länger ausgehaltene Parallelen mit angehängten Achteln (markiert als ——2.———) im Mittelteil B unterbrechen diese Motivik, sie wirken als,Ruhepunkte in der zerrissenen Melodie. Außerdem sind bei Carla Bleys Themen immer wieder kontrastreiche melodische Wendungen zu entdecken, hier als b eingezeichnet. Schon der mit——c———bezeichnete Komplex deutet die ausgiebige Verwendung von Chromatik im Gesamtablauf der Komposition an, d. h. daß bereits das Thema dem ganzen Ablauf des Stückes eine freie Tonalität gibt, in der jeder Ton spielbar ist. Dies gilt für viele Stücke der Komponistin. Entsprechend läßt die Harmonik - bei diesen Klaviernotierungen also die Begleitung in der linken Hand - viel Raum. Einzeltöne, häufige Parallelen (vor allem große und kleine Septimen, Sexten, Quinten usw. in Verbindung mit der Tonika) sowie wenige Dreiklänge schränken die freie melodische Entfaltung nicht ein, sie dienen fast nur als Akzente. Frei ist auch die Rhythmik: Der Verzicht auf Taktstriche deutet an, daß die Interpretation sich nach dem individuell empfundenen Puls richten sollte; beide Stücke werden meist ziemlich sehne.ll gespielt. - Aber gerade auch bei Balladen wie „Closer"

überläßt Carla Bley gern das Timing dem Spieler. Auch hier ist gegebenen Motiven (a^1 und a^2) eine wichtige Rolle zugedacht. Das außerdem formal freie Thema „Closer" wird von der ersten Deklamation (markiert mit——1.——) geprägt, vier verlangsamend anzuschlagende Viertel (bezeichnet mit——2.——) bilden einen Angelpunkt des Ablaufs. Die Passage——c——ist insgesamt betrachtet chromatisch.

„Closer" (Carla Bley / Alrac Music)

Viel an Wirkung gewinnt diese schöne Ballade, wenn sie ganz konzentriert und bewußt intoniert wird. Die Obertöne - gerade der mit der linken Hand zu spielenden Fragmente (Einzeltöne, Parallelen und - z. T. „dissonante" - Dreiklänge) - sollten im Sinne der Komponistin regelrecht ausgehört werden. In das Verklingen dieser Baßanschläge hinein wirkt die Melodie. Paul Bley hat von diesem Thema sehr sensible Aufnahmen gemacht, bei einem unbegleiteten Solo (auf ECM 1023 ST) scheint die Melodie aus dem Nichts aufzutauchen und ebenso zu verklingen. (Eine Trio-Version von Paul Bley ist auf ESP 1021 zu finden, Carla selbst nahm mit Jazz Realities auf Fontana 881 010 ZY die Ballade im Quintett auf.) - Am Rande möchte ich noch darauf hinweisen, daß Carla damit eine Notationsart um einige Jahre vorausnahm, wie sie ähnlich von Karlheinz Stockhausen bei der Komposition von „Mantra" verwendet wurde. Er läßt übrigens diese „Mantra" unter Verwendung elektronischer Geräte am Klavier nach einer zyklischen Methode variieren, die durchaus an die Improvisationspraxis des Jazz erinnert. Hier also Stockhausens „Mantra" zur Veranschaulichung, einige dazu unwesentliche Interpretationsvorschriften habe ich weggelassen.

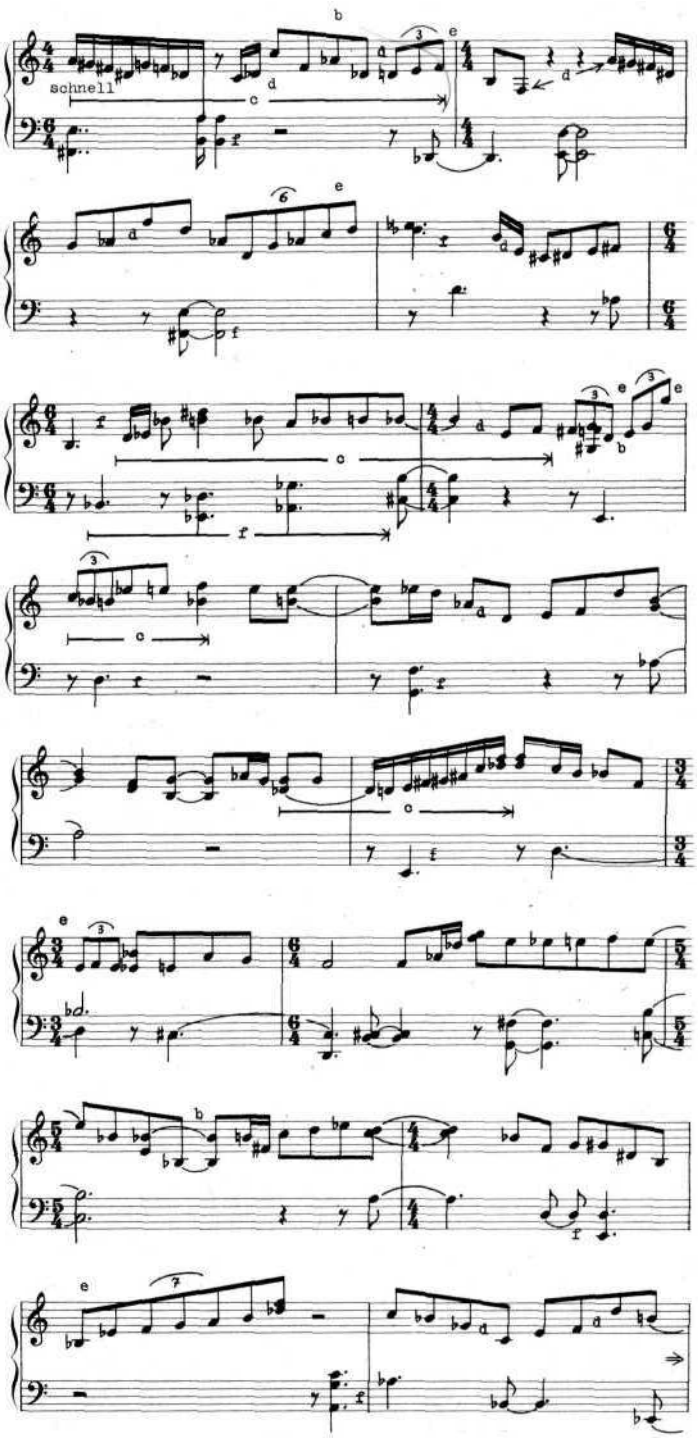
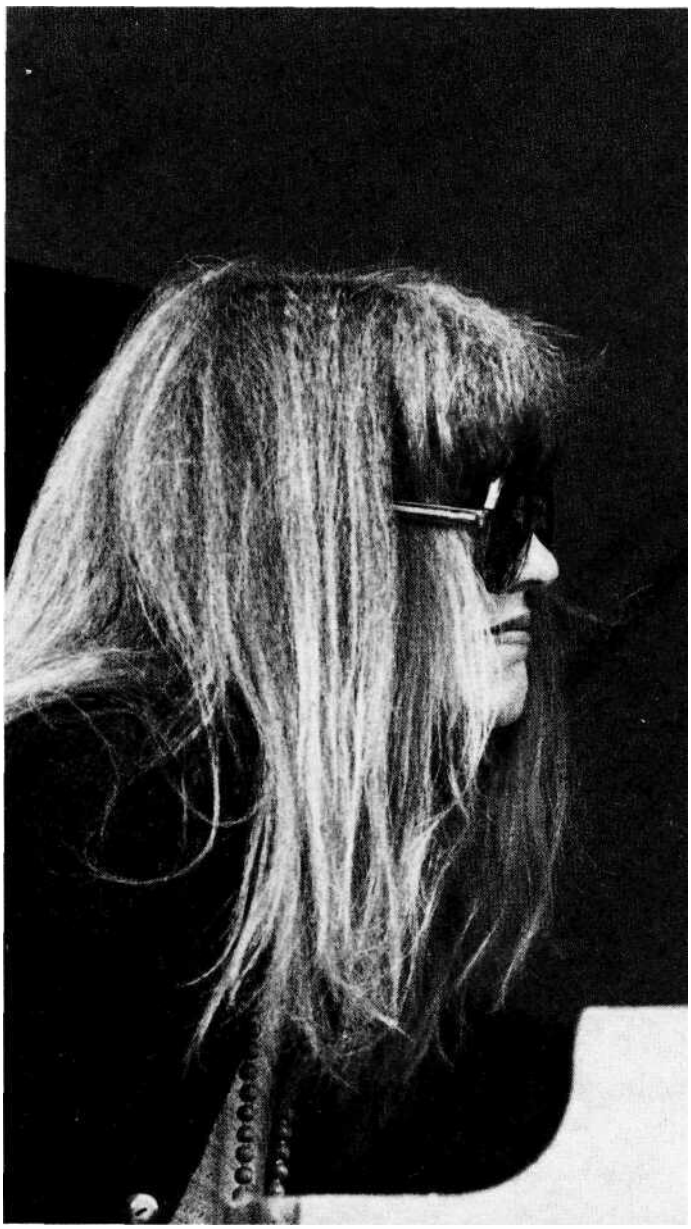
„Mantra" (Karlheinz Stockhausen)

Jetzt sollen hier zwei Beispiele von Carla Bleys Kompositionsweise mit modalen Konzepten analysiert werden. Zuerst „Around Again".

„Around Again" (Carla Bley / Alrac Music)

Dieses knappe, achttaktige Thema variiert ein Motiv a aus vier Achteln (im ersten Takt bereits vorgestellt) in dreifacher Form (a) und setzt es in Kontrast mit einer chromatischen „Dezimole" (hier als——c——eingezeichnet). Die Begleitung der linken Hand schlägt nur einzelne Töne an: In den ersten vier Takten ist es C, in der zweiten Periode ist es As; damit sind gleichzeitig schon die Modi bestimmt. Dadurch daß dieses Thema wenigstens zweimal hintereinander zu spielen ist, werden für die Improvisation C und As in viertaktigem Wechsel als tonale Zentren gegeben. Allerdings kann das Stück tonal noch sehr frei ausgelegt werden - die chromatische Schleife deutet es an. (Paul Bley nahm das Thema im Quintett auf, es ist auf ESP 1008 ST erschienen. Seine Mitspieler sind ausnahmslos Free-Musiker der New Yorker Szene in den frühen sechziger Jahren, auch die Interpretation ist sehr frei geraten.) „Around Again" stellt insofern eine Zwischenstufe von Carla Bleys abstrakt-freien Kompositionen zu ihren modalen dar. In engerem Sinn modal konzipiert sind „Ad Infinitum", „Turns", „Rhymes", „Floater" oder „Syndrome", das wir uns nun vornehmen wollen.

„Syndrome" (Carla Bley / Alrac Music)



Das Thema „Syndrome" ist mittelschnell zu spielen, im ganzen Verlauf der Komposition wird das Kernmotiv a

nur geringfügig variiert, wodurch eine beabsichtigte Monotonie aufkommt. Bei den Variationen ist dem Motiv gleich als rhythmische Veränderung ein Achtel vorgesetzt, dann wird es verlängert oder verdoppelt, ohne daran Wesentliches zu verändern. Im ersten Drittel der Komposition ist das Motiv in zwei verschiedenen harmonischen Blöcken gefaßt (I und II), die sich abwechseln: I, II, I, II, I. Dann folgen drei sich ähnelnde, abwärts gerichtete Kadenzteile, in denen dasselbe Motiv im Mittelpunkt steht (IM[1], ", "'). Davon sind III' und III" gleichlang, III"' ist verlängert. (Der Pianist Paul Bley hat bei seinen Interpretationen auf Byg 529 114 und Milestone MSP 9046 nach dem eigentlichen Themenablauf das Kernmotiv als Übergang zur Improvisation noch mehrmals wiederholt.) Danach soll die ganze Komposition wiederholt werden. Soviel zum formalen Aufbau und zur linearen Entwicklung. Zur Harmonik ist folgendes zu sagen: Es treten nur zwei verschiedene Akkordstrukturen auf, einmal Verbindungen von Tonika, Quarte und kleiner Septime, zum anderen von Tonika, Quarte und Quinte (die zusammen als „Dissonanz" eine eigenwillige, frische Färbung geben). Das harmonische Material ist alsc recht einfach, die Klänge sind transparent. Teil I steht in F. Teil II in Es, die verwendeten Akkorde sind gleichartig aufgebaut wie bei Teil I. Danach geht Teil III' über Harmonien in B, As und F, Teil III" über H, A und F. III" benutzt ausschließlich die Akkorde mit Quarte und Quinte, Teil III"' läuft über As und Ges und endet ebenfalls auf F; neben den Quart-Quint-Akkorden sind von As und Ges wieder je einmal Septimakkorde gesetzt. - Die im gesamten Verlauf dominierenden Tonarten F, Es, B und As sind untereinander eng verwandt, bei den kontrastierenden Modi stehen H und Ges (= Fis) wiederum zueinander in naher Beziehung, lediglich A ist eine Einzelerscheinung. Die harmonische Struktur insgesamt ist also auch nicht kompliziert. Jedoch gewinnt das Stück Reiz und Spannung durch die periodisch und strukturmäßig unregelmäßige Abfolge der Harmonien. Modale Improvisationen über das Thema könnten durchweg mit F-Moll- und C-Moll-Skalen bestritten werden. Trotzdem ist „Syndrome" - wie die meisten modal konzipierten Stücke von Carla Bley - keineswegs eindimensional. Es wird seinem Titel gerecht, der ja im Griechischen ein Zusammentreffen mehrerer wenig signifikanter Einzelteile zu einem insgesamt charakteristischen Erscheinungsbild bedeutet. - Man kann viel Ähnlichkeit feststellen mit der Art, wie John Coltrane zu Beginn der sechziger Jahre seine ersten modalen Aufnahmen, zum Beispiel „My Favorite Things", „Öle" oder „Impressions", gestaltete. Allerdings gilt das Hauptinteresse der Komponistin, weder in ihren frühen noch in ihren späteren Werken, nicht der Harmonik; viel mehr ist sie vor allem an rhythmischen Variationen und linearen Entwicklungen orientiert. Diese Interessen lassen sich beispielsweise an der Komposition „Doctor" erkennen, in der sie die bisher genannten Konzepte zu einem längeren, recht komplexen Ablauf verbindet. Mit „Doctor" hat Carla Bley auf dem Papier einen Ablauf von 248 Takten weitgehend vorgeplant. Voll arrangierte Teile - längere, komplizierte Passagen vor allem an Anfang und Ende - wechseln sich mit Breaks oder Soli ab, für letztere ist ein harmonisches Gerüst gegeben. Wahrscheinlich wurde die Komposition für ein Trio mit Klavier, Baß und Schlagzeug entworfen, in diesem Rahmen ist sie dann jedoch ungewöhnlich verzwickt, fast bizarr und schließlich auch asymmetrisch. Von der komplexen Form her wirkt „Doctor" als Vorstufe zu den späteren Werken, aber durchaus hat Carla schon früh in mehreren umfangreichen Stücken verschiedenartige Konzeptionen - hier sind es die abstrakte Linearität und die Modalität - verbunden, ein anderes Beispiel wäre „Gloria". - Nun möchte ich jedoch bei „Doctor" eine Reihe von melodischen und rhythmischen Charakteristika in Carla Bleys Kompositionen aufzeigen, die das Werk der Komponistin durchaus in die moderne Jazztradition, in die direkte Herkunft von Bebop und Cool Jazz stellen. Deshalb betrachten wir eine Passage vom Anfang des Stückes.

„Doctor" (Carla Bley / Alrac Music)



Nahm die Produktion ihrer neueren und ausgedehnten Werke selbst in die **Hand: CARLA** BLEY Foto: P. G. Deker

Lineare Entwicklung beherrscht diese Komposition, nicht ausgeprägte Motivarbeit. Die Wechselhaftigkeit der Läufe erinnert an Bebopthemen, z. B. von Charlie Parker, aber auch an Ornette Colemans Musik. Wie in Bebop und Cool Jazz dominieren auch bei „Doctor" Achtelbewegungen (gelegentlich von noch flüssigeren Sechzehntelpassagen unterbrochen). Wir finden wiederum eigenwillig abrupte und abstrakte Wendungen b. Ähnlich wie im Bebop stehen Linien mit engen Intervallen, oft zur Chromatik neigend, z. B. bei den Markierungen———c———, in lebhaftem Kontrast zu mehr oder weniger großen Tonsprüngen d, wodurch der Eindruck der Zerrissenheit und des Bruchstückhaften entsteht. Auch die Vorliebe des Bebop für Triolen (bei Carla Bleys ,,Doctor" auch eine Sextole und Septole), Punktierungen und Synkopen f (bei diesem Klavierstück hauptsächlich in der linken Hand) treffen wir an. Ungerade Metren waren im Jazz bis in die späten fünfziger Jahre selten, bald aber wurden Experimente mit dem Walzer häufiger. In der Mitte der sechziger Jahre, da dieses vorliegende Stück entstanden sein dürfte, waren ungerade Takte geradezu eine Mode. Bei Carla Bley ist deren Verwendung allerdings keine Effekthascherei. „Doctor" enthält gleich mehrere Taktarten (V-, "/., ^{3}A und V/), was die Komposition äußerst schwer spielbar und swingbar macht.

Aus all diesen frühen Kompositionen von Carla Bley sind nun Eigentümlichkeiten und beherrschende Elemente des musikalischen Materials hervorgehoben worden, die noch - wenn auch verschiedentlich in etwas anderer Form - die neuen Werke der Komponistin bestimmen. Bevor diese Arbeiten charakterisiert werden sollen, hier noch einmal kurz zusammengefaßt das Typische an Carla Bleys Stil in Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form:

1. Entweder Wiederholungen und Variationen von Motiven oder ungebundene lineare Entwicklungen kennzeichnen die Themen; sie enthalten viele abstrakte und kontrastreiche Wendungen sowie Asymmetrien.

2. Ungewöhnlich einfallsreicher Umgang mit modalen Konzepten oder aber weitgehend freie Tonalität, in der die Chromatik eine wichtige Rolle spielt, kennzeichnen die Harmonik; die verwendeten Akkorde sind meist recht einfach und transparent, oft werden nur Parallelen und Einzeltöne gesetzt.

3. Die Rhythmik wird von Achtelbewegungen oder empfundenem Achtelpuls bestimmt. In manchen Stücken ist die Metrik kompliziert, wie etwa bei „Doctor", meist ist sie aber einfach, hie und da in einer Schreibweise ohne Taktstriche ganz der Intuition des Spielers-seinem „Puls"-überlassen, also sehr frei.

4. Formal richtet sich Carla Bley nach keinerlei Konventionen, sie schafft ihre eigenen - mal geradezu primitiven, mal sehr komplexen - Formen.

Bereits die frühen Themen von Carla Bley haben andere Künstler übernommen und auch bei Plattenaufnahmen gespielt. Als erster und am häufigsten hat Paul Bley die Kompositionen seiner ehemaligen Frau interpretiert, vielleicht auch am kompetentesten, ohne seine Hilfe hätte sie sich gewiß nicht so schnell und fest in der Jazz-Avantgarde etablieren können. Vor fast zwanzig Jahren nahm er in einem Quartett mit dem jungen Vibraphonisten Dave Pike Carlas „O Plus One" für das Label Crescendo, GNPS31, auf. Die Jimmy Giuffre Three (mit Giuffre an der Klarinette, dem Bassisten Steve Swallow und Paul Bley als Pianist) interpretierte im Jahre 1961 auf Verve MV 2516 Carla Bleys „In The Morning Out There" und „Jesus Maria". Wunderbar lyrische Versionen von „Sing Me Softly Of The Blues" und „Ad Infinitum" präsentierte ein Quartett des Flügelhornspielers Art Farmer 1963 auf Atlantic AS 128005. Steve Kühn, der in dieser Gruppe Klavier spielte, nahm „Ad Infinitum" - eine Art modalen perpetuum mobiles - hervorragend für die deutsche Produktion MPS15193ST auf. In neuerer Zeit - Dezember 1975 - widmeten der Vibraphonist Gary Burton und seine Gruppe eine ganze Langspielplatte (ECM 1072) den frühen Themen von Carla Bley - darunter auch die hier betrachteten „Syndrome" und „Doctor" - und nahmen ihnen mit elegantem Spiel (ganz im Gegensatz zu Paul Bleys vielfachen intellektuellen Interpretationen) etwas von ihrer avantgardistischen Bissigkeit. Die Aufnahmen ihrer neueren und ausgedehnteren Werke nahm Carla bald selbst in die Hand, insofern stellt sich ihre Karriere in den letzten Jahren als eine Reihe von Plattenproduktionen dar.

Im nächsten Heft folgen die Schallplatten-Suiten der Carla Bley sowie eine Würdigung der Komponistin und Pianistin und eine Diskographie

(Foto von Carla Bley auf Seite 6 von Paul Gerhard Deker)

Foto Hans Kumpf

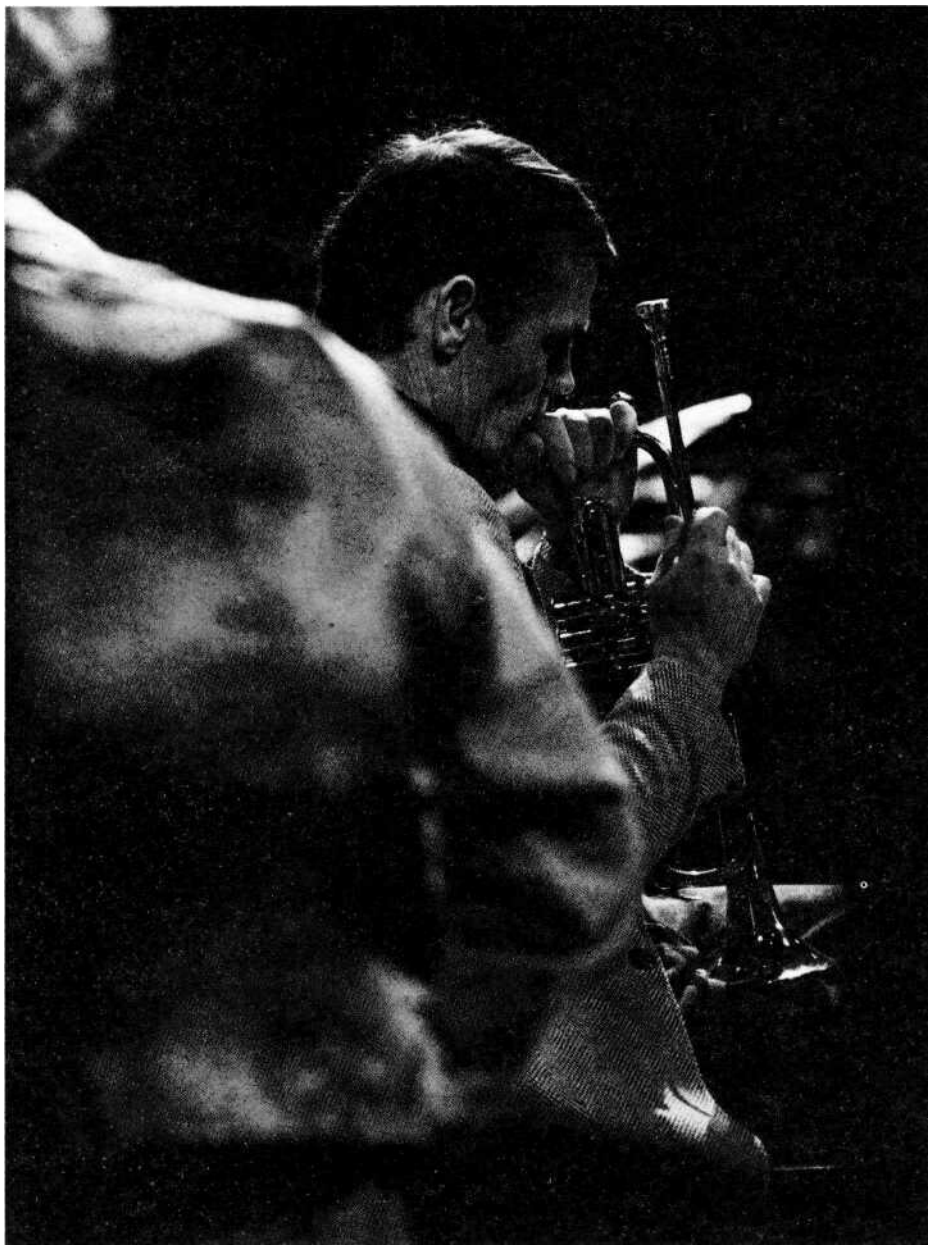
The song Is you

Schon zu Lebzeiten ist er zu einer Legende geworden: der so lyrisch, ästhetisch und bewegend spielende Trompeter Chet Baker, der eine geradezu magische Ausstrahlung besitzt. ,,Jeder neue Tag ist für mich wie ein Geschenk", sagt dieser schmächtige Mann mit dem welken, gezeichneten Gesicht, dem nur die Augen Leben verleihen, ,,ich bin froh, daß ich überhaupt noch lebe. 20 Jahre lang habe ich versucht, mich mit allem möglichen umzubringen. Es ist Fügung, daß ich noch da bin." Wer wie Chet Baker die Tiefen des menschlichen Daseins so schmerzlich erfahren mußte, der denkt in anderen Dimensionen. Bei ihm gibt es keine Klagen über endlose, anstrengende Zugfahrten im Rahmen seiner Tournee, die ihn seit Mitte Oktober kreuz und quer durch Europa führt, er verliert keine Worte über den Leistungsdruck, jeden Abend auf der Bühne sein Bestes geben zu müssen, ganz da zu sein. Chet Baker ist ein Mann mit Stil, sowohl in der Kleidung als auch im Auftreten. Er ist sanft und äußerst umgänglich, sensibel in der Begegnung mit anderen Menschen. Es gibt diesen berühmten Ausspruch, daß er nur in seiner Musik lebt und sonst, wenn er nicht spiele, melancholisch, ja depressiv sei. Und das ist bis heute so geblieben. Ein Mensch von der Verletzlichkeit eines Chet Baker muß durch die Negativseiten der Gesellschaft von heute immer wieder leiden. Die materielle Einstellung, der Machtkampf, das Konkurrenzdenken, die Unfähigkeit Gefühle zu zeigen, all das konnte er nie bewältigen, er wurde dadurch überwältigt, entzog sich dem nur mit Hilfe von Drogen. Sein Leben ist reich an Extremen. Zu Zeiten seiner größten Popularität, als er als der beste Trompeter des Jazz gefeiert wurde, verfügte er über viel Geld, konnte sich allerlei Luxus leisten, fuhr beispielsweise einen Jaguar. Jahre später war er auf die Wohlfahrtsunterstützung angewiesen, um sich über Wasser zu halten. Während seiner großen Erfolge lagen ihm Tausende buchstäblich zu Füßen, er war absoluter Mittelpunkt, wo immer er auch auftauchte, doch dann erlebte er Monate im

Gefängnis in totaler Isolation.
Chet Baker kann und will nicht den einfachen Weg gehen. Obwohl er heute über nur begrenzte physische Kräfte verfügt, plagt er sich mit einer außergewöhnlich großen Trompete, einer Conn Constellation, von der Kollegen sagen, daß sie sich zu einer normalen Trompete wie ein Lastwagen zu einem Sportwagen verhalte. Baker hat im Lauf seiner langen Karriere immer wieder andere Modelle ausprobiert, sie aber mit den Worten: sie sind vom Klang her für mich wie Spielzeug, wieder beiseite gelegt. Nirgendwo in der Jazzmusik spürt man die Vergänglichkeit stärker als in der so gefühlvollen Musik von Chet Baker, in der immer ein Hauch Wehmut mitschwingt.
Während seiner Deutschlandtournee im Dezember ergab sich Gelegenheit zu einem Gespräch mit Chet Baker, das wir hier auszugsweise wiedergeben.

Gudrun Endress

„Chet Baker, in Ihrem Leben hat es besonders viele persönliche Probleme gegeben, wie ist es Ihnen da gelungen, so viel Schönheit in Ihrer Musik zu bewahren?"
„Ich glaube weil ich schon früh in meinem Leben erfuhr, daß es für jeden eine Menge Schwierigkeiten durchzustehen gibt, und weil ich um mich herum viele Menschen sah, die davon so stark in Mitleidenschaft gezogen wurden, daß sie nicht überlebten. So fraß sich bei mir der Gedanke fest, jenem Teil meines Seins, nämlich dem der Hoffnung, des Schönen und Guten, einen unerreichbaren Platz, tief in meinem Inneren zu geben. Nur so habe ich es geschafft, mir diese Fähigkeit, so gut es ging, zu bewahren."
„Konnten Sie auf diese - sagen wir einmal - Überlebensreserven nicht nur in der Musik, sondern auch im täglichen Leben zurückgreifen?"•
„Ja, etwa als ich 1960/61 im Gefängnis in Italien war. Da gab es keinen einzigen Menschen, der auch nur ein Wort englisch sprechen konnte. Die ersten sechs Monate war ich völlig isoliert, ganz auf mich allein angewiesen, in meiner Zelle eingeschlossen, erst danach bekam ich dann Besuchserlaubnis. Ich galt als ein sehr gefährlicher Krimineller, ich mußte unter Aufsicht im Käfig gehalten werden. Es ist für manche Leute einfach schwer zu akzeptieren, daß einige Menschen eine Vorliebe dafür haben, high zu werden, das bedeutet aber nicht, daß sie damit die Kontrolle über sich verlieren, ausflippen, irgend etwas Verrücktes tun. In jenen 15 Monaten im Gefängnis lernte ich Italienisch, und vor allem half es mir, daß ich meine Trompete mit dabei hatte. Nach ein paar Monaten bekam ich auch Bücher, die man mir zumeist aus dem Ausland schickte. Ich war froh, daß ich nicht länger einsitzen mußte, im Gegensatz zu anderen Leuten in meiner Lage war das relativ kurz."
„Das war doch aber die längste Zeit, die Sie im Gefängnis verbringen mußten?"
„Ja, aber wie alle Welt weiß, nicht das einzige Mal. Probleme gab es überall, auch in Berlin. Da war die Sache mit den beiden Ärzten, die ich innerhalb von 24 Stunden aufsuchte. Ich wurde damals 40 Tage in ein Irrenhaus eingewiesen und schließlich nach New York deportiert. Ich hatte auch Schwierigkeiten in England, wurde von dort nach Frankreich abgeschoben, dann gab's natürlich in den USA immer wieder Probleme. Wie gesagt, wenn solche Dinge geschehen, dann mußt du eine Wand um deine Gefühle herumbauen können, um nicht wirklich davon betroffen zu werden. Du mußt geduldig sein, sehr geduldig. Du mußt dir sagen, irgendwann ist alles vorbei. Wenn es ein Jahr dauert, nun dann geht es eben so lange. Du lernst geduldig zu sein."
„Wann kamen Sie denn in all diese Schwierigkeiten hinein?"
„1957, ich war damals 27 Jahre alt. Fast all die großen Musiker, die ich damals traf, waren darin verwickelt. Es gelang mir, mich einige Zeit lang herauszuhalten, war während meiner Zusammenarbeit mit Gerry Mulligan völlig clean. Aber die Leute waren schon damals gegenteiliger Ansicht."
„War nicht der Tod Ihres Pianisten Dick Twardzik, der 1955 mit Ihnen nach Europa kam, mit ausschlaggebend?"
„Ja, danach geschah es. Nach meiner Rückkehr nach New York. Ich war ganze 13 Jahre voll drin. Ein Richter in Kalifornien zeigte sich sehr menschlich, er hätte mir ohne weiteres 5 Jahre geben können - der arme Art Pepper bekam das ja bereits zwei Mal - in San Quentin oder irgendeinem so verrückten Ort, aber er schickte mich in ein sogenanntes Guidance Center, wo man sich vielen Tests unterziehen muß, und sich die Verantwortlichen dann ein Bild davon machen können, was man mit einem tun kann und muß. Als ich dann mit den Resultaten des Tests vor Gericht erschien, wurde ich wider Erwarten freigesprochen."
„Ist es nicht so, daß man sich letzten Endes nur selbst heilen kann?"
„Das ist der einzige Weg. Ich versuchte es sieben Jahre lang mit dem Methadon-Programm, zuerst mußte ich 8 Milligramm pro Tag nehmen, und ganz, ganz langsam konnte ich die Dosis verringern. Ich kam nach Europa und hatte genug für *2* Monate dabei, ich konnte es mir dann so einteilen, daß ich damit $4^1/2$ Monate auskam, und schließlich brauchte ich gar nichts mehr."
„Sie haben sich doch sicher schon unendlich viele Gedanken gemacht, warum Sie immer wieder dazu griffen. Können Sie Ihr Leben in dieser Gesellschaft nicht bewältigen?"
„Die Menschen, mit denen ich in Berührung kam, auskommen und verhandeln mußte, zeigten sich oftmals nicht als Mitmenschen, sondern als Gegenmenschen. Daß ich dann den Willen aufbrachte, davon loszukommen, kam daher, daß ich mir sagte, daß ich unendlich viele Energien fehlleitete. Da meist der Stoff, den man angeboten bekommt, ganz minder Qualität ist, braucht es viel Zeit und Kraft, um das Richtige zu erhalten. So entschloß ich mich - fast schon zu spät - mich davon zu lösen, um zu sehen, ob ich es nochmals schaffen würde, nach all dem, was geschehen war. Das ist eine Aufgabe, die ich mir selbst stellte, eine Bewährungsprobe sozusagen. Jedoch ist es furchtbar schwer, nach so viel schlechter Publicity, die Leute davon zu überzeugen, einem zu glauben. Es ist wie ein Schandfleck, der nicht wegzuwischen ist. Die Gesellschaft fürchtet und verdammt das, was sich außerhalb ihrer Normen vollzieht. Ich erlebte so viele Menschen, die mit ihren Problemen nicht fertig wurden und elend zugrunde gingen. Eines Tages gelangst du zu einem Punkt, an dem du dich fragst: willst du leben oder sterben. Wenn du Glück hast, kannst du da noch einmal die Weichen stellen."
„Wie erklären Sie sich Ihren ungeheuren Lebenswillen. Ist es wegen der Musik?"
„Das ist das einzige, wozu ich geschaffen scheine! Ich habe aber auch meinen drei Kindern gegenüber Verantwortung. Ich liebe die Musik und stecke in sie all meine Energien. Das ist der eigentliche Beweggrund, zu leben. Zudem habe ich erfahren, daß das Leben wirklich schön sein kann. Ja, es ist wunderbar, zu leben. Und wenn es auch nur einen Tag dauert."
„Wie kamen Sie zu dieser Einsicht?"
„Als ich das letzte Mal in Californien aus dem Gefängnis kam. Da ging ich nach San Jose, wo meine Mutter lebt. Dort wanderte ich in den grünbewachsenen Hügeln umher, Tag für Tag, Monat für Monat. Langsam fühlte ich mich im Einklang mit der Natur und hatte genügend Zeit, über vieles nachzudenken. Das war 1969, damals hatte ich auch schon Familie, drei Kinder."
„Waren Sie immer in der Lage, den Lebensunterhalt für sich und Ihre Familie zu bestreiten?"
„Ja, bis auf die paar Jahre, die ich in Californien von der Wohlfahrtsunterstützung lebte, und dann auch einige Zeit in New York, irfder ich nicht in der Lage war, zu spielen."
„Von den Plattenverkäufen kam nicht so viel Geld, daß Sie diese Zeit hätten überbrücken können?"
„Ich bekam niemals Tantiemen für meine Platten. Keinen Penny - das ist schwer zu glauben."
„Wie sehen Ihre Plattenverträge heute aus?"
„Heute ist der Sachverhalt ganz anders, denn ich habe jemanden gefunden, dem



Melancholisch, wenn er nicht spielt: CHET BAKER Foto' Jochen Richter

ich vertrauen kann: John Snyder. Wir haben den Vertrag so ausgehandelt, daß ich Eigentümer der Musikaufnahmen bleibe. Das Band wird dann lediglich gegen Entgelt an die Firma verliehen und als Platte herausgegeben. John versucht seit ungefähr einem Jahr seine eigene Plattenfirma aufzubauen, zuvor arbeitete er für CTI und A & M. Ich bin nicht exklusiv bei John Snyders Artists' House verpflichtet, kann also nebenher Platten aufnehmen. Im Dezember machte ich ein Album für Sonopress in Paris, weitere Alben werden nach meiner Rückkehr in die USA folgen."

„Kennen Sie die Verkaufszahlen der CTI-Alben, die Sie mit Gerry Mulligan 1974 in der Carnegie Hall gemacht haben?"

„Ich habe keine Ahnung. Gerry Mulligan führte die Verhandlungen, obwohl ich den Vertrag mit Creed Taylor hatte. Und wieder ging ich, was die Tantiemen für diese Alben betrifft, leer aus. Das ist auch einer der Gründe, warum ich nicht mehr mit Gerry Mulligan zusammen bin."

„Sie haben sich mit Mulligan doch geradezu ideal in der Musik verstanden und ergänzt?"

„In der Musik ja. Aber sonst ist er viel zu nervös für mich, seine Nervosität geht auf mich über. Als wir zusammen anfingen, damals im The Haig', da gab es schon schreckliche Wortgefechte zwischen Gerry, Bob Whitlock, Chico Hamilton und mir.

Aber das geschah hinter den Kulissen, wenn wir auf die Bühne gingen, war der Nervenkrieg wie weggewischt. Es war jedoch nie abzusehen, ob er nicht sofort wieder losgehen würde, nachdem wir zu spielen aufgehört hatten.

Unser Quartett war eine einzigartige Gruppe, auch im Hinblick darauf, daß es kein Klavier gab. Das ließ unendlich viel Spielraum offen. Das Klavier nimmt normalerweise sehr viel Raum für sich in Anspruch, es ist wie ein Orchester an sich, und wenn man hinter einem Orchester spielt, dann verliert man sich'bisweilen in ihm. Ohne ein Klavier war die Musik ganz klar und transparent, der Raum war für alle da, das Feeling war allgegenwärtig, und Gerry schrieb wunderschöne Stücke. Er ist überhaupt ein bewundernswerter Komponist und ein unglaublich guter, eigenwilliger Arrangeur. Er verwendet auch sehr viel mehr Zeit für ein Arrangement als der Durchschnitt. Manche können in drei, vier Stunden ein komplettes Arrangement für eine Big Band erstellen, aber nicht Gerry."

„Sie selbst haben nie komponiert und arrangiert?"

„Wenn ich mich zu etwas durchringen will, dann ist das immer mit sehr vielen Überlegungen verbunden, und weil ich in Gedanken alle Möglichkeiten durchgehe, mit denen das Objekt angegangen werden könnte, fühle ich mich zu dem Zeitpunkt der Realisierung nicht in der Lage, mich zu diesem oder jenem Weg zu entschließen. So ging es mir mit dem Arrangieren. Ich gelangte nie zu dem Punkt, wo ich zu dem, was ich niedergeschrieben hatte, mit Überzeugung sagen konnte: das ist es! Ich wußte, es konnte auf andere Art und Weise genauso gut sein oder noch besser. Und das macht mir zu schaffen."

„Entsprachen die Plattenaufnahmen, die Sie in letzter Zeit für CTI oder A & M mit Jim Hall, Paul Desmond und Orchester machten, Ihren Wunschvorstellungen?"

„Nein, es war John Snyder, der diese Dinge plante. Ich weiß nicht, ob Creed Taylor derjenige war, der es letzten Endes so haben wollte. Jedenfalls unterbreitete mir John Snyder diese Ideen. Die Arrangements hierfür lieferte durchweg Don Sebesky, und es waren auch viele sehr gute Musiker daran beteiligt, etwa Bob James, Steve Gadd, Jack DeJohnette, Ron Carter, Richie Beirach, John Scofield und Mike Brecker. Der Name Don Sebesky garantiert für wohlklingende Musik, er hat einen wunderbaren musikalischen Geschmack, er ist ein bemerkenswerter Arrangeur. Die Musik ist vielleicht ein klein wenig überarrangiert, aber das zu beurteilen bleibt letztlich doch dem jeweiligen Hörer überlassen."

„In welcher Besetzung spielen Sie am liebsten? Nur mit Rhythmusgruppe?"

„Ich kann auch nur mit einem Bassisten spielen. Manchmal habe ich gerade daran große Freude. Während meiner letzten Tournee arbeitete ich in Rom mehrere Wochen lang nur im Duo mit dem Pianisten Hai Galper zusammen. Nicht die Besetzung ist entscheidend, sondern die Musiker."

„Haben Sie einen Lieblings-Song? 'My funny Valentine' vielleicht?"

„Nein, das habe ich nicht. Schließlich gibt es viele wunderbare Songs. Ich halte es für ungerecht zu sagen, dieser oder jener sei schöner als der andere."

„Macht es Ihnen etwas aus, jeden Abend die gleichen Songs zu spielen? Sicherlich wird immer wieder von den Zuhörern die

Bitte an Sie herangetragen, sie mögen doch ‚My funny Valentine' spielen."

„Ich spiele heutzutage 'My funny Valentine' nicht oft, nur wenn mich jemand darum bittet. Es ist ein herrliches Stück und gehört zu den Songs, die sich noch über viele Jahrzehnte hinweg halten werden. Bei meiner jetzigen Europatournee wollte ich viel neue Musik vorstellen, hatte einige Stücke von Bob Zeiff gekauft, dessen Musik ich schon in den 50er Jahren gerne spielte. Aber unser Schlagzeuger Jeff Brillinger hat unser gesamtes Notenmaterial in Boston verloren. Das bedeutet eine Einschränkung. Ich hoffe, bei der nächsten Tournee im Mai neue Musik präsentieren zu können. Es hat noch so einiges nicht geklappt, mein Bassist wechselte kurzentschlossen zu Stan Getz über, und ich mußte mich nach einem Ersatz umsehen, den ich in Scott Lee fand."

„Wenn Sie ein Konzert- od-sr Club-Programm bestreiten, legen Sie vorher fest, was gespielt wird, oder entscheiden Sie sich spontan auf der Bühne, je nach Stimmung?"

„Wir haben etwa 30 bis 40 Stücke einstudiert, die wir je nach Stimmung spielen. Gewöhnlich beginnen wir in einem medium Tempo, dann kommt eine Ballade, eine Bossa Nova und schließlich etwas Schnelleres. Es gibt auch ein paar Stücke mit Rock-Rhythmus. In unserem Repertoire sind Stücke von Bud Powell, Wayne Shorter, Thelonious Monk, Miles Davis, Richie Beirach und dann eben die altbekannten Songs. Phil Markowitz, mein Pianist, hat einiges geschrieben, aber wir hatten keine Zeit es einzustudieren, der Tourneeplan sah vor, daß wir ständig in Bewegung sind."

„Ist Ihre Stimmung heute auch noch zumeist melancholisch, wenn Sie nicht gerade spielen?"

„Eigentlich ja. Irgend jemand oder irgend etwas hat mir erlaubt, zu überleben, um zu spielen, um die Leute zu unterhalten. Und das versuche ich auch zu tun."

„Sie sind nicht daran interessiert, Musik zu spielen, die nicht ausgesprochen melodisch und wohlklingend ist? Sie haben vor Jahren einmal gesagt, daß immer noch eine Menge ausgesagt werden kann innerhalb des Rahmens der Standard-Stükke des Jazz und deren Akkordwechsel."

„Ich stehe noch heute dazu. Ich kann aber auch free spielen. Es ist für mich sogar leichter free zu spielen, als in der Art, wie wir das tun. Denn das bedeutet, sich innerhalb gewisser, selbstgesetzter Grenzen zu bewegen. Und der Kunstgriff dabei ist der, innerhalb dieser Grenzen frisch und lebendig zu klingen. Das ist das Schwierige daran. Wenn du free spielst, dann gibt es diese Beschränkung nicht, dann kannst du alles tun, was du willst. Wir sind aber harmonisch gebunden, nur mit dem Rhythmus gehen wir etwas freier um. Unser Schlagzeuger, Jeff Brillinger, versteht sich darauf sehr gut, er war lange Zeit bei Woody Herman und auch schon mit Stan Getz in Europa. Seit Jahren arbeitet er - mit Unterbrechungen - bei mir."

„Wann fingen Sie zu singen an - wohl schon bevor Sie sich der Trompete zuwandten?"

„Ja, schon zuvor. Aber nicht viele Leute wissen das. Mein Vater war Musiker, und meine Mutter hatte den Wunsch, daß ich Sänger werde. Als ich so 12 oder 13 Jahre alt war, da zerrte sie mich von einem Talentwettbewerb zum anderen. Ich war damals für mein Alter winzig klein und sang dann mit dünner, hoher Stimme Balladen. Ich habe nie gewonnen, einmal belegte ich einen zweiten Platz hinter einem Mädchen, das sich mit Tapdance vorgestellt hatte."

„Hatten Sie in späteren Jahren nie die Hoffnung, eine Karriere als Sänger zu machen? Etwa damals, als Sie alle Zähne verloren hatten und nicht abzusehen war, ob oder wann Sie wieder fähig sein würden, Trompete zu spielen?"

„Eigentlich dachte ich nie daran, es soll wohl auch nicht sein, daß ich meinen Weg als Sänger mache, zumal mich die meisten Leute nicht dafür halten."

„Aber Sie selbst sind doch der Ansicht?"

„Ich meine, daß ich besser singen kann als Trompete blasen. Das Singen kommt viel natürlicher aus mir heraus, es fällt mir auch viel leichter. Ich bin nicht sehr groß, wiege nur 67 Kilo, das ist nicht viel, vielleicht nicht genug, um Trompete zu spielen. Zumindest nicht dieses große Modell, das eigentlich so schwer zu blasen ist wie ein Flügelhorn."

„Und warum beharren Sie auf diesem Instrument?"

„Wegen seiner Stimme. Es braucht sehr viel Energie, um es zu blasen, aber es lohnt sich."

„Wenn Sie bei Ihren Auftritten pro Abend zwei, drei Nummern singen, dann ist das Programm nicht nur vielfältiger, sondern Sie sparen damit auch Kraft."

„Ja, aber nur, wenn ich nicht Seat singe, was ich in letzter Zeit sehr häufig tue und mich viel Kraft kostet. Denn ich scatte niemals zwei Mal auf die gleiche Art. Es ist wie beim Spielen, du versuchst dich immer wieder anders auszudrücken, willst stets anders phrasieren. Das gleiche gilt für die Stimme, die Seat singt, sie wird praktisch wie ein Instrument eingesetzt. Das ist nicht leicht und kostet auch viel Gedankenarbeit. Man sieht es mir an, daß es mir viel schwerer fällt zu scatten als Texte zu singen. Aber es macht Spaß."

„Hat Europa eine spezielle Bedeutung für Ihre Laufbahn?"

„Absolut. Es ist merkwürdig, aber ich habe das sichere Gefühl, daß ich das ganze Jahr über in Europa arbeiten könnte. In den USA ist es anders - ich habe es nie geschafft, in Las Vegas aufzutreten. Man hat mir zwar oft bestätigt, daß die Gruppe eine solche Ausstrahlung hat, daß sie gewiß auch in sehr viel angenehmerer Umgebung als in den normalen Jazzclubs gut ankommen würde, aber dann müßten wir für Leute spielen, die nicht wissen, was wir tun. So bleiben wir lieber in den Jazzclubs. Alle drei, vier Monate treten wir etwa für eine Woche lang in New York in einem Club auf."

„Sie gastieren nie an Colleges?"

„Irgendwie habe ich bisher noch niemanden gefunden, der mir den Kontakt dazu herstellt. Ich glaube, ich habe heute nicht den Namen, den man dafür braucht. Es wäre schön, wenn ich an Colleges spielen könnte, denn die jungen Leute sind die Zuhörer, die ich erreichen möchte."

„Die populäre Musik des letzten Jahrzehnts war so laut und aggressiv, daß langsam der Wunsch eines größeren Publikums nach leiserer, wohlklingenderer Musik hörbar wird. Meinen Sie nicht, daß Sie im Verlauf dieses Umschwungs wieder eine größere Chance haben?"

„Ich meine auch, daß die Leute irgendwann einmal müde werden von all dem Disco-Beat. Die ganz Jungen werden das immer mögen, denn sie wollen tanzen, und daran ist nichts auszusetzen. Aber es wird so viel schlechte Musik gemacht, wobei ich in den Leuten, die sie durch Schallplatte und Rundfunk verbreiten, die eigentlich Schuldigen sehe. Oder reflektieren sie tatsächlich den Geschmack der Mehrheit der Leute? Man muß sich eines vergegenwärtigen: wenn die Menschen jung sind, dann wissen sie zumeist nicht, was alles vor sich geht, was es überhaupt gibt und gegeben hat. Wenn sie von den Verantwortlichen nicht zu etwas Gutem, Maßgebendem hingeführt werden, dann wissen sie davon auch nichts. Dann nimmt man ihnen praktisch die Entscheidungsmöglichkeit darüber, was ihnen gefällt und was nicht."

„Was erhoffen Sie sich für Ihre Zukunft?"

„Wenn Sie Zukunft sagen, dann versteht der eine darunter das, der andere jenes, das hängt vom Alter ab. Ich bin bald 50 Jahre alt und wünsche mir, daß ich nach 35jähriger Tätigkeit irgendwann einmal einen Ort finden werde, an dem ich mich niederlassen kann, wenn ich nicht mehr in der Lage bin, zu spielen. Ich schätze, mir verbleiben noch 10 Jahre, in denen ich Trompete blasen kann. Es müssen schließlich die jungen Musiker nachrücken können und die Chance bekommen, mit ihrer Musik ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können. Das ist ein Gesetz des Lebens, und so soll es auch sein."

Plattenhinweise

Gerry Mulligan-Chet Baker „Carnegie Hall Concert" Vol. 1 CTI 6054 S1

Gerry Mulligan-Chet Baker „Carnegie Hall Concert" Vol. 2 CTI 6055 S1

Chet Baker „She was too good to me" • CTI 6050 S1

Chet Baker "You can't go home again" A & M Horizon AMLJ 726

DER MODERNE JAZZ IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Beobachtungen auf dem langen Marsch durch die Keller und Institutionen

Als der Trümmerstaub 1945 über Deutschland abzuziehen begann, da erblickten wir nicht nur unsere pulverisierten Städte, uns wurde klar, daß auch unser Musikleben am Boden lag. Wie es da zugegangen war, während der zwölf Jahre der Nationalsozialisten, illustriert eindrucksvoll eine amtliche Mitteilung der Reichsmusikkammer vom 15. Februar 1939. Darin heißt es: „Der Führer hat entschieden, daß das Deutschlandlied als Weihelied im Zeitmaß *Vt= M* 80 zu spielen ist, während das Horst-Wessel-Lied als revolutionäres Kampflied schneller gespielt werden soll." Der Führer zählte also höchstpersönlich vier vor, Frau Winifred Wagner gab bei völlig getrübtem Bewußtsein ihre Soireen für die braunen Herren, der Berliner Lokal-Anzeiger druckte 1933 die tiefen Einsichten von Dr. Goebbels in dessen Brief an Wilhelm Furtwängler: „Es ist weit darüber hinaus die Aufgabe der Kunst zu formen, Gestalt zu geben, Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen." Die Musik also als klingende Endlösung!

In diesem makabren Reigen der Herrenmenschen hatte der Jazz als eine Ausgeburt des Judentums und der Nigger natürlich keinen Platz. Und mit Ausnahme der wenigen, die Jazz vor Angst zitternd unter der Bettdecke gehört harten, war Deutschland nach Kriegsende ein armseliges Entwicklungsland in Sachen Jazz. Der Morgenthauplan, uns für immer zu einem Bauernstaat zu machen, in dem kaum mehr als Blasmusik gestattet gewesen wäre, konnte sich nicht durchsetzen. Stattdessen strömte die Kultur der Sieger mächtig in das geschlagene Land. Doch während die Sowjetsoldaten mit ihren Armee-Chören längst vergessen sind, die Russen-Attrappe Ivan Rebroff können wir vernachlässigen, strahlt noch heute das, was die Amerikaner im Gepäck an Musik mitbrachten, auf unsere Musikszene aus. In einigen Hauptstädten, in deren Nähe sich große Kasernen befanden, errichteten die westlichen Besatzungstruppen ihre Radiostationen. Es waren vor allem die Amerikaner, die mit ihren AFN-Sendern in Berlin, Frankfurt und München den Jazz per Radio intensiv verbreiten halfen. Gleichzeitig betraten zum ersten Mal die großen Musiker des Jazz deutschen Boden. Die Tourneen von Lionel Hampton, Stan Kenton, Dave Brubeck fanden vor ausverkauften Hallen statt. Doch in den Hochschulen für Musik ging das Leben, ich will nicht sagen im alten Trott weiter, aber an den Lehrplänen hatte sich kaum etwas geändert.

Auf einer anderen Ebene allerdings griff eine junge Musikergeneration zu den Instrumenten, um das, was sie von den Amerikanern hörte, nachzuvollziehen. Sie waren meist akademisch ausgebildet, zogen es aber dennoch vor, den Orchestergraben zu meiden. Einer von ihnen ist der Vibraphonist Wolfgang Schlüter, der bei Professor Lembens an der Berliner Hochschule für Musik Schlagzeug studiert hat. Die deutschen Jazzmusiker der ersten Stunde spielten buchstäblich unter der Erde, denn die Vertreter eines traditionellen Kulturbegriffs weigerten sich, ihre Tempel einem Klang zu öffnen, dem sie mit Abschätzigkeit begegneten. Und wer wie ich erlebt hat, wie Ende vorletzten Jahres Mitglieder des Sinfonieorchesters des NDR bei einer Komposition von Manfred Schoof für Jazz Quintett und Orchester aufstanden und herumschrien: „Ich kann nicht improvisieren und ich will nicht improvisieren", der weiß, daß noch so mancher morsche Zahn zu ziehen ist. Im Keller-Ghetto der 50iger und 60iger Jahre durchlebten, fast muß man sagen, durchlitten, die deutschen Jazzmusiker ihre nachahmende, ihre plagiatorische Phase. Sie spielten für kaum mehr als 1000 Mark im Monat meist acht Stunden in Etablissements, die bei Gott nicht nur der Musik dienen sollten. Und zaghaft begann sich eine Konzert-Infrastruktur zu entwickeln. Der bekannte Konzertmanager Fritz Rau war damals ein leicht verlotterter Jura-Student mit einer Schwäche für den Jazz. Rau organisierte die ersten Tourneen mit deutschen Jazzmusikern, indem er die Kultur-Referate der Städte und die Studenten-Ausschüsse der Universitäten mobilisierte.

Der Aufbruch der SOiger und 60iger Jahre des modernen Jazz in Deutschland wurde plötzlich zu einem peripheren Phänomen, als weltweit eine neue Generation sich zu artikulieren begann: der Rock and Roll und die Beatles triumphierten. Und der Jazz befand sich auch in Deutschland plötzlich in der Lage des quasi Etablierten, des künstlerisch Wertvollen. Jazz war nun etwas, was man sich durchaus zur Zierde an den Hut stecken konnte. Und wenn die Programmdirektoren der deutschen Radiostationen bei Pop- und Jazz-Sendungen das Wort Pop an gesetzlichen Feiertagen streichen, wenn beim NDR während der Schleyer-Entführung die Pop-Sendung „Musik für junge Leute" mit Jazz aufgefüllt werden mußte, dann könnte man meinen, der Jazz sei hierzulande in „Samt und Würden". Ist er das wirklich? Zweifellos hat sich einiges verbessert! Die Musiker müssen sich nicht mehr wie in einem Bergwerk acht Stunden in einem Jazzclub schinden. Man spielt etwa zwei Stunden Konzert. Auch die Gagen sind längst nicht mehr diese Magermilch der frühen Jahre. Bekannte Musiker wie Cecil Taylor kassieren 2500 DM, weniger populäre Musiker können mit 1000 DM pro Abend rechnen. Es gibt in Deutschland im Jahr an die zwei Dutzend Jazzfestivals, die zum Teil von den Städten beachtliche finanzielle Unterstützung erhalten. Die Stadt Moers ist da besonders hervorzuheben. Nicht nur, weil sie den Mut hat, ein auf die Avantgarde spezialisiertes Festival in ihren Mauern stattfinden zu lassen, sondern weil sie sich mit dem Unternehmen in Wort und Tat identifiziert. Ganz im Gegensatz zu Hamburg. Den hanseatischen Stadtvätern war das New Jazz Festival Hamburg, das 1975 erstmals stattfand, sprich und schreibe DM 30 000,- wert. Dabei wäre so ein Festival vielleicht eine Möglichkeit, die Werbung für Hamburg in ein etwas freundlicheres Licht zu rücken. Schließlich ist Hamburg mehr als nur ein Hafen.

Die Rundfunkstationen haben hierzulande, nicht zuletzt durch die Dauereinwirkung des Kritikers Joachim E. Berendt,

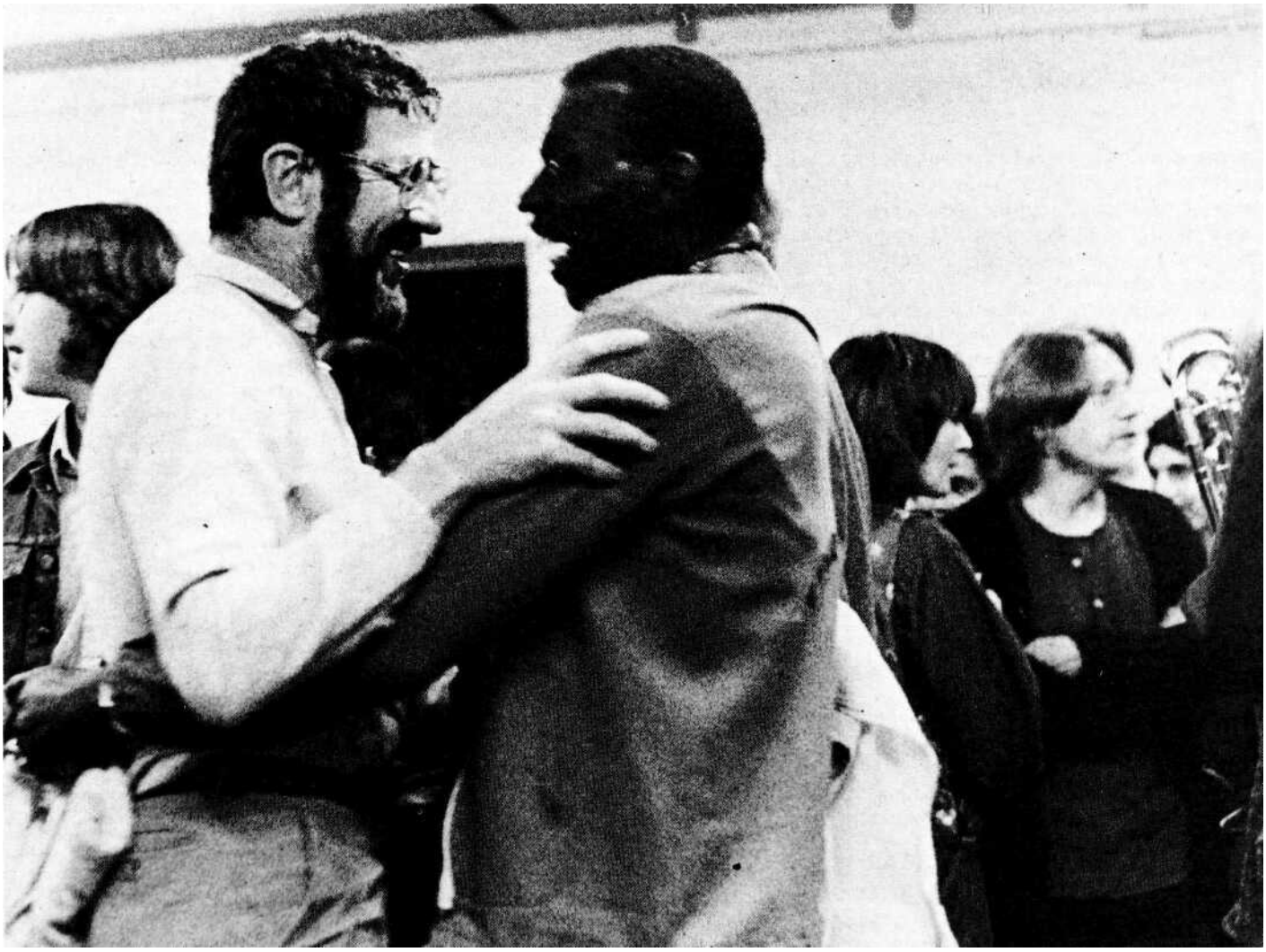
eine im ganzen doch verantwortungsvolle Rolle gespielt. Sie müssen sich keinem Kommerzdiktat beugen, und sie sind sich ihrer Rolle als Wahrnehmer auch von Interessen kleinerer Gruppen bewußt. Der Hessische Rundfunk betreibt seit vielen Jahren sein „Jazzensemble", der Süddeutsche Rundfunk hat seine „Radio Jazz Group Stuttgart" und seit 1955 seine „Treffpunkt Jazz Konzerte", der Norddeutsche Rundfunk kann auf fast ein Vierteljahrhundert „Jazzworkshop-Konzerte" zurückblicken. Und Jazz im deutschen Fernsehen? Er findet in den dritten Programmen mitten in der Nacht statt, wie auch meist die besten Zeiten der Hörfunk-Programme von anderen Redaktionen besetzt sind. Der Grund dafür ist in den Entscheidungspraktiken jener Gremien zu suchen, zu denen jüngere Redakteure keinen Zugang haben.

Was Udo Lindenberg kürzlich im „Stern" so treffend von der Oper forderte, sie nämlich zu „entfracken", sie zu demokratisieren, ihr den Modergeruch von Privilegien endlich auszutreiben, das gilt auch für die Etat-Konferenzen der Institutionen, die mit der Vergabe von Mitteln Einfluß auf das Musikleben unseres Landes nehmen. Gerade in diesen Tagen hätte man Grund zu einer sarkastischen Betrachtungsweise. Wenn wir hierzulande auch keinen Pierre Boulez haben, dem nun plötzlich nach fast 8 Jahrzehnten Improvisation im Jazz auffällt, die „Improvisation müsse in seinem Forschungszentrum ICRAM endlich auf eine gesetzmäßige Basis gestellt werden", der Jazzmusiker George Gruntz hat ihm dafür den Titel „Großmaul Europas" verliehen, so können wir doch berichten, daß man bei uns höheren Orts Lorbeerkränze für zwei einheimische Jazzmusiker geflochten hat.

Letztes Jahr ist der Berliner Kunstpreis, den die Akademie der Künste vergibt, dem Saxophonisten Peter Brötzmann und dem Pianisten Alexander von Schlippenbach zugute gekommen. Die Jury begründet das wie folgt: „Diese Musiker haben in einem über zehnjährigen Arbeitsprozeß die europäische Jazzszene wesentlich verändert und dabei ein hohes Maß an schöpferischer Regeneration bewiesen. Daß heute nicht nur von einer Avantgarde-Szene, sondern von einer Avantgarde-Szene des Jazz und einer vielbeachteten europäischen Alternative zum amerikanischen Jazz gesprochen werden kann, ist nicht zuletzt Verdienst dieser Musiker." Als dem Saxophonisten Klaus Doldinger im Mai letzten Jahres das Bundesverdienstkreuz am Bande verliehen wurde, sagte die Staatssekretärin im Kultusministerium, Frau Mathilde Berghofer-Weichner, in ihrer Ansprache: „Der Musiker und Komponist Klaus Doldinger, geb. 1936 in Berlin, ist seit über zwanzig Jahren eine der dominierenden Persönlichkeiten der deutschen Musikszene. Er hat, vom Jazz kommend, alle internationalen Trends, Stilrichtungen und Variationen der .progressiv und pop music' wie sie sich im deutschen Kulturbereich darstellen ins unverwechselbar Doldinger'sche abgewandelt, dabei wie ein künstlerischer Katalysator gewirkt und dem deutschen Kulturleben im musikalischen Bereich wichtige, unüberhörbare Impulse gegeben. Eben aus diesem Grund ist er auch mit seinem Klaus Doldinger Quartett im Auftrag des Goethe-Instituts mehrere Male mit großem Erfolg auf Weltreise gegangen. Er hat somit auf vorbildliche Weise dem Zweck des Goethe-Instituts gedient, nämlich ‚zur Pflege deutscher Sprache und Kultur im Ausland' beigetragen. Die internationale Presse feierte ihn als ‚the ambassador of german music'. Klaus Doldinger zählt zu jener Handvoll deutscher Musiker, die nicht ständig nur auf den schnel-

Bedeutung durch Produktionsintensitat und -qualität: JOACHIM E BERENDT mit ELVIN JONES

Foto: Hans Kumpf



Amtierender Posaunen-Weltmeister und Amateur-Ornithologe: ALBERT MANGELSDORFF Foto: Peter Guderiahn

len kommerziellen Erfolg zielen, sondern kommende Trends im musikalisch-künstlerischen Bereich vorausahnen und vorwegnehmen, ihnen den Weg ebnen, indem sie sie mutig in ihr künstlerisches Scharfen integrieren."

Können wir uns jetzt zufrieden zurücklehnen, da sich doch Goethe und Jazz auf das Schönste zu vermählen scheinen? Ich schlage vor, wir nehmen gar nicht erst Platz. Denn, um mit dem Poeten Rühmkorf zu sprechen: ,,Im Sitzen kann man keine Schlacht gewinnen." Es gilt zu kämpfen für eine intensivere Einbeziehung des Jazz und der Popmusik in die Lehrpläne der Schulen und Hochschulen. Denn was dort versäumt wird, können keine anderen Instanzen wiedergutmachen. Es muß auch errungen werden, daß das schändliche Gefalle in der sozialen Absicherung zwischen Jazzmusikern und den Orchestermusikern abgebaut wird.

Kein Musiker spielt für sich selbst. Er ist auf ein Auditorium angewiesen. Nun, im Jazz gibt es natürlich nicht den Typus des Konzertbesuchers, der mit der Partitur unterm Arm seinen Platz aufsucht. Und dennoch haben die Zuhörer von Konzerten der sogenannten E-Musik und die des Jazz ein „geheimes Leiden" gemeinsam. Seine Symptome traten bei einer Geburtstagsfeier besonders deutlich in Erscheinung. In diesem Jahr wurde Herbert von Karajan 70. Zu den wenigen, die dem Dirigenten nicht auf Knien begegnen, gehört der Pianist und Kritiker Peter Gosse. In einem Kommentar zum Geburtstag von Karajan schreibt Gosse: „Die Rezeption von Karajan-Konzerten und -Schallplatten hat international ein Maß der Distanzlosigkeit erreicht, das auf weite Sicht genau jene nivellierenden Folgen haben dürfte, wie sie nicht auf ewig durch glänzende Umsatzbilanzen des Schallplattenmarktes zu überzuckern sind. Überbegeisterung - nach und oft schon während schier animalisch belauerten Schlußakkorden entfacht - informiert in umgekehrt-proportionalem Verhältnis zur gezeigten Affirmation über ein tiefes Desinteresse an der Hinterfragung strenggenommener musikalischer Verläufe."

Interessant ist, daß diese Überbegeisterung, bei der die Augen verdreht und die Ohren verschlossen werden, auch im Jazzlager anzutreffen ist. Die seit Jahren andauernde Beweihräucherung Albert Mangelsdorffs durch die Kritiker hat ihn - wenigstens in Europa - auf ein Podest entrückt, auf dem er wie ein mythischer Gulliver mit der Posaune wirkt. Schon jetzt hat der Kult um den Frankfurter Musiker etwas vom Unfehlbarkeitsdogma der katholischen Kirche. Und die Bemerkung von Volker Kriegel, Mangelsdorff sei der „amtierende Weltmeister", zeigt deutlich den Pferdefuß dessen, was man Ehrfurcht nennt. Aber was kann Mangelsdorff dafür, wenn man im stillen unaufhörlich den Hut vor ihm zieht? Er ist der letzte, dem es gefallen würde, einen Posaunen-Geßler abzugeben. Und im Gegensatz zu Herbert von Karajan, der seine Herrscher-Attitüde als ein von den Göttern persönlich überreichtes Geschenk deutet (Zitat: „Ich bin nicht dazu geboren, um befehligt zu werden"), ist Albert Mangelsdorff ein fast demütiger Mensch. Woher kommt also diese Publikumshaltung, die mich so sehr an eine Linsentrübung erinnert?

Zurück zum Begriff „Ehrfurcht"! In seinem Aufsatz „Vom kommenden Ende der Autorität" schrieb der Kulturphilosoph Jean Amery: „Die irrationale Autorität ist nicht das Ergebnis einer von uns erarbeiteten Erkenntnis, sondern sie gehört zum Bestand der Tradition. Wir haben sie, genauer gesagt, den Glauben an sie, nicht erworben, sondern übernommen. Sie ist in ihrer ganzen Begriffsdichte enthalten in dem Wort .Ehrfurcht'. In einer Seelenhaltung, die zugleich Verehrung ist und Furcht, deren Verehrungsbereitschaft in Furcht gründet, treten wir vor die Autorität hin. Sie ist - ob Vater-Imago, religiöses Gefühlsmodell, staatliche Machtidee -

das geistige Sinnbild unserer menschlichen Hilflosigkeit und der von ihr produzierten Angst." Angst vor Albert Mangelsdorff? Eine seltsame Vorstellung! Angst vor Karajan? Das könnte schon eher gehen. Die Wurzeln in einer unkritischen Beziehung zwischen Publikum und Künstler liegen immer in dem Bereich, der daran interessiert ist, den Künstler in einem möglichst günstigen Licht erscheinen zu lassen, also im Produktions- und Publikationsbereich. Nun wäre es naiv, anzunehmen, man könnte von einem Schallplatten-Produzenten verlangen, daß er auf der Plattentasche seines Schützlings etwas anderes als dessen Schokoladenseite darstellt. Weder wird Joachim Ernst Berendt Albert Mangelsdorff ein Härchen krümmen, noch wird Manfred Eicher ein schlechtes Wort über Keith Jarrett veröffentlichen. Beide Schallplatten-Produzenten sind, so sehr sie sich sonst unterscheiden, ein gutes Beispiel für das Einsetzen eines Prozesses, an dessen Ende sozusagen - wenn er nur lang genug dauert - die ,,Heiligsprechung" eines Musikers steht. Beide, Berendt und Eicher, haben aufgrund ihrer Produktionsintensität und -qualität eine Bedeutung erreicht, in deren Kielwasser sich nicht selten eine liebedienerische, verzückte Publizistik tummelt. Machen wir uns doch nichts vor: gerade im Jazz wie ihn Mangelsdorff und Jarrett spielen, im Jazz also, bei dem - um mit Jarrett zu sprechen - der Musiker „wie ein Nackter die Bühne betritt", gerade hier lauern doch die Gefahren der Wiederholung, des Strohdreschens hinter jeder Ecke. Weniger weihevoll zu schreiben und statt dessen auf problematische Passagen hinzuweisen, würde Jarrett und Mangelsdorff nicht nur aus den Wolken holen, sondern das Publikum auch von seiner unseligen Verliebtheit heilen. Klar, die Angst vor der Isolierung, die Angst, als Ignorant verhöhnt zu werden, ist immer da, wenn man als einzelner aufsteht und völlig anderer Ansicht ist als die vor einem charismatischen Musiker fast schlummernde Masse. Zum Teufel mit der Ehrfurcht! Machen wir aus Albert Mangelsdorff keinen zweiten Mann von Lambarene, keinen Pontifex!

Zum Schluß ein Blick über den nationalen Gartenzaun. In seinem Vorwort zu Leonard Feathers „Encyclopedia of Jazz" schrieb 1966 John Lewis, der Pianist und Spiritus Rector des Modern Jazz Quartets: „Wir sollten lernen, international zu denken. Man sollte die europäische Szene wachsam beobachten, in der die Möglichkeit für Entwicklungen besser zu sein scheint. In Europa gibt es in allen Ländern Radio-Orchester, die die Musiker nicht nur finanziell absichern, sondern ihnen auch die Chance geben, alle Arten von Musik zu spielen. Mit Ausnahme der High School Bands, die sich jedoch mit den europäischen Radio-Orchestern nicht messen können, gibt es in den USA nicht annähernd eine ähnlich günstige Situation." Was ist aus den Blumen geworden, die John Lewis uns Europäern vor über zehn Jahren so freundlich überreicht hat? Wenn man diese Frage ehrlich beantworten will, muß man sich selbstkritisch eingestehen, daß die Zeiten, in denen die Radio-Orchester unbeschwert und in großem Umfang Jazz spielen konnten, vorbei sind. Der Jazz-Boom der Big Bands von Kurt Edelhagen und Erwin Lehn gehört der Vergangenheit an. Ganz zu schweigen von dem Intermezzo von Eddie Sauter, des amerikanischen Komponisten, der hier in diesem Land mit einem Rundfunkorchester experimentieren konnte, wenn auch nur kurze Zeit. Schon damals zeigte es sich, daß die komplexen Aufgaben einer Rundfunkanstalt mehr und mehr einen Musikertypus verlangen, der technisch perfekt, auf mehreren Hochzeiten tanzen muß. Und Jazz ist die unscheinbarste davon Gestern Schlager, heute Operette, morgen Soul und übermorgen Jazz, das ist der berufliche.Alltag eines Studiomusikers einer Radiostation. Der Gedanke an festangestellte Radio-Jazz-Orchester ist fast schon anarchistisch und rüttelt lediglich an einem bemoosten Kulturverständnis.

Und dennoch: Die Rundfunkstationen der meisten europäischen Länder haben mit ihrer Programmarbeit ein günstiges Klima für den Jazz geschaffen. Nicht gerade einen Garten Eden, aber immerhin akzeptable Zustände, wenn auch die Arbeitsmöglichkeiten nicht in allen Regionen gewährleistet sind. Vielleicht hat der amerikanische Trompeter Dizzy Gillespie diese freundliche Jazzlandschaft vor Augen gehabt, als er verbittert ausrief: „Der Jazz ist zu gut für die Amerikaner!" Der Vorwurf, seine Landsleute würdigten nicht genügend ihre eigene Musik, wird zu Recht erhoben. Und der Reisende, der sich öfter in New York aufgehalten hat, muß feststellen, daß John Coltrane weit weniger offene Ohren findet als James Brown. Er wird gerade in den USA auch feststellen müssen, daß das Etikett „Jazz" längst nicht mehr geeignet ist, jene Musik zu kennzeichnen, die sich in fast acht Jahrzehnten, wie mit Siebenmeilenstiefeln schreitend, stürmisch entwickelt hat. „Jazz" als Oberbegriff, als die so unterschiedliche Kinder gebärende Supermutter, schon Duke Ellington konnte damit nicht viel anfangen. „Jazz ist nur ein Wort", schreibt Ellington in seinen Memoiren ‚Music is my Mistress', „ein Wort, das eigentlich keine Bedeutung hat. Wir haben es 1943 zum letztenmal benutzt. Um es ein für allemal klarzustellen,- muß ich wiederholen, daß ich nichts von Kategorien irgendwelcher Art halte. Ich verstehe nicht, wie man die heute existierenden Extreme alle unter einem Begriff zusammenfassen kann.'Mn der Tat wirkt es heute etwas naiv, sowohl die Marschbands der Anfänge als auch den Saxophonisten Peter Brötzmann in einen Topf werfen zu wollen. Oder gibt es im Jazz aller Schattierungen doch einen gemeinsamen Nenner? Existiert eine Kontinuität von Buddy Bolden bis hin zu Albert Mangelsdorff? Müssen wir nicht, um mit Igor Strawinsky zu sprechen, die Einheit hinter der Vielfältigkeit suchen?

Die Antwort darauf liegt gleichsam im Innern der Musiker. Denn der Jazz war und ist trotz seiner wie im Zeitraffer verlaufenden Entwicklung eine immer seltener werdende Chance für den Menschen: zu arbeiten, ohne sich zu entfremden. Indem die Jazzmusiker nicht abspielen müssen, was andere ihnen aufs Pult legen - oder nur in geringem Maße -, indem sie mit ihrer Arbeit identisch sind, geben sie einen Kontrapunkt zu dem ab, was der Politologe Zbigniew Brzezinski mit „Begierde nach Gleichheit als Passion unseres Jahrhunderts" bezeichnet hat. Die Jazzmusiker verkörpern gewissermaßen die Weigerung, in die totale Anpassung zu versinken, die Weigerung, sich einebnen zu lassen. Abgesehen von dem moralischen Aspekt des Jazz und von der Untäuglichkeit eines einzigen Begriffs, eine Musik, die in ein immer riesiger werdendes Delta mündet, zu definieren, deutet die Allergie gegen den Terminus Jazz auf ein mehr psychologisches Problem hin, mit dem sich vor allem die Amerikaner herumschlagen müssen. Das Aschenputtel-Image, der Geruch von Kultur-Hinterhof, scheint in der Vorstellung vieler US-Bürger dem Jazz immer noch in den Kleidern zu hängen. Das geht so weit, daß bestimmte auf den Tanz um das goldene Kalb eingestimmte Musiker Jazzfestivals meiden. So, als sei Jazz so etwas wie das Glöckchen der Todkranken des Mittelalters.

Wir Europäer aber sollten vermeiden, uns selbstgefällig zu gebärden. Wenn es Europa auch in mancher Hinsicht - vor allem was die Medien betrifft - besser haben mag, so müssen wir doch neidlos zugeben, daß die großen, wegweisenden Musiker des Jazz bis zum heutigen Tag noch immer aus den USA gekommen sind. Trotzdem haben die Jazzmusiker der alten Welt keinen Grund, ihr Licht unter den Scheffel zu stellen. Vor einigen Jahren hat der Gitarrist Volker Kriegel noch auf dem Newport Jazzfestivai unter diskriminierenden Umständen spielen müssen. Heute unternimmt der Bassist Eberhard Weber erfolgreiche Tourneen durch die USA, und Musiker wie der Engländer John McLaughlin, der Österreicher Joe Zawinul und der Franzose Jean-Luc Ponty stehen für die unbestrittene Tatsache, daß Europäer die amerikanische Szene zu stimulieren vermögen Ein gutes Zeichen! Wir Europäer haben nicht nur genommen, wir haben jetzt auch etwas zu geben.

Michael Naura

Fotc Johannes Sieber

Joe Viera im Gespräch:

Schwarzafrika swingt

Nicht Afro-Pop, aber mehr Jazz-Tourneen

„Joe, Du hast im Jahr 1978 eine ausgedehnte Afrika-Tournee mit Deiner Gruppe unternommen. Nachdem es über das Thema 'Jazz und Afrika' immer wieder Diskussionen gibt, die anläßlich des Auftritts von Fela Antikulapo Kuti und seiner Show-Truppe bei den letztjährigen Berliner Jazztagen neue Nahrung erhielten, sind die Erfahrungen, die Ihr im schwarzen Erdteil machen konntet, gewiß von allgemeinem Interesse. Du bist mit Deiner regulären Gruppe gereist?"

,,Ja, mit dem Trompeter Jochen Rose, dem Baritonsaxophonisten und Flötisten Axel Prasuhn, der auch singt, mit dem Pianisten Martin Schrack, dem Bassisten Detlev Beier und dem Schlagzeuger Hans Clauss. Wir sind seit 1976 zusammen, sind alle mehr oder weniger pädagogisch tätig, so daß uns das Unterrichten bei Workshops, wie sie für unsere Afrika-Gastspiele eingeplant waren, keine Schwierigkeit machte. Und dann habe ich speziell für diese Afrika-Reise den Perkussionisten Gerhard Laber als Gastmusiker mitgenommen, der ebenfalls Dozent der Burghauser Jazzkurse ist, sich auf lateinamerikanische und afrikanische Instrumente spezialisiert hat und mit einem Opernensemble bereits auf eine weltweite Tournee gegangen war, dabei auch schon einige afrikanische Länder kennengelernt: hatte. Durch ihn konnte ich die perkussive Seite unserer Musik stark betonen, womit ich schnelleren und besseren Kontakt mit den Afrikanern zu erreichen hoffte. Und das hat sich dann auch bewahrheitet."

„Wie lange seid Ihr unterwegs gewesen und welche Länder habt Ihr besucht?"

„Die Reise dauerte rund 6 Wochen, vom 6. Februar bis zum 20. März. Wir haben in 9 Ländern 12 Konzerte gegeben und an 20 Tagen Workshops durchgeführt. Dabei konnten wir enorm viele Eindrücke in uns aufnehmen, wichtige Erfahrungen sammeln, zumal unsere Reiseroute durch viele Teile Afrikas führte. Es begann in Kairo, also in Ägypten, dann ging es weiter nach Chartum im Sudan, nach Daressalam in Tansania, nach Nairobi in Kenia, darauf hinüber nach Kinshasa in Zaire, weiter nach Lagos in Nigeria, nach Lome in Togo, nach Accra in Ghana und endete schließlich in Abidschan an der Elfenbeinküste."

„Wie habt Ihr Euch auf die Reise vorbereitet?"

„Zuvor habe ich meine Kenntnisse über afrikanische Musik noch durch weitere Studien zu erweitern gesucht, habe auch mit Musikern gesprochen, die vorher schon eine derartige Afrika-Tournee unternommen hatten, und mit meinen Kollegen ein Programm zusammengestellt, das uns speziell für Afrika geeignet erschien. Mit Ausnahme von wenigen Stücken, die ich dazuschrieb, haben wir uns ausschließlich auf unser Repertoire beschränkt, das ja recht weitgespannt ist, Jazzformen etwa der 40er Jahre bis zur Gegenwart umfaßt. Allerdings mußten wir in Afrika das Programm dann etwas umstellen, als wir merkten, daß die Afrikaner in den meisten Fällen mit einer Musik ohne konstantes Tempo nichts anzufangen wußten. Freie Musik ist ihnen völlig ungewohnt. Aber auch bei schönen Ellington-Balladen ließ die Aufmerksamkeit spürbar nach. Ein Kontakt kam dann recht schnell über das perkussive Element in der Musik zustande, und darauf haben wir uns konzentriert. Es wurde uns jedoch klar, daß der Jazz nie hätte in Afrika entstehen können, und noch heute wissen die Afrikaner so gut wie nichts vom authentischen Jazz. Bei der afrikanischen Musik gilt es zu unterscheiden zwischen arabischer Musik in Nordafrika, die dem Jazz viel ferner steht als die andere, die schwarzafrikanische Musik, wie man sie auf dem Land als Volksmusik antreffen kann. Sie wird leider immer weiter zurückgedrängt, weil die Afrikaner im Zuge ihrer neuen Selbständigkeit einem anderen Lebensstil zustreben, in die großen Städte drängen und all das vergessen wollen, was ihnen in der Zeit der Unfreiheit und Abhängigkeit an eigenem Gut wichtig war.

In den Großstädten entwickelte sich dann jene Musik, die man in Ghana schon vor Jahrzehnten mit dem Begriff 'Highlife' belegt hat, die man dann anderswo als 'Afro-Pop' ansprach. Das scheint mir ein ganz brauchbarer Ausdruck zu sein, denn es handelt sich um eine Mischung aus Pop-, Rock-, Soul-, Latin- und auch afrikanischen Elementen. Es gibt zwar musikalisch interessante Mischformen, aber meist ist das, was man in den Großstädten an Afro-Pop zu hören bekommt, langweilig, monoton und kommerziell, es basiert immer wieder auf den gleichen drei Akkorden. Das, was die Gruppe um Fela Antikulapo Kuti in Berlin geboten hat, war also ein völlig ungeeignetes, negatives Beispiel für afrikanische Musik. Er fand auch bei Gesprächen, die wir in Nigeria führten, als Musiker keine Erwähnung, es gibt da gewiß etliche Gruppen, die eine weit interessantere Musik machen. So wurde auch den Fernseh-Zuschauern ein falsches Bild vermittelt. Man muß schon zusehen, daß man an die echte afrikanische Volksmusik herankommt. Es gibt auch Ansätze einer Überlagerung alter und neuer afrikanischer Musik, und es gibt speziell in Westafrika, wo die Musik am komplexesten und rhythmisch aufregendsten ist, Musiker, die etwas vom echten Jazz wissen. Als wir z. B. in Nigeria ein Konzert an der Universität vor fast ausschließlich schwarzem Publikum gaben, wobei es trotz mörderischer Hitze keine Klimaanlage gab, da lieferte sich ein Dozent mit unserem Schlagzeuger eine Drum-Battle, die enorm gut verlief. Er erzählte uns, daß er als Schlagzeuger in den USA schon mit Art Blakey und Ornette Coleman gespielt habe. Wahrscheinlich ist er bei ihnen mal bei einer Session eingestiegen, aber wie auch immer: er trommelte sehr gut und kannte sich auch im Jazz bestens aus. Aber das erlebten wir auf unserer Reise doch recht selten. Zu unseren Workshops kam jedenfalls keiner, der unseren Schlagzeugern hätte etwas vormachen können. Allerdings haben aber auch gewiß nicht alle, die es angegangen wäre, von diesen Workshops erfahren."

„Wie spielten sich diese Workshops ab?"

„Nun, zunächst mußten wir die Raumfrage klären, und ich habe die Goethe-Instituts-Leiter immer dadurch verwirrt, als ich um sieben Räume bat, damit jeder von uns in einem eigenen Bereich mit den Interessenten sprechen und vor allem auch das Nötige auf dem jeweiligen Instrument demonstrieren kann. Oft war man darauf überhaupt nicht vorbereitet. In Daressalam haben wir auf diese Weise das ganze Goethe-Institut besetzt und quasi zur Musikschule gemacht. Jeder von uns hat dann den Workshop-Teilnehmern sein Instrument erklärt, Anleitungen gegeben, gespielt. Oft wurde die Musik selbst zum Dolmetscher, denn es kam immer wieder vor, daß Afrikaner weder englisch noch französisch sprachen oder verstanden. So hat Gerhard Laber z. B. in Tansania mit einem Congaspieler gearbeitet, der nur Kisuaheli sprechen gelernt hatte, so daß die beiden nicht miteinander reden konnten und stattdessen nach kurzer Zeit damit begannen, gemeinsam in der Praxis ein Stück aufzubauen. Meist bin ich von Zimmer zu Zimmer gegangen, um einen Überblick zu bekommen und herauszufinden, wer da vielleicht mit wem beim Konzert zusammen Musik machen könnte. So haben wir oft aus der Not eine Tugend gemacht und sprachliche Verständigungsschwierigkeiten durch praktische Gruppenarbeit, an der mir sowieso stets viel gelegen ist, überbrückt. Aus kleinen Besetzungen wurden später größere zusammengestellt und, soweit es sich realisieren ließ, haben auch alle gemeinsam musiziert. Das war freilich recht schwierig, denn der mangelhaften oder auch völlig fehlenden Notenkenntnisse wegen konnte man geschriebene Arrangements meist nicht verwenden. Aber man machte da doch eine Menge interessanter Beobachtungen. Für die Schwarzafrikaner ist beispielsweise das Trommeln eine wesentliche Mitteilungsform, und wenn sie sich auf ihren Perkussionsinstrumenten, z. B. den Congas, sofort auszudrücken wissen, tun sie sich mit unserem Schlagzeug schwer, vor allem, wenn es um Jazzrhythmeh geht. Das war ein Ansatzpunkt, von dem aus wir versuchten, die rhythmischen Elemente des Jazz zu erklären und somit den Gebrauch des Schlagzeugs verständlich zu machen. Ganz schwierig wares mit Bassisten. Der Kontrabaß ist weitgehend unbekannt, nur der E-Baß ist geläufig und den behandeln sie dann wie eine tiefe Gitarre. Von Grundtönen, Harmonieführung, Baßlinien und dergleichen hatte keiner eine Ahnung. Unser Bassist hatte viel zu tun, um nur die einfachsten Grundbegriffe zu erklären, die wichtigsten Dinge zu vermitteln. Doch haben die Afrikaner größtes Interesse gezeigt und dankbar die Gelegenheit wahrgenommen, Neues zu erfahren. Es war für sie auch völlig ungewohnt, daß da weiße Musiker kommen, die sich auf kollegialer Basis mit ihnen zusammenfinden, Erfahrungen austauschen und Kenntnisse weitergeben. Auf den Konservatorien - wir haben einige kennengelernt - herrscht oft ein ganz anderes Klima, so daß bei den Studenten nicht eben Freude an anderen Musikkulturen geweckt wird. Die Konservatorien in Nairobi etwa oder in Kinshasa sind Überbleibsel aus der Kolonialzeit und noch konservativer als die konservativsten Musikhochschulen bei uns. Da wird stur europäische Musik gelehrt. Nur in Abidschan fanden wir einen Lehrer, der Kora, ein harfenähnliches Instrument, das vor allem im Senegal benutzt wird, spielte und die eigene Musik unterrichtete. Sonst stand auch dort nur Bach, Mozart, Beethoven u. ä. auf dem Lehrplan. Man fragt sich, was die Afrikaner damit anfangen sollen, da es kaum Orchester oder Kammermusikgruppen unserer Art gibt. Sie erfahren auf den Schulen also nichts von ihrer afrikanischen Musik, nichts über Jazz, lateinamerikanische Folklore, Afro-Pop, Rock oder Neue Musik. Ich habe in Abidschan am Konservatorium über afrikanische Volksmusik geredet, über deren teilweise Vermischung in den USA mit europäischer Musik, über die daraus entwickelte afro-amerikanische Musik, aber auch über Schönberg oder Stockhausen. Da gab es viele Schüler, die darüber noch nie etwas gehört hatten, denen die Namen völlig fremd waren. Nur Schallplatte und Rundfunk bringen Afro-Pop und immer wieder Afro-Pop; in Westafrika auch afrikanische Volksmusik oder Mischformen. Aber unterrichtet wird nichts davon."

„Hast Du nicht den Eindruck, daß man derzeit in Afrika andere Probleme hat, daß vielleicht auch die eigene Musik sich nicht so recht in die momentane Lage einfügt, man also bewußt zu Vermischungen strebt?"

„Natürlich wird versucht, Machtpositionen zu scharfen, wobei auch - siehe Kuti - die Musik entsprechend eingeschaltet wird. Aber vorwiegend ist die afrikanische Führungsschicht, die in den USA, in westeuropäischen Ländern oder der Sowjetunion studiert hat, technologisch-wirtschaftlich ausgerichtet. Diese Schwarzen sind daran interessiert, daß ihr Land und damit sie selbst mächtig und reich werden. Der kulturelle Bereich bleibt da auf der Strecke. Wenn es nicht Goethe-Institut, französische Kulturinstitute u. a. Einrichtungen dieser Art gäbe, würden die Afrikaner kaum etwas über europäische Kultur von heute erfahren. Am alten Zopf der Konservatorien aber dürfte sich auch deshalb nichts ändern, weil sich die staatlichen Stellen überhaupt nicht darum kümmern. Dabei fehlt es nicht an Interesse, die Afrikaner sind im Gegenteil bemüht, das spürbare Informationsdefizit aufzuholen, sind wißbegierig und aufgeschlossen. Der Jazz findet ebenfalls große Beachtung, auch wenn ein direkter Kontakt dazu fehlt. Nur hört man diese Musik in Afrika fast nie und nirgends. Höchstens einmal Afro-Pop."

„Besteht auch der Wunsch, selbst Jazz zu spielen?"

„Aber ja! Im Publikum fanden sich stets Leute, die uns die Instrumente am liebsten vom Fleck weg abgekauft hätten. Die Versorgung mit Instrumenten, vor allem europäischen, ist nämlich sehr schlecht. Da gibt es einen interessanten Markt."

„Aber können die Afrikaner überhaupt Jazz spielen oder wird doch ein Mischmasch daraus?"

„Man muß da unterscheiden zwischen Stadt und Land. In den Hotels, den Tanzlokalen der großen Städte wird Afro-Pop mit europäischen Instrumenten, also mit Trompeten, Posaunen, Saxophonen gespielt, und man holt sich Anregungen

JOE VIERA SEPTETT mit (v.l.n.r.): Gerhard Laber. Axel Prasuhn. Hans Clauss. Jochen Rose. Joe Viera. Detlev Beier (verdeckt) und Martin SchracK

beim Rock, Pop, Latin, Soul, Funk, also bei der modischen europäischen Musik. Wirkliche Jazzphrasierung und Improvisation vermißt man da. Afro-Pop-Musiker nahmen auch meist an unseren Workshops teil. So in Nairobi die Mitglieder der ,,68-Hotel-Band" und der Jazzband der Polizei. Die kamen immer ganz pünktlich und zeigten sich äußerst diszipliniert, was in Afrika nicht unbedingt allgemeines Merkmal ist. Die Polizisten sind bei dem Konzert in Nairobi auch eingesprungen, als wir zu Beginn - wie dort üblich - die Nationalhymne von Kenia spielen sollten, sie aber natürlich nicht kannten. Da haben wir denn die Polizeikapelle gebeten zu spielen und haben sie auf Perkussionsinstrumenten begleitet. Es ging nämlich recht offiziell zu: da hielt z. B. der Minister für die Wasserversorgung - ich weiß nicht warum gerade er - eine lange Rede, und es waren noch ein anderer Minister und mehrere hohe Beamte dabei. Als wir unser Konzert in Abidschan gaben, da hatte am Nachmittag die Tochter des Staatspräsidenten der Elfenbeinküste Hochzeit. Da erlebten wir vor dem Hotel, das zu den berühmtesten der Welt gehört, ungefähr 10 Original-Bands aus dem Landesinnern, die echte einheimische Musik boten. Jede Gruppe spielte zunächst geschlossen für sich, aber man hörte sie doch alle gleichzeitig, und erst später mischten sie sich zwanglos untereinander, bis schließlich eine einheitliche Menge von 50 oder 60 Musikern - auch Frauen waren mit Perkussionsinstrumenten dabei - gemeinsam eine Musik machten, die ungemein eindrucksvoll war. Die ganze Atmosphäre faszinierte derart, daß wir uns kaum losreißen konnten und fast unser Konzert vergaßen. Unseren Trompeter mußten wir erst suchen, er stand völlig selbstvergessen in der Menge und dachte überhaupt nicht mehr an unsere Veranstaltung. Unter dem Eindruck dieses für uns einmaligen Ereignisses haben wir dann unser bestes Konzert gegeben. Wir waren richtig aufgeladen. In Ghana haben wir nach einer Probe im Arts Council auf einer anderen Bühne eine Musikergruppe gehört, die fast ausschließlich aus Perkussionisten bestand und Musik zu einem Tanzunterricht machte. Das Stück dauerte etwa eine Dreiviertelstunde und war so kompliziert, daß wir ganz angestrengt zuhörten, um Tempo und Grundmetrum herauszufinden. Schließlich hat es unser Schlagzeuger nicht mehr ausgehalten, er nahm eine Glocke und stieg damit ein. Nachher berichtete er, daß er einen ganz einfachen Rhythmus geschlagen, aber ein paarmal gemeint habe, aus dem rhythmischen Ablauf zu fliegen, so kompliziert seien die rhythmischen Bewegungen verlaufen. Es war jedenfalls echte afrikanische Volksmusik, die da ohne jede Ankündigung mitten in der Großstadt zu hören war. Schade, daß es keine Platten davon gibt, wahrscheinlich sieht man in der Länge der Stücke einen Hinderungsgrund. Man müßte eben längere Zeit dort zubringen, um all die Volksmusik-Arten kennenzulernen und zu verstehen. Man könnfe sich vielleicht als Musiklehrer über Wasser halten. In Kinshasa sagte uns der Direktor der Musikschule, ein Franzose, er könne einige Lehrer brauchen. Am liebsten hätte er unseren Bassisten als Lehrer vom Fleck weg verpflichtet. Übrigens ist es für uns ebenso schwer, in den afrikanischen Gruppen mitzuspielen wie umgekehrt. Die echten Volksmusiker kamen auch nicht zu unseren Workshops. Der Lehrer und Koraspieler in Abidschan allerdings erschien aus Neugier mit seiner ganzen Gruppe in meinem Unterricht. Als ich aber auf dem Tenorsaxophon mit ihm zusammen improvisieren wollte, da war er nicht davon abzubringen, seine eigenen Stücke zu spielen. Sich mit ändern zusammensetzen, aufeinander hören, irgendetwas gemeinsam aus dem Stegreif spielen, das ist nicht afrikanische Musizierpraxis. Es wird, nach meinen Erfahrungen, in der afrikanischen Musik viel weniger improvisiert, als wir glauben."

,,Es gibt aber doch gewiß erhebliche Unterschiede in der Musik der jeweiligen Stämme?"

„Grob kann man wohl sagen, es gibt so viele Musikarten wie es afrikanische Stämme gibt. Es ist wie bei den Sprachen - man rechnet mit etwa 700! Das sind natürlich viel mehr als Länder. Es ist unglaublich schwer, sich einen Gesamtüberblick zu verschaffen, wie ihn vielleicht ein Gerhard Kubik hat, auf dessen Spuren wir uns befanden. Man könnte dicke Bücher über afrikanische Instrumente schreiben, allein schon über die unendlich vielen Trommeln. Da sie in Handarbeit hergestellt werden, gibt es keine zwei Trommeln, die genau gleich aussehen, gleich

klingen. Und so ist es auch bei den anderen Instrumenten. Schon deshalb hat jede Gruppe ihren charakteristischen Klang. Die Stammeseigenarten, auf die die jeweiligen Stammesangehörigen sehr stolz sind, schaffen aber auch Probleme. Nicht nur, weil in einem Land mehrere verschiedene Stämme mit eigener Mentalität und Sprache leben, sondern weil manche Stämme in verschiedenen Nachbarländern angesiedelt sind, also über die Staatsgrenzen hinausgehen. Staats- und Stammesgrenzen stimmen also nicht überein. Das gibt ständig Anlaß zu Streit. Auch fehlt es an einer einheitlichen Sprache. In Ostafrika gibt es zwar Kisuaheli, aber das können dort auch nicht alle, und in Westafrika versteht es kein Mensch. Da kann man sich nur über eine dritte Sprache, meist die englische, verständigen, die wenigstens die Führungsschichten hier wie dort beherrschen. Die Sprachbarrieren aber erschweren die Kontakte zwischen Stämmen und Staaten erheblich."

„Wie konntet denn Ihr Euch verständigen in den verschiedenen Ländern?"

„Wir sprechen alle englisch, einige von uns auch französisch. Wir sind eigentlich immer klar gekommen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß sich die früher von England verwalteten Länder in einer in jeder Hinsicht schlechteren Situation befinden als die einstigen französischen Kolonien. Das ist ganz auffällig, wenn man, wie wir, von Lagos nach Lome, von da nach Accra und dann nach Abidschan kommt, also immer im Wechsel einst englische und französische Kolonien bereist. Die Engländer haben sich offensichtlich wenig um ihre Kolonien gekümmert. Nigeria wurde von den Engländern nicht zuletzt auch des Klimas wegen ‚the white man's grave[1] genannt. Auch heute ist dort und in Ghana die Lage sehr kritisch. Was auch auffällt ist, daß wenn man von Accra mit dem Auto nach Lome fährt, man alle 15 Kilometer auf eine polizeiliche Straßensperre stößt. Dadurch soll nämlich verhindert werden, daß Kakao nach Lome geschmuggelt wird, wo er viel mehr Geld bringt. Zwischen Ghana und Togo besteht überhaupt ein erhebliches wirtschaftliches Gefalle. So fahren die Weißen alle paar Wochen von Accra nach Lome zum Einkaufen. Die Franzosen scheinen noch heute in ihren ehemaligen Kolonien eine bestimmte Politik zu betreiben, die der Bevölkerung Vorteile bringt, denn es geht ihr besser als der von anderen Ländern. Auch die Schulbildung hat einen merklich höheren Stand. In Lagos stießen wir auf leicht chaotische Zustände, weil in der ganzen Stadt kein Telefon funktionierte. Es wimmelte von schwarzen Boten, die irgendwelche Botschaften zu überbringen hatten, und auch dem Leiter des dortigen Goethe-Institutes erwuchsen die größten Probleme bei der Organisation unserer Konzerte. Es herrschte ein totales Verkehrsfiasko, weil der Strom stundenweise abgestellt wird. Da gehen Ampeln, Lichter und Klimaanlagen aus. Ich hatte daher ständig eine Taschenlampe bei mir, um bei Konzerten, wenn plötzlich das Licht ausgeht, nicht vom Podium zu fallen. Auch als wir die Stadt verließen, mußten wir unsere Sachen im Dunkeln packen und ohne Straßenbeleuchtung zum Flughafen fahren. So erlebten wir so manches Ungewöhnliche. Bei unserer Ankunft in Daressalam erzählte *z. B.* einer der Vertreter der dortigen deutschen Botschaft als erstes, daß kürzlich einem Botschaftsangehörigen an der Ecke unseres Hotels ein Messer in den Leib gestoßen worden war. Das war nicht unbedingt ermutigend, und als ich einmal tagsüber zu meinem Hotel zurückging, standen da so ein paar Typen, von denen einer auf mich zukam und aus dem Holzpflock, den er in der Hand hielt, urplötzlich ein Messer herausschnappen ließ. Aber er raunte mir nur zu: .Change money?'. Da braucht man schon Nerven! In Nairobi war - wie man uns auch gleich wissen ließ - kurz bevor wir eintrafen die Villa eines Deutschen überfallen worden. Es passiert da schon allerlei. Man muß in Afrika auch viel Geduld haben. Ein großer Teil unserer Zeit verging mit Warten auf den Bus, auf das Flugzeug - manche starteten erst einen Tag später, andere überhaupt nicht - oder auf Musiker, die irgendwie aufgehalten worden waren. Aber die Wartezeiten waren eingeplant, jedenfalls konnten die Konzerttermine trotz allem stets eingehalten werden. Wir hatten einen Bus, den der Fahrer nur mit Hilfe eines langen Nagels - was weiß ich wie - starten konnte, jedenfalls wurde dieser Nagel zum wichtigsten Requisit. Und dann die Bürokratie! In Tansania ist die besonders groß geschrieben. Da gibt es Einfuhrvorschriften, die in englischer Sprache abgefaßt sind und aus der Zeit von Queen Victoria zu stammen scheinen. Da wurden uns unzählige Formulare vorgelegt, die vor allem die Instrumente betrafen, Formulare, über deren Inhalt die Afrikaner sich überhaupt nicht klar sind. Sie holen aber auch keinen Verwaltungsfachmann aus Europa, der das alles für sie auf eine vernünftige Basis stellt. Wir hatten einen ganzen Tag zu warten, bis wir unsere Instrumente beim Zoll frei bekamen, denn ich mußte mit einem Vertreter der deutschen Botschaft erst durch unzählige Ämter wandern, bis man sich schließlich auf eine hohe Bankbürgschaft als Sicherheit einigte, die indessen nach diesen Vorschriften jedoch gar nicht zulässig war. Aber andernfalls würden die Instrumente noch heute dort beim Zoll liegen. Nicht daß die Afrikaner dem Goethe-Institut bewußt Schwierigkeiten machen wollen, sie nehmen vielmehr die Vorschriften einfach deshalb furchtbar wichtig, weil sie darin ihre Selbständigkeit erkennen, ihre Position ganz allgemein aufwerten möchten. Bei einem Konzert in Lagos, das der besonders guten Organisation wegen die höchste Besucherzahl brachte - es waren 1100 Leute in den riesigen Bau des National-Theaters gekommen-, mußten wir am Schluß der Veranstaltung wie immer unsere 28 Gepäckstücke über viele Treppen hinunterschleppen und verladen. Wir waren todmüde, hungrig und schweißüberströmt, als wir gegen Mitternacht das letzte Gepäckstück herunterschleiften. Doch da hielt uns ein Soldat an, der bereits die ganze Zeit auf dem Treppenabsatz gestanden und uns zugesehen hatte, und fragte nach dem Erlaubnisschein, durch den wir befugt wären, die Instrumente aus dem Haus zu tragen. Ihm war wohl urplötzlich der Sinn seines strengen Treppendienstes eingefallen, nämlich zu verhindern, daß etwas gestohlen wird. Es bedurfte dann der ganzen Überredungskunst von uns und dem Goethe-Institutsleiter, um ihm klarzumachen, daß wir die Musiker sind, die zuvor in diesem Haus ein Konzert gegeben hatten, von dem er freilich, wie wir bemerken konnten, überhaupt nichts wußte. Nun, wir konnten schließlich das 28. Gepäckstück doch noch verladen, aber es bedarf schon großer Geduld, um gegen Mitternacht bei 35 Grad Hitze und 90 % Luftfeuchtigkeit ruhig zu bleiben, und man muß aufpassen, daß das gewonnene Verständnis für die Afrikaner und ihre Situation durch solche Geschehnisse und den damit aufkommenden Zorn nicht wieder abgebaut wird."

„Habt Ihr eigentlich in Afrika viele Leute getroffen, die den Jazz kennen?"

,,In Accra und Lagos begegneten wir den meisten Jazzkennern, wenn man so sagen will. Mit denen man also über bestimmte Jazzplatten reden konnte, die sie z. T. sogar besitzen. Aber insgesamt gesehen waren das ganz ganz wenige, ein kleines Häufchen."

„Haben vorangegangene Afrika-Tourneen von Jazzgruppen irgendeinen Eindruck in den Städten hinterlassen, in denen Ihr auch aufgetreten seid?"

„Ich habe mich überall danach erkundigt, wer schon da war, und ob sich die Afrikaner daran erinnern. Aber das traf fast nur auf jene zu, die sich mit dieser Musik intensiver beschäftigen, ein paar Platten zu Hause haben. Die wissen noch, daß vor soundsovielen Jahren diese oder jene Jazzgruppe gespielt hat. Es sollten also weit mehr derartige Tourneen durchgeführt werden, wenn man nachhaltig wirken will. Denn wie anders kann man größeres Interesse für eine Musik wecken, die weder auf den Konservatorien auf dem Lehrplan steht noch im Rundfunk gesendet wird, von der es dort keine Platten gibt und die nur alle paar Jahre mal durch ein Gastspiel zu Gehör kommt. Interesse ist bei den Afrikanern da, sie fanden sich nach den Konzerten mit uns zusammen, wollten mehr wissen und fragten immer wieder, wann wir wiederkommen. Einige halten sogar durch Briefe Kontakt. Viel-

Erklärt die rhythmischen Elemente des Jazz: HANS CLAUSS mit afrikanischem Trommler

leicht haben wir auch durch die Workshops einen nachhaltigeren Eindruck hinterlassen."

„Habt Ihr auch Rundfunksendungen gehabt?"

„Ja, da gab es Interviews und in Nairobi sogar eine recht schöne Fernsehsendung. Freilich war auch da für uns alles etwas ungewohnt. Man wies uns zwar einen Platz an, wo wir aufbauen konnten, und einmal kam einer mit einem Belichtungsmesser, aber von einer Probe war nicht die Rede. Als die Sendung beginnen sollte, war für den Bassisten kein Strom da. Es gab zwar eine Reihe von Steckdosen, aber die waren alle tot. Endlich fing einer an, eine lange Kabelleitung irgendwohin zu legen, mit dem Erfolg, daß kurz bevor wir Strom brauchten, er auch tatsächlich kam. Das Interview ging glatt, wir spielten noch ein Stück - vielen Dank und aus! Das war die relaxteste TV-Sendung, die ich je gemacht habe!"

„Läßt sich eine solch umfangreiche Reise mit Deiner Lehrtätigkeit vereinbaren?"

„Es ging diesmal gut, denn es war ja während der Semesterferien. Aber im ändern Fall hätte ich eben einiges umorganisieren müssen. Ich lehre seit 1971 an der Musikhochschule Hannover und an der Gesamthochschule in Duisburg, erhielt im letzten Jahr zwei weitere Lehraufträge an der Pädagogischen Hochschule in Reutlingen und am Konservatorium in Winterthur, wo der Andrang so groß ist, daß ich mit 2 Assistenten arbeiten muß. Da ich aber an den Hochschulen nur alle 14 Tage unterrichte, kann ich notfalls für eine Tour umdisponieren."

„Und haben diese Reisen Auswirkungen auf Deine Tätigkeit?"

„Aber ja! Nicht daß wir nun um jeden Preis unsere Musik mit afrikanischen Elementen durchsetzen wollten, aber in rhythmischer Beziehung machen sie sich doch bemerkbar. Ich möchte auch meine musikalischen Eindrücke in einer Suite verarbeiten, in der jeder Teil einem anderen Land Afrikas gewidmet ist. Auf unserer neuen Platte kann man schon heraushören, daß wir in Afrika waren, auch bei den Repertoirestücken, ja, bei denen merkt man es besonders. Das längste Stück ist mein „Blues for Africa" und der ist im Laufe der Zeit immer afrikanischer geworden. Ich hatte ihn speziell für unsere Afrika-Tournee geschrieben, wollte ihn jeweils einleitend spielen, aber schon beim ersten Konzert in Kairo fand das Stück keinerlei Resonanz. Die Leute klärten mich dann auf: die Ägypter fühlen sich nicht als Afrikaner. Da wurde mir dann gleich der Unterschied zwischen arabischem Afrika und Schwarzafrika bewußt. Die arabische Welt gehört nur geographisch zu Afrika, wie es unserer Einteilung der Welt in Kontinente entspricht. In Wahrheit liegt das eigentliche Afrika südlicher. In Kairo hatten wir noch ein großstädtisches, vorwiegend weißes Publikum. Die Araber dort haben längst nicht so reagiert wie später die Sudanesen. Ab Daressalam kam dann nach den ersten drei Schlägen unseres Congaspielers Beifall, und es war sofort Kontakt da."

„Haben die Afrikaner so etwas wie Swingfeeling?"

„Ja, denn die ganze schwarzafrikanische Musik swingt. Im Gegensatz zur europäischen, die überhaupt keinen swing hat. Wir sind erst durch den Jazz auf den swing gekommen. Aber es gibt swing nicht nur im Jazz. Zudem swingte z. B. die Hot Five anders als etwa Parker/Gillespie und die wieder anders als Miles Davis '58. Und so swingt auch die schwarzafrikanische Musik auf ihre Weise. Jedenfalls aber läßt sich das alles mit dem Begriff swing decken. Natürlich swingt die Musik hier einmal mehr, dort einmal weniger, aber zum Teil verfügen schwarzafrikanische Musiker über ein erstaunlich starkes Swingfeeling. Es fehlen allerdings in ihrer Musik Akkordstrukturen, wie sie im Jazz zu finden sind, der sich damit als echtes Mischprodukt erweist. Diese Schwarz-Weiß-Begegnung auf musikalischer Ebene konnte sich nicht in Afrika oder Europa vollziehen. Die beiden Grundelemente Klang und Rhythmus entsprechen sich im Jazz und der schwarzafrikanischen Musik, nicht dagegen in der arabischen, die trotz ihrer Trommeln weit weniger perkussiv erscheint. Nehmen wir den Tango als Teil der lateinamerikanischen Musik, die ja vielfach recht stark afrikanisches Gepräge hat. Wo der Tango aus diesem Raum herausgenommen wird, verliert er - z. B. hierzulande - seine afroamerikanischen Akzente und damit an swing. Wenn man New Orleans Jazz ohne swing spielt, ist er überhaupt nichts. Die Makumba aber, eine brasilianische Musik mit direkten Wurzeln in Westafrika, swingt sehr wohl, denn sie erwächst aus dem gleichen Boden. Insofern können wir die afrikanische Musik befruchten, denn durch harmonische Dinge, etwa kreisende Harmoniefolgen, können den afrikanischen Rhythmen neue Möglichkeiten gegeben werden. Man kann da von harmonischen Riffs sprechen, die die Afrikaner nicht kennen. Der Jazz kann also die swing-Anteile an der afrikanischen Musik verstärken. Darauf sprechen die Afrikaner durchaus an, und zwar recht stark. Sie lernen diese Dinge nach meiner Erfahrung unheimlich schnell, und man könnte darauf etwas Bleibendes aufbauen, könnte eine Big Band oder verschiedene kleine Gruppen aufstellen. Vorausgesetzt freilich, daß sie dabei bleiben, mit guten Instrumenten versorgt werden, Plattenmaterial erhalten. Ich bin überzeugt, daß eine Musik entstehen würde, die zum großen Bereich des Jazz gehört, aber doch etwas ganz Neues enthält. Man darf den Afrikanern nur nichts aufoktroyieren wollen. Wir waren da stets sehr vorsichtig, haben nur Fragen beantwortet, Fingerzeige gegeben. Sie kamen zu uns, um das zu lernen, was sie wollten, und wir haben ihnen auch nie das Gefühl vermittelt, sie müßten nun dieses oder jenes spielen, nur weil wir gerade da sind. Sie haben ja keine Chance, ins Ausland zu gehen und dort ihren Wissensdurst zu stillen. Einmal fehlt es an Geld, zum ändern bestehen in verschiedenen afrikanischen Ländern strenge Ausreise-Bestimmungen. So kann man nur immer wieder anregen, daß möglichst oft Jazzgruppen in die afrikanischen Länder geschickt werden. Nur so kann wirklich nachhaltige Kulturarbeit geleistet werden."

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Dieter Zimmerle)

Plattenhinweis

Joe Viera Sextett „Kontraste" Calig 30619

Zarthauchig verschwörerische Übereinkunft

Das „New Jazz Meeting" beim Südwestfunk

Eine Baßklarinette, Klavier, Vibraphon, zwei Bässe, zweimal Schlagzeug - und ganz obenauf fünf Trompeten. Eine Besetzungsliste, die durchaus gemischte Erwartungen hervorrufen konnte. Mißtrauische Frage im vorab: Fünf Jazztrompeter und nur ein einziger Holzbläser, gibt das nicht gigantische Stoßgeschäfte der Hörner, blechgesättigte C-Dur-Affirmationen von Reichsherolden im Verkündigungsstil? Nichts von alledem beim New Jazz-Meeting 1978 des Südwestfunks in Baden-Baden. Es war ein Workshop des introvertierten Jazz - nicht trotz der fünf, sondern kurioserweise mittels der fünf Trompeten. Dazu am Rande kein Drunter und Drüber, keine Homerischen Redeschlachten. Joachim Ernst Berendt vom SWF: „Schon der erste Tag des Treffens wurde zum produktivsten in der gesamten Geschichte dieses Workshops. Wir haben 70 Minuten reine Sendezeit herausgeholt."

Die musikalisch-personelle Situation des Workshops '78: die meisten Musiker kennen einander, sind mit der Arbeit in Baden-Baden vertraut. Und die meisten waren heuer auch weniger zu kniffligen Experimenten aufgelegt, sondern griffen mehr auf vorhandene Muster zurück. Ob es nun um aufgesplitterte Kombinationen oder um das ganze Ensemble ging, fast immer war das Material Produkt einer umrissenen Erfahrungsgrundlage. Was dabei herauskam, das war harmonische Feinarbeit, waren gedämpfte Sounds, mittlere und dunkle Tonlagen. Elegien, sinnierende Fermaten beherrschten die Szenerie. Nachdenklichkeit und Raunen geht um. Auch Ästhetik, Überlegungen zur Form, Wohllaut, solcher mit Wärme und solcher mit artistischer Nabelschau. Will sagen, dieser Workshop hatte auch seine edelpolierte Problemlosigkeit.

Pianist Rainer Brüninghaus, ein Neo-Romantiker der Jarrett-Corea-Richtung, und die fünf Trompeter, Manfred Schoof, Ack van Rooyen, Tomasz Stanko, Kenny Wheeler, Enrico Rava, durchaus der fünfzackige Leitstern des europäischen Trompeten-Jazz, sie waren am ehesten bereit, bei aller gebotenen Neigung zum freieren Improvisieren organisatorische Geschlossenheit walten zu lassen. Bei den fünf Bläsern entwickelte sich das geradezu zur zarthauchig verschwörerischen Übereinkunft - Klischeevorstellungen über die „tolle Jazztrompete" darf man beiseite legen. Zu nennen wäre da ein (an Brigitte in ihrem Garten gerichtetes) Stück von Brüninghaus, Klavier und Vibraphon weben ein zyklisch-additives Vorfeld, dessen Minimalmuster allmählich durch die Trompeten überformt wird. Oder des Vibraphonisten Tom van der Gelds „Fanfare to King nit wit" - von wegen Fanfare. Eher eine Antifanfare mit lyrischer Intensität liegt hier vor, ein bestrickend mehrstimmiges Zerfasern der gestopften Trompeten - neuer Cool-Jazz als heimlicher Eisbrand, der den alten Miles Davis mit beharrlich kleinen Flämmchen umzingelt und überholt.

Grundtendenzen, die da und dort stark variiert wurden, die auch Gegenkurs erfuhren. Die Trompeter selbst legten die zarthauchige Verschwörung nicht als absoluten Dauerauftrag aus, es gab gestochen präzise Höhenklimmzüge von Schoof, gab bei Stanko erhöhte Temperaturen, das Forcierte der Attacken, Flatterzungen und Growlen. Baßklarinettist Michel Pilz stand der Gangart der Trompeten zwar nicht fremd gegenüber, nutzte aber immer wieder die Chance, um im Verlauf der Improvisation die Tonalität zu sprengen und expressiv zerklüftete Gefällstrecken zu erkunden. Die teils konzeptionsbedingte, teils herausgeforderte Gegenläufigkeit schließlich in der Rhythmusgruppe, Bö Stief auf dem E-Baß nicht mehr so eindeutig rockig, sondern mehr geschmeidig „rockoid", Günter Lenz am Kontrabaß in seiner drängenden und sicheren Beweglichkeit ein nicht kleinzukriegender Fährtensucher, die Schlagzeuger Ralf Hübner und Fredy Studer nicht selten mit ganz bewußt über die Becken hinweggeriebenen schweren Beats und dabei doch nicht in einem Ausmaß Schmiede des Materials, daß die IG Metall ihr Interesse anmelden könnte.

Spannweiten. Brüninghaus und van der Geld als die konstanten Ideenbrüter der Lyrik-Fraktion. Nach schier endlosem Tüfteln kam endlich ein unbegleitetes Duo zwischen Vibraphon und Klavier zustande, dem Austausch von Liebesbriefen nicht unähnlich, das Klavier mit großbürgerlich-spätromantischer Attitüde, der Spreiz-, Stelz- und Schwellstil erfreut sich bei den 20- bis 30jährigen großer Beliebtheit. Dagegen die realistisch unpathetischen Frankfurter, Hübner mit einem Feature für die Bassisten und Schlagzeuger, Lenz mit einem kantig drivenden Mitbringsel, kein Räsonieren, sondern die Reflexion einer tatsächlichen, einer rauhen Wirklichkeit.

PS: Auch diesmal fand das Abschlußkonzert des New Jazz Meetings wieder in Mainz und nicht in Freiburg statt. Während der ASTA der Universität Mainz dem Südwestfunk alle Wege bahnt, regt sich in Freiburg gar nichts. Joachim Ernst Berendt bedauert eine veranstaltungsorganisatorische Misere in Freiburg, nicht zuletzt der vielen Jazzfreunde in dieser Stadt wegen.

Klaus Robert Bachmann

Virgo wieder präsent

Acht Monate nach Erscheinen ihrer dritten Platte „Lutello" kommt Virgo mit neuem musikalischem Material auf die Szene. Nach wichtigen personellen Veränderungen und Management-Querelen steht die Formation nunmehr wieder auf der Matte. Unüberhörbar meldete sich das Quartett anläßlich eines SWF-Werkstattkonzertes beim Publikum zurück. Keyboardspieler Henryk Darlowski, Schlagzeuger Clemens Schuster, Gitarrist Juraj Galan und die erfreuliche Neuerwerbung Udo Kistner am Baß überzeugten die Zuhörer im Mainzer Konzertsaal Elzer Hof durch ausgearbeitetes Zusammenspiel und unaufdringliche Perfektion. Darlowski, in erster Linie erfahrener Pianist und Komponist der Gruppe und erst in zweiter Linie Begründer, Produzent und Manager, ist sowohl organisatorisch als auch musikalisch kommunikatives Bindeglied der Formation. Inzwischen bedient auch er sich zweier Synthesizer, die er ausgesprochen dezent in den Virgo-Sound integriert. Sein raffiniertes Spiel ist Resultat langjähriger Erfahrung auf der professionellen Szene. Durch perkussives Begleitspiel und weiträumig perlende Improvisation prägt er charakteristische Soundelemente der Virgo-Musik. Juraj Galan, seit Ende '77 Gitarrist und Komponist bei Virgo, gibt sich bisweilen betont schlicht in der rhythmischen Basis und formuliert in sparsamen Akkorden mit einem beachtlichen Maß an Zurückhaltung. Die volle Bandbreite seines musikalischen Könnens wird erst deutlich in souverän beherrschten Solopassagen, die er in dichten Phrasen vital improvisiert. In jeder Rolle kombiniert Galan hohes Einfühlungsvermögen mit technischer Brillanz.

Ein echter Gewinn ist Udo Kistner, der neue Mann am Baß. Er phrasiert permanent, begleitet unaufdringlich und allgegenwärtig und webt einen soliden harmonisch-rhythmischen Background. Solistisch setzt er mühelos markante Akzente. Das schweißtreibende Handwerk des Schlagzeugers betreibt Clemens Schuster mit der Kondition eines Leistungssportlers. Unermüdlich wirbelt, akzentuiert und synkopiert er. Bei aller Ausdauer und Geschwindigkeit bleibt er stets der präzise rhythmische Puls der Virgo-Musik. Der uruguayische ehemalige Saxophonist der Gruppe Wilson de Oliveira, ein gerngesehener Gast bei Virgo-Konzerten, mischte beinahe mit wie ehedem. Zwar musiziert Oliveira mittlerweile weniger dominant, aber gerade die Interaktion zwischen ihm und Darlowski ist spontan und ungebrochen.

Die Gründung der Formation Virgo fiel in eine Zeit, da sich die hochintellektualisier-

te Jazzmusik wieder auf ihr Publikum besann. Unter dem Sammelbegriff „Crossover" wurden verschiedene musikalische Strömungen und Traditionen in den aktuellen Jazz eingebracht. Weitgehend hat ein falsches Verständnis dieser Entwicklung zu einer deutlichen Niveausenkung geführt. Virgo ist eine der wenigen Formationen, die es geschafft haben, den Schritt zum Publikum ohne Qualitätsverluste zu vollziehen. Virgos Platten wie auch ihre Live-Auftritte beweisen, daß das Experiment der Fusion Music nicht zwangsläufig im Desaster einer Confusion Music enden muß! Und die begeisterten Zugabeforderungen des Mainzer Konzerts machen deutlich, daß das Publikum hier durchaus zu unterscheiden vermag.

Harald Bronstering

12. Slanf Jazztage 1978

Tschechische Jazzfreunde streichen sich in ihrem Terminkalender das letzte Novemberwochenende schon ganz selbstverständlich rot an, denn in diesen Tagen finden alljährlich die Slany Jazztage statt, die 1978 vom 24. bis 26. November dauerten. Den Anfang machte am Freitagabend die Big Band des Army Art Ensemble aus Prag, in deren Reihen u. a. der von der Formation Trust her bekannte Rudolf Tichäcek und Jir? Niederle, der auch Milan Svobodas Prager Big Band angehört, sitzen. Ein Blues von Horace Parian, Karel Velebnys „Vier Schwager" und Cole Porters ,,Love for sale" mit ausgezeichneten Soli von Rudolf Tichäcek und Jiri Niederle an Tenor- und Baritonsaxophon waren ein erster Anlaß zu begeistertem Beifall. Die Gruppe Jazz Fragment mit dem hervorragenden Baßgitarristen Vit Musil war mit mehreren Eigenkompositionen vertreten. Große Beachtung fand die Prager Formation Bluesberry, die leider vom Quintett zum Trio reduziert wurde. Petr Introvic, Gitarre, Mundharmonika und Gesang, Mario Cisar, Gitarre und Gesang, sowie Jiri Klepa, Baß, präsentierten u. a. Stücke von Leadbelly, Sonny Terry/Brownie McGhee und Paul Butterfield, zu denen sie eigene, hauptsächlich für Insider bestimmte, tschechische Texte stellten. Das Auditorium tobte vor Begeisterung. Als Vertreter aus der Provinz - wo es in Sachen Jazz noch viel zu tun gibt - war das aus Ceske Budejovice stammende Oktett MO entsandt worden. Die Band bot guten modernen Jazz, so zum Beispiel Chick Coreas „Spain". Eine angenehme Überraschung war die Swing Big Band aus Nächod, Ostböhmen, die niveauvolle Eigenarrangements über bekannte Themen wie „April in Paris", „Satin doll", ,,Lil darling" oder „Lady be good" vorstellte. Höhepunkt des Abends aber war - auch nach Meinung der meisten Zuhörer - ein aus Mitgliedern von Milan Svobodas Prager Big Band zusammengestelltes Quartett mit Jaroslav Sold, Flöte, Milan Svoboda, Klavier, Frantisek Uhlir, Baß, und Jaromir Helesic, Schlagzeug. Besonders gefeiert wurde Frantisek Uhlir, der sowohl im pizzicato- wie im arco-Baß-Spiel der wohl beste junge tschechische Vertreter seines Instruments ist. Den Abschluß des ersten Festivalabends bildete die Gruppe des blinden Pianisten und Sängers Jaroslav Kos, der zu Recht der „tschechische Fats Waller" genannt wird. Leider war auch seine Formation nicht in Septett-, sondern nur in Quartettbesetzung erschienen; der Musik konnte dies aber keinen Abbruch tun. Ausgezeichnet waren „Honey hush", „Tea for two", „Struttin[1] with some barbecue" und „I'm crazy about my baby" sowie „Sugar" und „Mood Indigo" mit der Sängerin Marie Frikazská.

Wie bei den meisten heutigen Jazzfestivals finden auch während der Slany Jazztage eine Reihe verschiedener Veranstaltungen statt. Samstagvormittags hielt Ales Benda im Kulturhaus einen Schallplattenvortrag über das Thema „Big Bands von heute", und im kleinen Saal des Grand Hotels - im großen wurden die abendlichen Konzerte abgehalten - gab es Seminare und eine Jazz-Foto-Ausstellung mit gleicher Thematik. Am Nachmittag stellte Hana Hegerovä ihr Spiritual Quintett im Stadttheater vor. Obwohl sie eigentlich Chanson-Interpretin ist, stellte die Sängerin die Jazzfreunde doch mit „That lucky old sun" und „Little black Jessie" zufrieden, zumal sie dabei echtes Jazzfeeling bewies. Ihr Spiritual Quintett war großartig in „Walk to Jerusalem" und „Give me that öl' religion".

Das Samstagabend-Konzert wurde von der „Hausband", den Slany Oldtimers, mit bewährten Jazzstandards wie „Tiger Rag" und „Maryland my Maryland" eröffnet. Und Ludek Hulan stellte sich in „I can't give you anything but love" auch als Sänger vor. Es folgte die Modern Jazz Formation Tlön, deren meist inspiriertes Mitglied der Vibraphonist Jan Freiburg ist. Nach dem Tod von Lubos Pristov ist Freiburg in der CSSR der einzige junge Vertreter dieses Instruments. Sehr souverän bringt er seine subtil strukturierten Improvisationsfolgen. Geistliche wie auch weltliche Lieder hat das neunköpfige Spiritualensemble Erastus im Repertoire. Mit „Give me that ol' religion", „Joshua", „When the stars begin to fall" wurde die religiöse Seite angesprochen, „Darktown Strutters Ball" mit der hier sehr guten Sängerin Milena Maskovä führte zurück in weltliche Bereiche. Eine weitere Steigerung erfuhr dieser Abend durch den Auftritt des Bora Kriz Trios. Krfz, der schon seit dem 2. Weltkrieg bekannt ist, gilt als Veteran des Akkordeon- und Klavierspiels sowie des Gesangs. Mit dem Gitarristen Vit Fiala und dem Schlagzeuger Frantisek Zeman spielte er Kamil Behouneks „Mä läska je Jazz" (Meine Liebe ist Jazz) und mit .einem Höchstmaß an emotionellem Einfühlungsvermögen einen Blues von Josef Kainar; phantastischen scat vocal brachte er in „Pennies from heaven" und „I can't give you anything but love". Mit ihren 21 Mitgliedern war die Big Band SONP von Poldi Kladno das umfangreichste Ensemble bei diesen 12. Slany Jazztagen. Sie bot großorchestralen Swing, besonders mitreißend ihr „Corinne, Corinna" und „Caravan", Jaroslava Koudelkovä sang mit drive „Hello, Dolly", und ein anschließendes Glenn Miller Medley ließ auch die jüngsten Zuhörer begeistert applaudieren. Die Senior Dixieland Band aus Prag spielte eine Reihe Jazz Classics wie „Black and blue" und ,,12th Street Rag", gut kam auch der Gesang von Jitka Vrbovä in „Smooth sailing" und „Margie" an. Als letzter Programmpunkt war das Ferdinand Havlik Orchester angekündigt worden, da sich dessen Auftritt jedoch etwas verzögerte, holten die Veranstalter zur Überbrückung der Wartezeit den Gitarristen Zdenek Hräsek und die Sängerin Jana Koubkovä auf die Bühne. Zwei Glanznummern waren von diesem Duo zu hören: „Take five" und „Lullaby of Birdland". Jana Koubkovä ist die derzeit beste tschechische Jazzsängerin. Und dann endlich die Ferdinand Havlfk Big Band. Gut und swingend wie eh und je spielte sie Rudolf Frimls „Eselsserenade", Louis Primas „Buona sera", Wallers' „Stealing apples", Hermans „Woodchoppers Ball", natürlich Basies „One O'Clock Jump" als Finale, und, als der Beifall kein Ende nehmen wollte, schließlich den „King Porter Stomp" als Zugabe. Wieder war es bereits weit nach Mitternacht, doch für die Jazzer in Slany war der Tag damit noch lange nicht zu Ende. Im Cafe Sport gab es noch eine Jam Session u. a. mit Jana Koubkovä und Bora Kriz, die mit ihren Seat-Dialogen an Ella Fitzgerald und Joe Williams erinnerten.

Den Schlußpunkt hinter die 12. Slany Jazztage setzte am Sonntagvormittag eine Filmvorführung, in der Kurzfilme über Ray McKinleys Band, über das 1. Jazzfestival in Prag 1964 sowie der 1955 gedrehte Streifen „Rhythm & Blues" gezeigt wurden.

Nicht nur bei tschechischen Jazzfreunden, sondern auch bei Besuchern aus der Schweiz, BRD, DDR und aus Polen sind die Slany Jazztage längst zu einer beliebten Einrichtung geworden. Dank gebührt dem Vorstandskomitee des Slany Jazz Club, das in der Auswahl der Musiker bislang immer eine gute Hand bewies, für die Vorbereitung und Durchführung dieses Festivals und allen anderen Organisationen, die dabei mithalfen.

Antonin Truhlär

ERWIN LEHN Orchester mit MAX GREGER als Gastsolist beim "Jazz made in Germany"-Konzert in Stuttgart Foto Reiner Haeble'

Keine Nostalgie produziert

Jazz made in Germany

Es war ein kleines Jazz-Festival, das Jazz made in Germany-Konzert des Süddeutschen Rundfunks am 27. November im Beethovensaal der Stuttgarter Liederhalle, bei dem ca. 40 deutsche Jazzmusiker auftraten, die nach 1945 den modernen Jazz in Deutschland Ost/West, dann BRD, gestalteten. Der Zauber der 4stündigen Veranstaltung rührte daher, daß die zum Teil über 50jährigen Musiker der improvisierten Musik nicht alt zu werden scheinen. Wenn es bis 1945 in Deutschland eine Jazz-Kontinuität gab, dann die eines amerikanischen Swingstils, meist praktiziert von Tanz-Orchestern und im Untergrund. Nach dem Zusammenbruch des Faschismus, dem Ende des Zweiten Weltkrieges, brach es aus den begabtesten Musikern heraus: es begann der moderne Jazz in Deutschland - noch ganz im Fahrwasser der Pausbacken-Utopie des demokratischen Amerika. Leute wie der Klarinettist und Altsaxophonist Emil Mangelsdorff oder die Pianisten Michael Naura und Paul Kühn entwickelten sich und die neue Linie in später Swing-, Cool-Jazz und Bebop-Manier, stur, nicht nachlassend, Abend für Abend in Clubs und später in Konzerten, immer im Bewußtsein, daß der neue Jazz einer freien Musikalität entsprach, die es bisher nicht gab. So grundierten sie - die fast alle noch aktiven Jazzer - die ost/west-deutsche nach 1949, nach den Gründungen der DDR und BRD, die in Stuttgart im Vordergrund stehende bundesrepublikanische Jazzgeschichte. Sie waren die Avantgarde. Ihr folgte die Free-Jazz-Avantgarde seit 1965. Das kann man mitdenken - aber man kann es nicht gegeneinander ausspielen. Es ist unsinnig, geschichtliche und Stil-Epochen in einem Gleichzeit-Kurzschluß in Konkurrenz zu setzen, den avantgardistischen Goethe der freien Verse des Sturm und Drang gegen den Avantgardisten Paul Celan auszuspielen. Ohne Rundblick auf die eigene Lebens-, politische und gesellschaftliche Zeit würde das Nostalgie produzieren. Eben das war nicht Sinn und Ergebnis von Stuttgart. Fast alle Jazzmusiker haben sich weiterentwickelt.

Die meisten Musiker haben mittlerweile einen Posten oder arbeiten in einer anerkannten Jazz-Institution: Pianist Paul Kühn ist Kapellmeister der SFB-Big-Band; Klarinettist Heinz Schönberger, der im Quartett mit Kühn, dem Bassisten Peter „Fiffi" Witte und dem in Alt und Neu kundigen, phantasievollen und vitalen Schlagzeuger Joe Nay, der in der zweiten Hälfte des Konzertes die kleinen Besetzungen überhaupt sekundierte, einen modernisierten, präzisen und geschmackvollen Swing spielte, ist Chef der HR-Big Band; Erwin Lehn, der die erste Hälfte plus Solisten bestritt, leitet die SDR-Big Band; Max Greger, der auf dem Tenorsaxophon nicht mehr improvisieren zu können scheint, nur noch Earl Bostics ,,Flamingo"-Feeling 'rüberbringt, ist freier Orchester-Boß; Horst Jankowski, der als Pianist bei dem erstaunlichen Wiederbelebungsversuch der Satztechnik und des Sounds der legendären Helmut Brandt Combo mit Baritonsaxophon, Flügelhorn (Conny Jackel) dabei war, auch solistisch brillierte, ist Vorsteher des RIAS-Tanzorchesters; Pianist Michael Naura, der mit Vibraphonist Wolfgang Schlüter, seinem jahrzehntelangen Kumpan, einem der unauffällig auch heute besten Jazzmusiker in Deutschland, sehr dichte und ökonomisch ausgefeilte Kompositionen vortrug, ist Jazz-Redakteur beim NDR; Emil Mangelsdorff, Altsaxophon, und Joki Freund, Tenorsaxophon, spielten außerordentlich eindrucksvoll nur ein Stück: „Lennie Bird" im avancierten Cool-Sound der Gruppe um Lennie Tristano, Warne Marsh und Lee Konitz. Sie widmeten es dem Andenken des kompromißlosen Vollenders des Cool-Jazz und damit Vorbereiters des neuen, freien Spiels, dem Pianisten Tristano, der am 18. November in New York vereinsamt und 59jährig starb. Mangelsdorff und Freund sind Mitglieder des Jazz-Ensembles des HR. Man sieht, der Rund-

Wiederbelebungsversuch der HELMUT BRANDT Combo mit Brandt und CONNY JACKEL (rechts)
Foto Reine' Haebler

funk war von Beginn an der Mäzen. Einige Musiker, die als Solisten vor dem Erwin Lehn Orchester oder in Combos auftraten, sind heute freiberufliche Jazzer. Sie konnten es bis heute nicht lassen, und dieser künstlerische Beruf ist keine hochdotierte Aufsichtsrats-Tätigkeit. Klarinettist Rolf Kühn, der viel in den USA arbeitete, spielte mit aller Kraft und Brillanz; Hans Koller preschte mit Tenorsaxophon und Sopranino am weitesten in den experimentellen Free Jazz vor; Tenor- und Sopransaxophonist Klaus Doldinger scheint ein durch „Passport" und amerikanische Show-Erfahrung gänzlich kommerzialisierter Typ geworden zu sein, der nicht vorpreschte, sondern sich vordrängelte, wo er nur konnte - und nur mit 7 mal 7 Anstrengungen des historisch-gerechten Wohlwollens konnte man noch den führenden Saxophonisten von einst wahrnehmen. Der für Adelhard Roidinger eingesprungene Stuttgarter Bassist Thomas Stabenow hat sich in allen Teilen und Gruppen erstaunlich sicher und auch improvisatorisch farbig behauptet. Eine Schluß-Session mit dem Erwin Lehn Orchester und allen Solisten auf der Basis eines konventionellen Arrangements zog mit großer Hitze und Intensität die Summe.

Für die Jazzmusiker mag es auch ein „Familienfest" gewesen sein, auf dem manche Beteiligten den Sargdeckel kurz einmal anhoben. Was aber herauskam, war fabelhafte Musik und die Möglichkeit für einen Lernprozeß, wo die Nahtstellen liegen in der Entwicklung des deutschen Jazz, wo es weiter ging und heute weiter geht.

Wilhelm Liefland

Chet Baker Höhepunkt der

Jazz Night 78 in Essen

Die Ruhrmetropole hat keine Jazz-Szene, heißt es seit Ende der sechziger Jahre. Essen als fünftgrößte Stadt der Bundesrepublik unterhält zwar eine Gesamthochschule mit derzeit über 10 000 Studenten, aber das Publikum scheint sich überall hin zu orientieren, nur nicht dort, wo man wohnt. Bissige Äußerungen reichen bis zu dem lapidaren Satz, daß das Beste an Essen die Auffahrt nach Düsseldorf sei. Das Image einer Kulturdrehscheibe, das die „Essener Jazz- und Songtage" früher vermittelten, haben die Stadtväter durch engherziges, kleinkariertes Denken verspielt. Nur hie und da wagt sich zaghaft Privatinitiative, bescheidene Clubs machen auf, wie „La Cave" im Stadtteil Überruhr oder „Domino" in Holsterhausen. Zu selten sind die Auftritte im Museum Folkwang, wo der Oberkustos Mitglieder des Kunstvereins durch die Reihe „Jazz im Museum" anlockt.

Um so erstaunter waren die Fans, als die Essener Grugahalle, berühmt geworden durch eben jene Songtage damals, eine „Jazz Night 78" für den 24. November ankündigte. Doch wer die Namen der auftretenden Künstler las, stutzte schon, denn man richtete sich nicht danach, ob die Gruppen stilistisch zueinander paßten. So hatte die Allround Production aus Mönchengladbach, sonst bekannt für Rockkonzerte, als Festivalleitung ein Programm von Musikern zusammengestellt, die gerade auf Deutschland-Tournee, also greifbar waren. Mit Larry Coryell, Joachim Kühn, John Lee, Gerry Brown, Danny Toan, dem Chet Baker Quartett, Marvin Hannibal Peterson & Sunrise Orchestra, mit der Gruppe Mosaik, dem Miriam Klein Quintett, Joanne Brackeen & Joe Henderson Quintett dachten sich die Organisatoren wohl, unterschiedlichen Geschmacksrichtungen gerecht zu werden.

Eine Jazz Night in der Grugahalle also. Beginn 18.00 Uhr, Einlaß gewährt man eine Stunde zuvor. Als Saalhüter der Mönchengladbacher Fanclub, offiziell als Rokker kenntlich. Um 18.00 Uhr haben sich nur etwa 250 Zuhörer um die 1,30 m hohe Bühne geschart, ansonsten imponiert die Halle mit ihren 8000 Sitzen durch gähnende Leere. Links und rechts auf der Bühne prangen je zwanzig riesige Lautsprecher, schwarz und furchterregend, dahinter zwei Drumsets, ein Flügel, ein E-Klavier, noch einige Lautsprecher verstreut, und Techniker bei ihrer Stimmarbeit. Kampf mit der Übertragung, Elektronik überall, lautstarkes Fiepen von vielzuviel Watt. „Bitte die Mittellagen", ruft der Techniker einem Pianisten zu, der in die Tasten

knallt, daß einem die Ohren vibrieren. Kostproben für spätere Soundpotenz.

Das berühmte akademische Viertel vergeht. Unmut besänftigt Softrock von der Konserve. Um 18.30 Uhr formiert sich die erste Gruppe auf der Bühne. Inzwischen bevölkern etwa 350 Fans die Halle. Es rockt aus 40 Speakern, begleitet von Niagarafall-ähnlichem Tosen der vollaufgedrehten Verstärker. Ganz unprogrammgemäß beginnt „Mosaik", fünf Amateure aus Mönchengladbach. Nach dem ersten Stück „Grippe Trip" erzählt treuherzig der E-Bassist, daß „zuerst keiner so richtig anfangen wollte, und wir sollten gar nicht erst spielen (warum nicht, steht doch im Programm?). Aber jetzt steigen wir halt ein". Nun, die rockgewohnte Lautstärke ist zwar da, aber sonst nicht mehr, als nach üblichen Rockmustern sich abspulender Sound mit Stampfbeat. Ein schlechter Anfang.

Nach 75 Minuten Amateurmusik kommt Leben auf die Bühne, Jazz für Kenner. Zunächst fehlt dem Flügel der adäquate Klavierstuhl. Hektisches Auswechseln der Sitzmöbel. Das läßt auf einen Maestro schließen. Diesmal ist es eine Sie: Joanne Brackeen, die neue Piano-Lady, betritt mit Joe Henderson, Tenorsaxophon, Denny Spencer, Schlagzeug und John Lockwood, Kontrabaß, die Halle. Sichtlich atmen die Zuhörer auf, als die vier lospreschen. Nicht übertrieben hat Uli Olshausen, als er Joe Henderson als den besten lebenden Tenorsaxophonisten bezeichnete (siehe Jazz Podium Februar 1977). Sein Spiel ist faszinierend kompakt und vielseitig, er selbst wirkt dennoch in Aktion immer bescheiden und kultiviert. Henderson hält nichts von jenen Showeffekten und Körperverrenkungen, die manche seiner Kollegen abziehen. Er bläst kraftvolle Passagen, mit Elementen von Coltrane, Pharoah Sanders, eine völlig homogene, erfrischende Musik, die nur so abzockt, ohne Rock, ohne Mätzchen, mit enorm viel Swing, Black Music mit bebendem Drive.

Joanne Brackeen hat einen kräftigen Anschlag in beiden Händen, sie verfügt über eine ungemein vielseitige Kapazität, die mit hoher Schnelligkeit gepaart ist. McCoy Tyners Einfluß ist unverkennbar. Diese Frau läuft zu Hochtouren auf, sie schüttelt Blockakkorde, perlende Blue Notes, Clusters nur so aus den Pulloverärmeln. Und Joe Henderson versteht sich ausgezeichnet mit seiner Kollegin, immer wieder äugt er spitzbübisch zu ihr rüber.

Bei bester Spiellaune ist auch der rotschopfige Denny Spencer, ein adäquater Partner am Schlagzeug, der erfrischend „schwarz" trommelt und sehr melodiös, wie man es fast nur von Max Roach kennt. Spencer arbeitet ungemein präzis, dennoch mit spritzigem Swing, die komplexen Rhythmen wechseln kaum wahrnehmbar. Er spielt ohne Kraftmeierei und ohne die Technik überbewerten zu müssen, unverkrampft. Enthalten sind alle Register klassischen Jazz-Schlagzeugs, man wird an Art Blakey, Elvin Jones erinnert, an Afrokubanisches, hier spielt ein junger sehr kreativer und sensibler Drummer, der von den alten Meistern viel gelernt hat. Dagegen wirkt John Lockwood am Baß vergleichsweise bescheiden. Er beherrscht zwar eine Menge der heute auf diesem Instrument praktizierten Kniffe und Grifftechniken, doch zieht sich dieser Musiker mehr auf eine falsch verstandene begleitende Funktion zurück.

Am Schluß dieses ersten Höhepunkts folgt die vorgesehene Zugabe, vor der sich Joe Henderson mit „thank you - Du bist eine schöne audience" beim Publikum verabschiedet und ihm grinsend applaudiert. Und die Zugabe marschiert leichtfüßig swingend im 16tel Beat über die 40 Lautsprecher, die jetzt nicht mehr stören. Eine Schar begeistert staunender Fans hängt derweil an der Reling vor der Bühne und schaut verzückt auf zum Tastenwunder Joanne.

Als nächstes - ein Reinfall: Miriam Klein mit Jimmy Woode am Baß, Phil Markowitz, Piano, und Jeff Brillinger, Schlagzeug. Miriam, wallendes Haar, dunkles hautenges Paillettenkleid, betritt mit brennender Zigarette mißmutig die Bühne und spult ihre Songs griesgrämig herunter, mit halber Stimme und halbem Herzen. Sie singt wie eine Lady der dreißiger, vierziger Jahre, auch den Blues "I love my man" von Billie Holiday nimmt man ihr nicht ab. Müde intoniert sie „The party's over", als Entschuldigung bemerkt sie süß-sauer lächelnd, sie komme sich „ein bißchen verloren in der großen Halle hier vor". Ständig fummelt sie am Standmikro herum. Auch Jimmy Woode macht ein gequältes Gesicht, während die vom Chet Baker Quartett ausgeliehenen Markowitz und Brillinger in dieser Umgebung lustlos begleiten. Nach nur einer halben Stunde - das reichte allerdings auch völlig - Runtergenudelns bedankt sich Miriam abrupt und verläßt diese Stätte des Gigantomanischen. Bei einem Clubauftritt hätte sie gewiß mehr geboten. Nun, auch Veranstalter müssen noch lernen.

Um 22.15 Uhr betritt der Mann das Podium, auf den wohl die meisten Zuhörer gewartet haben bzw. überhaupt gekommen sind: Chet Baker. Schon im Programmheft hatte der Veranstalter ihn skandalumwittert mit den Worten vorgestellt, daß „wohl kein anderer Jazzmusiker so intensiv alle Höhen und Tiefen des Lebens durchgemacht habe wie der Trompeter. . ." Abgesehen von der Anmaßung in dieser Aussage ist sie von großer Unkenntnis getrübt. Als reine Ware degradiert wird ein Musiker dieses Formats, wenn der Programmverantwortliche druckt: „Man kann heute sagen: Chet Baker ist wieder 'clean'." Nun, daß der Trompetenstar des Cool-Jazz seit 15 Jahren schwere menschliche Probleme hat, wissen die Fans in aller Welt. Ob er sich wirklich, wie jetzt behauptet wird, mit Hilfe des Methadons von seiner Sucht gelöst hat, können letztlich wohl nur er selbst oder seine nächsten Freunde beurteilen.

Jedenfalls ist der Eindruck, den seine Erscheinung auf die, die ihn von seiner Glanzzeit her kannten, beklemmend. Ein trotz seiner 48 Jahre merklich gealterter Musiker mit sorgsam nach hinten gekämmtem, kurzem Haar, schwarzer Hose, hellrotem Rollkragenpulli, tritt bescheiden an die Bühnenrampe heran, bittet leise um einen Stuhl, setzt sich und beginnt zu blasen, mit übereinandergeschlagenen Beinen. Es ist noch der gleiche verhaltene, lyrisch-coole Sound der 50er Jahre. In der Halle wird es mäuschenstill. Fast spürt man, ein Frösteln durchzieht den riesigen Raum. Chet Baker bläst allerdings nicht so durchdringend, die Jahre und seine Tiefen haben nicht nur in seinem ausgemergelten Gesicht Spuren hinterlassen. Zuhörer stehen wieder an der Bühne, Jugendliche von 20 bis 25 Jahren, die wohl nie etwas von ihm gehört haben, nur wissen, da ist einer, der laut Programmheft „wegen Drogenmißbrauchs 15 Jahre lang Einreise- und Auftrittsverbot in der BRD hatte". Ihn selbst scheint das wenig zu stören, er schließt die Augen, schaut nach innen - selbstvergessen.

Nach dem zweiten Stück hat sich Baker entweder warmgespielt oder aber der Tontechniker hat den Pegel etwas höher gedreht. Chets Spiel wirkt jetzt feuriger und stimuliert seine Begleiter. Verhaltener Softrock-Beat und gängiger Fourbeatsind die Grundlage, auf der er sich entfaltet.

Hierbei klingen die swingenden Fourbeatpassagen, die Jeff Brillinger mit dem Besen schlägt, saftiger und erinnern an Chets große Zeit der Cool-Ära. Aber seine Kraft ist nur noch geringfügig. Er bleibt während seines Auftritts auf dem Stuhl sitzen, wippt sanft mit dem Fuß, wenn er die gestopfte Trompete absetzt und seine Sidemen allein musizieren. Wehmut durchzieht seinen früher so berühmten Sound.

Potz Blitz, schießen die Fotografen aus allen Telekanonen, als Chet mit weicher, femininer Stimme zu singen anfängt. Er scattet sogar leicht, daß einem vor Staunen die Spucke wegbleibt. Das Ganze: eine Reminiszenz an einen großen Mann aus einer für den Jazz stilbildenden Periode. Wir wünschen ihm, daß er es schafft, wieder Boden unter sich zu gewinnen.

Chets bescheidenes Auftreten, sein immer noch faszinierendes Spiel begeistert die Zuhörer. Alle hoffen, daß sie diesen

sensiblen, scheuen Musiker wieder öfter spielen hören und sehen werden.
Nach welchem Hauruckschema der Veranstalter die Künstler auftreten läßt, zeigt das mangelnde Feeling für die Reihenfolge der Auftritte: Nach dem ruhigen, fast zarten Spiel von Chet Baker folgt wie ein Hammerschlag die berstende Intensität des Marvin Hannibal Peterson mit seinem Sunrise Orchestra, auch einem Quartett. Die Cellistin Diedre Murray beginnt mit gestrichenen Ostinati in einem alles durchdringenden Sound, der die gesamte Musik dieser Gruppe trägt und zusammenhält. Dazu gesellt sich Hannibal mit seinem in den letzten Jahren bekannten strahlenden, klaren und kräftigen Spiel, ständig auf Hochtouren blasend. Cello und Baß knüpfen einen aus verschiedenen Ostinati meist unisono vorgetragenen Klangteppich, unterstützt von dem in der Lautstärke merklich gedrosselten Drummer. Der Bassist zwingt bei dem erst wenige Stunden zuvor komponierten Stück „Jet Lane" mehrere Saiten zugleich oder haut mit dem Handrücken nach Art spanischer Flamenco-Gitarristen über sämtliche Saiten, während die Cellistin übliche Hörgewohnheiten durch enervierende Ostinatofiguren untergräbt. Daß der junge Peterson sein Instrument glänzend beherrscht, beweist er mit seinen vielseitigen Spielmöglichkeiten, die von warmem Sound über rasende Glissandi bis zur Überblastechnik reichen. Er treibt das Call- and Response-Prinzip in Höhen, die nicht machbar scheinen. Außerdem kann er wie Coltrane improvisieren. Einfach phänomenal, was dieser schlanke Trompeter an Kraft und Kreativität in sich vereint. Wie ein Derwisch entfacht er ein permanentes Feuerwerk, das sowohl archaische, volksliedhafte Passagen ä la Albert Ayler als auch Growl-Effekte enthält.
Nach 1.00 Uhr morgens sind die Zuhörer schon reichlich geschafft. Jetzt wird's wieder rock-lastig mit John Lee, Baßgitarre, Gerry Brown, Schlagzeug, und Danny Toan, Gitarre. Mit voll aufgedrehten Verstärkern peitschen die drei Rock-Potentaten sich in die schon müde reagierenden Ohren des Publikums. Doch einige machen ihrem Unmut ob der Lautstärke durch fordernde Zurufe Luft. Das interessiert jedoch die Barden nicht, sie verlangen gebieterisch Gnade mit ,,Mercy Mercy Mercy", einem typischen Funk-Stück, mit dem Cannonball Adderley sich jahrelang in Clubs vorstellte. Zu diesem ohrzerreißenden Hardrock gesellt sich Larry Coryell, gebärdet sich autoritär-arrogant, zwingt den Drummer zum Unterbrechen, bestimmt den Neubeginn und fordert Danny Toan zur Guitar-Battle heraus. Das sollte wohl wieder ein Höhepunkt sein mit dem Zugpferd ,,Rock". Aber die Fans sind verstimmt. Nach erfolglosen Zwischenrufen, auf vernünftige Lautstärke zu drosseln, reicht es auch mir. Ich verpasse zwar den Auftritt von Joachim Kühn, aber meine Ohren fühlen sich mehr als malträtiert.
Fazit: Konzertveranstalter, die sich auf Rockgefilden tummeln, sollten keine Jazz Night organisieren, denn davon verstehen sie nichts. Auch hier müssen Profis ran, die ein vernünftiges Programm aufstellen und vorher gezielt werben können. In Essen sah man nur 30 Plakate für diese Veranstaltung. Tontechniker sollten nicht um jeden Preis mit der Elektronik protzen. Und: wenn schon Rock und Jazz geboten werden sollen, dann sollte man die Gruppen stilistisch bündeln und nicht scheibchenweise je nach Laune der Musiker auftreten lassen. Volker Heibel

SWF Jazz Session in Freiburg

Joe Henderson, Günter Lenz

Es war vor allem und es war wieder einmal die Stunde der Saxophonisten. Und das in dem Sinne, daß sich bei dieser Jazz-Session des Südwestfunks im Freiburger Paulussaal die nicht ganz so Berühmten vor dem großen Kollegen nicht zu verstecken brauchten. Es hängt wohl mit der Zugpferdattraktion Joe Henderson zusammen, daß Leszek Zadlo und Frank St. Peter in der Springtime-Gruppe von Günter Lenz das Hörn mit etlichem Feuereifer, aber auf keineswegs bedenkenlose Art schwangen. Das Altsaxophon von St. Peter, das Sopran- und Tenorsaxophon von Zadlo, man hat's so expressiv drangehend, so einerseits auf die stilistische Herkunft rückverweisend, so andererseits den Schatten der Grenzziehung überspringend, seit langem nicht mehr gehört. Das war weitaus mehr als nur Lungengymnastik, womit der Unterschied zu Henderson nicht verwischt werden soll, er bleibt noch immer beträchtlich.
Günter Lenz, der Kletterer und Bohrer am Kontrabaß, jetzt einmal anders. Nicht nur ohne eines seiner brillant turbulenten Soli, leider, sondern mit einer sehr eigenwilligen Konzeption, die aufhorchen ließ. Im Zentrum stehen verschobene Metren, innerhalb dieses Konzepts stellt Lenz den Knotenpunkt dar. Der Baß als Funktionsträger erster Ordnung, Steuerinstrument, Inspirator und Assistent der Mitspieler.
Im Aufbau der Themen ein Abrücken von der zügigen Ausformung, eine bewußt stockende, ja oft störrische Konstruktivität mit ungeraden Zählzeiten. Jazz als deskriptives, erzählendes, schilderndes Element, spaßig, grotesk pointiert, parodistisch gefilterte Bukolik, Metabukolik, Pans Flötenreminiszenzen zwischen Beseeltheit, Surrealismus und Analyse - ein Blick aufs Schöne mit Augen-aus Radar. Eine schwierige, weil im Grunde auch undankbare Sache, bei der letztlich Originalität und Drive vereinbart werden müssen. Im ersten Stück dieses Free-Bop, „Holzbein", Humpelrhythmik mit ätzenden Bläserparaphrasierungen, schwang sich der also Gekennzeichnete sehr bald mit erstaunlichem Trainingseifer vom ungelenken Gang in die glatt swingenden Achtel. Ein gewisser Bruch, die verhexte Vorlage und die Durchführung sind zweierlei Paar Schuh, was sich allerdings als publikumswirksam erwies. Joe Nay war bei all dem ein recht wackerer Schlagzeuger, Bob Degen am Klavier kam weniger zur Geltung, sein Balladensolo entfernte sich allzu gewollt sachlich vom Strom des Grundbeats und glich eher einem „gymnopädischen" Nachtrag von Erik Saties Gnaden. Johannes Faber bestätigte zwar auch in dieser Session die großen Trompetenhoffnungen, die auf ihn gesetzt werden, sein Hörn hat aber schon hitzefreudiger geglüht als in Freiburg, die ersten Chorusse seiner Balladenimprovisation blieben im feierlich hochgestimmten Touch eines Kirchweihtrompeters stecken.
Joe Henderson, der genaue Gegenwurf. War es bei Lenz das mühsame, tapfere Geschäft mit der Stockung, der Kampf mit dem Pferdefuß, so geht es hier um das Durchstrukturieren fließender Bewegungsbündel, um den stilisierten Pluralismus. Das Resultat: nicht Tanz auf allen Korridoren, sondern die Geheimsprache der Querverbindungen als plötzliche Offenheit. Coleman Hawkins und Stan Getz, Sonny Rollins und John Coltrane, die ganze Tradition des fülligen Tenorsaxophons konzentriert sich ohne Sforzati und ohne die eitlen Krampte der Zitate in Hendersons Horn. Klassische, swingende Linearität, das ist doch nicht der Restposten auf einer schrumpfenden Insel, diese Linearität kann ein Novum sein. Da wird überraschenderweise sogar spürbar, daß Hendersons Abstand zu seinem einstigen Tenor-Vorbild Hans Koller so atemverschlagend gar nicht ist. Nur, dieses Zerlegen und Zusammenballen der Akkorde, dieses Übereinanderlagern von geschärft skalischer Kürzung und perlendem, weichem Ausschwingenlassen, das Ineinander von Rumoren und Gelöstheit, es ist Joe Hendersons eigene Handschrift.
Sein Quartett wie aus einem Guß. Alles ist in sich schlüssig, Logik und Phantasie treffen an den entscheidenden Stellen immer zusammen. Der Spielfluß drivet in den Baß von John Lockwood, kommt als Echo aus dem Schlagzeug von Dennis Spencer, dort manchmal noch mit etwas grellem Metall und bleierner Schwerkraft. Am Klavier Joanne Brackeen. Das Pianowunder. Art Tatum mit heutigen Mitteln, möchte man's nennen, oder: Eine Quintessenz von Hancock und Tyner. Gemei-

ßelte Fugierungen in bewegten Flächen, die linke Hand hat ständig den Puls einer Grundformel im Griff. Gab es eine tollkühn rasante Wendung dieser Pianistin, die ohne den persönlichen, den jazzig gefühlten Ausdruck auskam? Kaum.

Klaus Robert Bachmann

Furiose Bewegungsabläufe beim

Schlippenbach-Johansson Duo

Klavier und Schlagzeug sind nicht gerade Geschwister. Aber ich kann es gut verstehen, warum sich Alexander von Schlippenbach Sven-Äke Johansson als Partner gewählt hat. Der Schwede und sein Schlagzeug gehören zum Besten, was ich auf diesem Gebiet in letzter Zeit gehört habe: ein vibrierend-pulsierender Quirl aus vielschichtigen rhythmischen Mustern, ein Klangexorzist, der den Teufel mit Beizebub austreibt, ein rollender Güterzug, der mit unerbittlicher Konsequenz über die ratternden Geleise braust. Ein Klavier kann da kaum zur Ruhe kommen. Da hilft nur eins, mithalten.

So entstehen furiose Bewegungsabläufe für Klavier, Schlagzeug, ein Paar Schuhspanner und Mienenspiel, bei denen das Tasteninstrument wie ein Chamäleon zum Schlaginstrument, die Rhythmusmaschine zum feinsinnigen Melodieträger werden kann. Sven-Äke Johansson hat sich spezialisiert auf die Bearbeitung von Metallkörpern. Mittels geschlagener oder mit Geigenbögen gestrichener und geknautschter Becken gelingt eine nahtlose Verzahnung der konträren Instrumente. Da der Pianist von Schlippenbach wesentlich perkussiv denkt, liegt es nahe, daß er selbst dann und wann an die Felle geht oder mit Trommelstöcken die Saiten seines Klaviers bearbeitet, um dann im Rückgriff auf die Tasten den erstaunten Zuhörer plötzlich ins Kaffeehaus zu versetzen.

„Ich habe keine Form, die mir vorschwebt. Ich muß es beim Spielen fertigbringen, ganz in mich hineinzuhören und den eigenen Klängen zu folgen." Die Duobesetzung ist dabei ideal. Von Schlippenbach geht aus von momentanen rhythmischen Vorstellungen, einem Tempo, einer Stimmung, einer tonalen Figur oder einem klassischen Jazzstück (zumeist Thelonious Monk). Dann läßt man sich treiben, wohin der Wind, der Geist des Abends es will. Totale Improvisation. Nicht eine vorgestellte Idee wird entwickelt, vorangetrieben, zu einem Höhepunkt geführt; die „Form" des von Schlippenbach-Duos ist eher additiv. Man trägt zusammen, was sich anbietet, nascht an vielen Stil-Blüten. Teil c hat mit Teil a nichts mehr zu tun. Ganz verschiedene, zum Teil disparate Einfalle werden in der Weise aneinandergereiht, daß ein Spannungsgefüge erhalten bleibt. Erspieltes, gemeinsam Erarbeitetes, freie atonale Klangbewegungen fließen ein und geben dem Ganzen eine spezifische Färbung.

Es ist ein „fast magischer Moment", wenn die eigene Person und das eigene Wollen ausgeschaltet werden, so daß ,,es also von selbst weiterspielt". Geräusche, Ketten, Sprechgesänge (in Form eines Nonsensgedichtes), das Klagelied eines malträtierten Akkordeons, die Einbeziehung des Raumes und diverser Spielebenen und ähnliche Auflockerungsübungen erleichtern auf Dauer das konzentrierte Zuhören. Da manche der dargebotenen Effekte, insbesondere die theatralischen, inzwischen nicht mehr ganz originell sind, ist die Frage erlaubt, ob sie der Musik wirklich hilfreich sind oder ob sie sie nicht eher diskreditieren. Was zählt, ist die Musik, und diese sollte für sich interessant genug sein.

Bernd Ogan

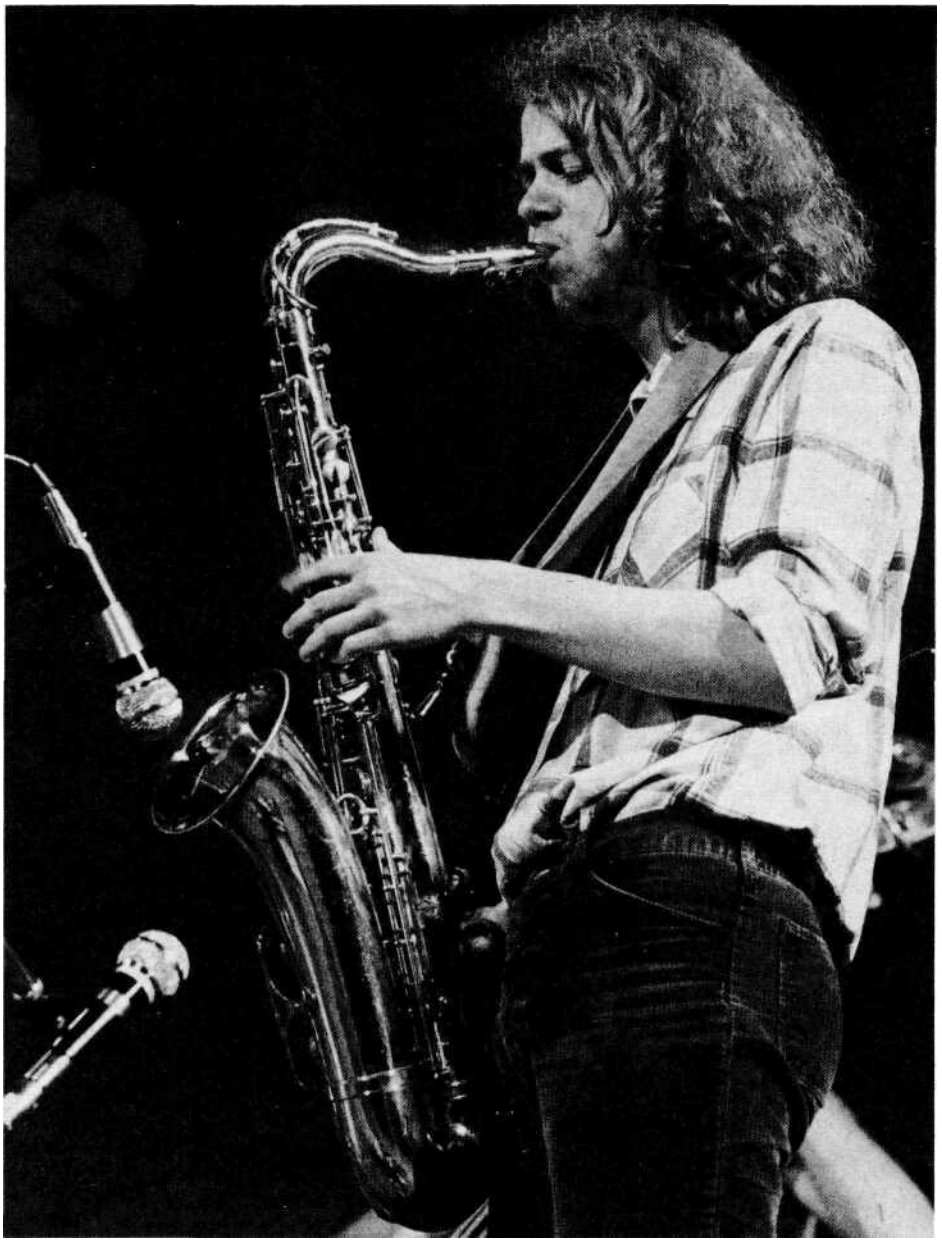
Jazz als Kulturgut

Jazz Jamboree Warschau

Man wandelt gern korrekt in den Gängen des Warschauer Kulturpalastes. Vorbild auf der Bühne ist, im Nadelstreifen und mit Fliege, der Ansager Andrzej Jaroszewski. Charmant verkauft er sich und die Musik auf der mit Schirmen (für die Schirmherren nach kapitalistischen Methoden werbend) dekorierten Bühne: Jazz ist ein Kulturgut. In dem Zuckerbäcker-Interieur fallen da schon die in Jeans aus der DDR scharenweise angereisten Fans auf, die dafür erhebliche Beschwernisse (Übernachten in warmen Ecken der Klubs und so weiter) auf sich nehmen.

Die DDR hatte auch eine Band geschickt: Osiris. Manfred Hering, namhaft als Altsaxophonist aus der Workshop Band Uli Gumperts in Ostberlin, unter anderem, schien in dieser schematisch arrangierten Musik befangen zu sein. Aus Westdeutschland war Toto Blanke's Electric Circus auf Polen-Tournee. Seine Feuerprobe bestand dabei der junge Dortmunder Matthias Nadolny (Tenorsaxophon). Der Eindruck der gesamten Gruppe verblaßte in diesem Rahmen bald. Man hatte wohl elektronische Wunderwerke erwartet. Gespannt waren westliche Beobachter indessen mehr auf die russischen Vertreter. Mit schier erstaunlicher Akkuratesse zogen die Leningradzki Dixieland nostalgische Two-Beat-Hits ab. Intonation und Metren stimmten auffallend. Zu auffallend. Ohne Spur von Toleranz, die ja das Gleichgewicht zwischen „Body" und „Soul" erst bewirkt. Eine absonderliche Mischung aus mißverstandener Barmusik und zackigen Phrasierungen quälte sich die nach einer englischen Fußballmannschaft benannte Gruppe Arsenal aus Tiflis ab - aber über Verstärker westlicher Herkunft. Fatal assoziierten zickige Chorusse die „Plastic People" Frank Zappas. Schlimmer noch: Hier wird Jazz geheuchelt. Leichtgläubigen Hörern wird vorgegaukelt, dies sei Jazz (worauf die Russen beharren); ohne auch nur einen Funken des im Jazz existenziell innewohnenden Lebensgefühls. Das brachten die Amerikaner mit. Thad Jones/Mel Lewis allerdings schienen einen miesen Tag erwischt zu haben, auch waren Spannungen innerhalb der Band nicht zu leugnen. Dexter Gordon war Schluß- und Höhepunkt des Jazz Jamborees. Zwar hatte er Schwierigkeiten mit der Monitoranlage, hielt aber die Balance im Quartett ausge-

Südamerikanisch losdonnerndes Temperament: IRAKERE Foto Werner Panke



FeuerprobeinWarschaubestanden:MATTHIASNADOLNY Foto Weme[r] Panke

wogen und ließ beeindruckend seinen rauhkehligen Ton in die Stuckhalle strömen. Archie Shepp hatte mit einem musikalisierten Poem begonnen, erinnernd an „Malcolm, Semper Malcolm", war dann doch aber zum jetzt bevorzugten Balladenspiel übergegangen. Siegfried Kassier am Klavier ließ die Fachleute aufhorchen. Erstaunlich viele Saxophon-Quartette waren im Programm angehäuft, außer Shepp und Gordon noch: Eero Koivistoinen aus Finnland, Sandy Mosse aus Chicago (jetzt Niederlande), aus Polen Jan Wroblewski, Tomasz Szukalski und das New Swing Quartet, aus Bulgarien Lubomir Denev und aus Holland noch Dick Vennik (Besucher aus Nürnberg hörten Vennik hier übrigens zum erstenmal und verpflichteten ihn sogleich: weiter Umweg). „Not Much Noise" nannte der Jazzpublizist Michael Zwerin sein Trio mit Christian Escoude, Gitarre, und GUS Nemeth, Baß. Der Amerikaner aus Paris vollführte in Warschau sensible und doch vital losgehende Klangstrukturen.

Ein ärgerlicher Programmpunkt war dagegen die Kooperation eines Philharmonischen Orchesters mit der Rockgruppe Crash: Jazz soll Kulturgut sein. Viele wird man vergessen (auch den schwedischen Schlagzeuger Rune Carlsson, besser seine Mitspieler). In Erinnerung bleiben aber wird wohl Irakere aus Kuba mit dem virtuos phrasierenden Saxophonisten Paquito Rivera, auch wenn man bereits nach dem zweiten Stück von dem südamerikanischen losdonnernden Temperament erdrückt war. Vor allem wurde mit Irakere die fünf lange Nächte strahlende Palette des Jazz Jamborees, international wie musikalisch, farbecht abgerundet.

•Werner Panke

10. Internationales Old Time Jazz Meeting In Blel

„Everybody loves Saturday night" sagte Beryl Bryden, nachdem das große Jazzfest (Sonnabend, 11. November 1978), das bis in die frühen Morgenstunden des Sonntags gedauert hatte, vorüber war. Sie traf damit genau die Stimmung, die in den Räumen des Kongreßhauses in Biel herrschte. Publikum und Musiker waren sich darüber einig: Eine derartige Veranstaltung hat es bisher in Biel nicht gegeben. Insgesamt sechzehn Bands spielten im Großen Saal, im Foyer und im Vereinssaal. Traditioneller Jazz aller Stilrichtungen - an diesem Abend wurde er großgeschrieben.

Das 10. Internationale Old Time Jazz Meeting Biel (Bienne) fand am 10. und 11. November 1978 statt. Da zehn Jahre für ein von Privatinitiative getragenes Festival immer ein Grund zum Feiern sind, hatten die Veranstalter, die Swiss Dixie Stompers aus Biel, vor, diesmal etwas Besonderes zu bieten.

Den Freitagabend eröffneten die „Old" Swiss Dixie Stompers in jener Besetzung, in der sie 1974 auch die Reise nach New Orleans gemacht hatten. Es war eine Freude, die Gruppe früherer Tage wiederzuhören. Dann bot das Jazz Society Orchestra mit vier Trompeten, vier Posaunen, sechs Saxophonen und Rhythmusgruppe Arrangements der verschiedenen Count Basie Bands, was recht gut gelang.

Es folgten die Swiss Dixie Stompers in der heutigen Besetzung. Das musikalische Niveau dieser Gruppe wird von Jahr zu Jahr besser und das Zusammenspiel gekonnter und exakter, obwohl schon wieder zwei Umbesetzungen (Schlagzeug und Klarinette) erfolgten. Zum drittenmal war Beryl Bryden in Biel dabei und trat wieder zusammen mit den Swiss Dixie Stompers auf. Beryl, die jetzt auf eine 25jährige Tätigkeit als Jazzsängerin zurückblicken kann, wurde vom Publikum begeistert empfangen und mit ihren nach wie vor temperamentvollen Vorträgen stürmisch gefeiert.

Das Traditional Jazz Studio Prag bestritt den nächsten Part. Der Stil dieser Gruppe hat sich in den letzten Jahren verändert, ist „moderner" geworden. Unter Leitung von Pavel Smetäcek spielt die Band traditionellen Jazz in weitestem Sinne. Mit viel Freude und Können bieten die acht Tschechen dem Publikum immer etwas Neues. „Albert's Blues", den sie in Erinnerung an den großen Klarinettisten Albert Nicholas mit einem unwahrscheinlich einfühlsamen Gitarrensolo (ohne Verstärker!) des Trompeters Vitezslav Marek ins Programm nahmen, muß besonders erwähnt

werden. Kenny Ball & his Jazzmen waren sicher für viele Besucher eine sehr angenehme Überraschung. Bei englischen Dixielandbands wird im allgemeinen noch immer der Gedanke an die Revival-Zeit mit vielem Gleichklang wach. Aber bei Kenny Ball (und etlichen anderen englischen Gruppen) ist diese Zeit schon lange vorbei und vergessen. Trotz einem gewissen Schuß Kommerzialität (na und?) fetzt die Band, erweckt alte Classics zu neuem Leben, so daß man sich fragen muß, wieso das erste und bisher einzige Gastspiel in der Schweiz bereits zehn Jahre zurückliegt. Das Publikum reagierte spontan, was natürlich die Spielfreude der Band noch steigerte. Es war wirklich erfrischend, diese fröhliche und unkomplizierte Musik so relaxed gespielt zu hören. Da jeder Musiker auch ein hervorragender Solist ist, ergibt sich die Gelegenheit der „Bands in the Band", die auch gut genutzt wird.

Der Sonnabend wurde dann zum „Wandertag" von Saal zu Saal, und es konnten einige Kilometer zurückgelegt werden. Außer den bereits erwähnten Bands spielte die White Eagle New Orleans Jazz Band aus Berlin. Sie gehört zur Zeit sicher zu den besten New Orleans Bands in Deutschland und machte in Biel klar, warum viele der großen traditionellen amerikanischen Musiker gerade diese Band als Begleitung wählen.

Außerdem traten noch zwölf Schweizer Bands auf. Leider ist es in diesem Rahmen nicht möglich, über alle zu berichten, aber es sollten doch zwei Gruppen hervorgehoben werden, die besonderen Eindruck machten. Da sind zunächst die Louisiana Dandies aus Genf, eine Zehn-Mann-Band, die Jazz der Jahre 1925 bis 1930 großartig wiederzuerwecken versteht. Zum exzellenten Können der Musiker kommt noch der optische Gag einer Anpassung an die damalige Zeit in Kleidung und Habitus. Sehr erfreulich die authentischen Interpretationen aus der Zeit der,,Roaring Twenties".

Die Jazz Vagabonds aus Peseux sorgten für eine weitere Schweizer Überraschung. Sie spielen etwa im Stil der verschiedenen Gruppen um Buck Clayton mitreißenden Swing, greifen auch Jump-Themen auf und bringen alles mit großer Spielfreude. Der Vereinssaal erwies sich bald als zu klein, und beim zweiten Auftritt im Foyer gegen 2.30 Uhr machten sich doch allerseits Konzentrationsschwierigkeiten bemerkbar. Im Laufe des Abends trat Buddha Scheidegger, der Pianist der Swiss Dixie Stompers, als Solist auf und bewies damit wieder den Ruf als bester Stride Pianist der Schweiz. Der swingendste Staatsanwalt, den ich kenne. Die unverwüstliche Beryl Bryden trat auch an diesem Abend wieder auf, wechselte diesmal von Band zu Band. Sie sang mit Kenny Ball, den Swiss Dixie Stompers, den Red Hot Peppers und anderen Gruppen.

Ein Wermutstropfen fiel leider in diesen großen Jazz-Kelch: er betrifft die finanzielle Situation. Andre J. Racine, Trompeter, Bandleader der Swiss Dixie Stompers und Organisator der Jazz Meetings, mußte feststellen, daß zur Deckung der Unkosten etwa 400 Besucher gefehlt haben. Da auch die Stadt Biel ein Minus nur bis zur Höhe von 3000 Franken abdeckt, mußten die Swiss Dixie Stompers und die Newland Production S.A. in die eigene Tasche greifen. Dieses finanzielle Minus stellt weitere Internationale Old Time Jazz Meetings in Frage. Verständlich die Haltung der Veranstalter, die als Amateure ihre Zeit geopfert haben, bereits Investiertes nicht mehr zurückbekommen und dazu noch mehr verlieren. Für die Fans der Bieter Meetings aber bleibt zu hoffen, daß nächstes Jahr doch das 11. IOTJM stattfindet und daß es gelingt, qualitativ an die bisherigen Meetings anzuschließen. Der November 1979 wäre sicher für viele ein noch trüberer Monat, wenn die Reise nach Biel zum Meeting ausfallen würde.

Walter L. Henne

Rückbesinnung auf den Bop

Jazztage Hannover

In diesem Jahr war das Dutzend voll: zum 12. Mal fanden im Kuppelsaal der hannoverschen Stadthalle und in der angrenzenden Niedersachsenhalle die Jazztage statt. Ein Festival ging über die Bühne, das zwar keine musikalischen Neuheiten brachte, jedoch einen Trend widerspiegelt, der zur Zeit im Jazz zu erkennen ist: die Rückbesinnung auf die musikalische Periode von Bebop und Hardbop.

Bestes Beispiel für dieses Phänomen ist die Frederic Rabold Crew, musikalisch die interessanteste Formation der Jazztage. In den Kompositionen und Improvisationen der sieben Musiker lassen sich rhythmische und melodische Elemente entdekken, die die Verarbeitung der Übergangsperiode zum Free Jazz beweisen. Schlagzeuger Manfred Kniel legt mit komplizierten, aber immer Swing im weitesten Sinne vermittelnden Metren die Grundlage für kollektive und Solo-Improvisationen, die den Bezug zu traditioneller Harmonie und Melodik nie verheimlichen, sondern ihn mit den Errungenschaften der jüngsten Jazzentwicklung zu einer spannenden Synthese verschmelzen lassen. Nicht umsonst wurde die Crew zur Jazz-Formation des Jahres 1978 gewählt. Erfolgreich, wenn auch viel zu kurz beim Frankfurter Festival vorgestellt, hatten die Musiker in Hannover eine Stunde Zeit zur Entwicklung ihrer Musik. Besonders Eric Stangls freie Saxophon-Eskapaden, Jürgen Dollmanns gefühlvolle Piano-Elegien und Lauren Newtons artistische Vokal-Instrumentation und Originalität werden Hannovers Jazzfreunden noch lange in den Ohren klingen.

Breiten Raum nahm beim Modern Jazz-Abend die Musik ein, auf die sich Rabold so produktiv bezieht: Clark Terry stellte ein hochkarätiges Quintett vor (mit dem Altsaxophonisten Chris Woods, dem Pianisten Horace Parian, dem Bassisten Vic Sproles und dem unvergleichlichen Bobby Durham am Schlagzeug!), und Art Blakey präsentierte seine Jazz Messengers, die seit geraumer Zeit in gleicher Besetzung existieren.

Die bei Terry oft zu beobachtende Konzentration auf überwiegend balladeskes Material wich im Quintett einer Liebeserklärung an Charlie Parker. Eine so immens swingende Bebop-Formation muß anderswo erst noch gefunden werden. Bewundernswerte Einstimmung herrscht in der Rhythmusgruppe: Parian findet typische, gebrochene Akkordauflösungen für seine Melodien, Vic Sproles leistet solide Baß-Arbeit, und Bobby Durham trommelt so akzentuiert und engagiert, daß die anderen Mühe haben, ihm zu folgen. Chris Woods liefert zu Terrys „singendem" Flügelhorn filigrane, von Parker inspirierte Improvisationen und ist gleichwertiger Partner für den humorvoll Seat singenden Bandleader.

Blakeys Auftritt, voller Routine im Ensemble und doch auch voller Improvisationsfülle, bringt den Saal „auf die Füße". Besonders Trompeter Valery Ponomarev und Altsaxophonist Bobby Watson beweisen, daß Blakey hier wieder zwei Musiker gefunden hat, die in einigen Jahren für ein kleines Festival wie das hannoversche nicht mehr zu bezahlen sein werden.

Apropos bezahlen: der erste Konzertabend mit dem Traditional Jazz Studio aus Prag, der Blue Note Jazzband aus Bristol und den New Orleans Joymakers um Jabbo Smith und Waldren „Frog" Joseph kaum mehr als fröhliche Nostalgie, selige Erinnerung an die Zeit im alten New Orleans bietend (das aber gut!), wurde durch die katastrophale Wetterlage - Eisregen soweit das Auge reichte - zum Zuschauer-Flop. Dabei hätte der große Kuppelsaal, folgt man den Vorbestellungen, beinahe ausverkauft werden können.

Mit den Finanzen kämpft der Veranstalter, der kleine und nicht sehr finanzstarke hannoversche Jazzclub, seit es Jazztage gibt. Wohl übernimmt die Stadt mal eine Ausfallbürgschaft, doch insgesamt ziert man sich im Niedersächsischen etwas mit der Anerkennung des kulturellen Anspruchs der dreitägigen Veranstaltung. Die Techniker richten das Festival in ihrer - unbezahlten - Freizeit her; ohne ihr Engagement gäbe es keine Jazztage. Großzügige Förderung täte not, zumal die

Jazztage im norddeutschen Raum ziemlich einsam dastehen.
Einmalig ist wohl auch die Atmosphäre der Jazztage, die im Gegensatz zu Frankfurt oder Berlin sehr viel familiärer ist. Ein erheblich geringeres Angebot hat auch seine Vorteile: es bleibt überschaubar. Alljährlich beenden Hannovers Jazzfreunde „ihr" Wochenende zudem mit einem musikalisch zwar wenig interessanten, doch dafür sehr stimmungsvollen Jazzbandball, der Gelegenheit zum Kontakt für Publikum und Musiker bietet und Hannovers Oldtime-Szene zur Genüge zu Wort kommen läßt. Kurz: ein Familienfest.
Oftmals begann in Hannover auch die Karriere begabter Newcomer. Zwar wird das kaum für das gerade vergangene Festival zutreffen - Bekanntes überwog -, doch gehen die Gedanken der Veranstalter schon wieder in neue Richtungen für das Jahr 1979. Auch die Avantgarde soll wieder zu Wort kommen. Wenn es dann noch Jazztage gibt. Ohne Hilfe wird es jedoch schwer werden.

Michael Laages

Außerordentliches im Jazz geleistet

Burghausen, Obb.

Wenn eine Stadt das Lob verdient, Außerordentliches in Sachen Jazz geleistet zu haben, dann Burghausen. Innerhalb relativ kurzer Zeit wurde in diesem (scheinbar) verträumten Ort an der Salzach, dem man nachsagt, er gehöre zu den schönsten Städten Deutschlands, mit großer Zielstrebigkeit und einem Blick fürs Wesentliche ein Mekka für Jazzer geschaffen, das weit und breit seinesgleichen sucht. Kurse, mittlerweile kommt man der Zahl 50 nahe, Jazzwochen und jahrüber Konzerte, die sich gewaschen haben, bilden einen Bestandteil des auch auf klassischem Sektor nicht mageren Kulturangebots.
Eine junge Einrichtung ist das „Studienzentrum für zeitgenössische Musik", das zu Beginn letzten Jahres seiner Bestimmung übergeben wurde. Die Jazzkurse, vorher behelfsweise auf verschiedene Gebäude verteilt, haben jetzt ihren geeigneten Rahmen und sind durchaus noch erweiterungsfähig. „Mautnerschloß" heißt das geschmackvoll eingerichtete, altbayerische Gemütlichkeit ebenso wie Zeitgeist ausstrahlende Haus, von dem aus man je nach Belieben einen Blick hinüber ans österreichische Ufer der Salzach oder auf die längste mittelalterliche Burganlage Europas werfen kann, die über der Altstadt thront. Ohne das Interesse, das die Stadtväter, an ihrer Spitze der rührige Bürgermeister Georg Miesgang, dem Jazz entgegenbringen, wäre das Projekt wohl nie zustande gekommen. Miesgang: „Wir haben erkannt, daß in unserer materialistisch geprägten Zeit das geistige und musikalische Leben - und dazu gehört auch der Jazz - nicht verkümmern darf. Die Voraussetzungen dafür zu schaffen, liegt nicht zuletzt an den Kommunen; ich glaube, daß wir hier in Burghausen anderen Städten in vergleichbarer Größenordnung um einiges voraus sind." So hat das mit großem Kostenaufwand renovierte Mautnerschloß nicht nur genügend Kurs- und Ausstellungsräume (in letzteren ist zu gegebenen Zeiten die Burghauser Fotogruppe mit Bildern zum Thema „Jazz" präsent), sondern auch einen Jazzkeller, der meist nach Konzerten oder an Lehrgangs-Feierabenden die heißesten Sessions erlebt. Vor wenigen Tagen spielte hier die Thad Jones/Mel Lewis Big Band - auf eigenes Risiko, der besonderen Atmosphäre wegen. Burghauser Jazzfreunde werden verwöhnt.
Die Idee, aus dem Jazz in der Salzachstadt etwas zu machen, wurde 1969 geboren. Ein Musiker und ein Gerichtsvollzieher, Joe Viera und Helmut Viertl, waren es, die die ersten Initiativen ergriffen und bald eine Crew von begeisterten Helfern um sich geschart hatten. Die ersten Festival-Gehversuche wurden unternommen. Heute ist die Zahl der Berühmtheiten, die noch nie hier aufgetreten sind, beträchtlich zusammengeschrumpft.
Die Kurse, die 1972 ins Leben gerufen wurden, umfassen alle Lehrgebiete des Jazz: Rhythmik, Harmonik, Melodik, Arrangement/Komposition, Improvisation, Formenlehre, Repertoire, Gehörbildung, Geschichte, Instrumentalunterricht, Ensemblespiel, Ensembleleitung und Didaktik. Sie nehmen auch immer wieder Bezug auf Nachbargebiete und schließen alle Stilbereiche des Jazz ein. Joe Viera, der Leiter des Studienzentrums, Musiker, Komponist, Dozent und Autor in einer Person, erklärt zur Kurspraxis: „Drei der bisherigen Kurse waren Sonderkurse für Musiklehrer aller Schulgattungen. Diese haben die Gelegenheit zur Weiterbildung dankbar wahrgenommen, die sie sonst leider kaum oder gar nicht haben. In zahlreichen Gesprächen neben dem Unterricht wurden viele Aspekte des heutigen Musiklehrerdaseins erörtert."
Überhaupt spielt das „Drumherum" um die Burghauser Kurse, das charakteristische „Klima" der Stadt, der gute Kontakt zu den Bewohnern, die Möglichkeit, bis spät nachts zu spielen und anderes mehr eine wichtige Rolle bei diesen Kursen. Häufig ist für Teilnehmer die Reise nach Burghausen zugleich die erste nach Bayern. „In Burghausen erfährt ihr Bild, das sie bisher von Bayern hatten, meistens wesentliche Korrekturen", meint das Vorstandsmitglied der Internationalen Jazzföderation und der Union Deutscher Jazzmusiker.
Joe Viera sieht es als Verpflichtung an, das Niveau seiner bisherigen Arbeit nicht nur zu halten, sondern zu erhöhen und die Arbeitsgrundlage zu erweitern. Dies ist allerdings auch ein finanzielles Problem, für das die Stadt allein nicht aufkommen kann. Für die Kurse fehlt noch einiges an der nötigen Erstausstattung. Zudem arbeiten die Dozenten seit 1972 immer noch für das gleiche bescheidene Honorar. Ferner ist aus finanziellen Gründen bisher die Abhaltung von Meisterkursen mit internationalen Spitzenmusikern, so wie sie Viera vorschwebt, nicht möglich gewesen.
Guter Rat ist hier vielleicht nicht teuer. Vor wenigen Wochen wurde ein Förderverein ins Leben gerufen, der sich auf das ganze Bundesgebiet ausweiten soll. Wer Interesse an einer Mitgliedschaft hat, kann sich an die Altstadtagentur, Mautnerstraße 284, 8263 Burghausen, wenden.

Bernhard Furtner

An unsere Abonnenten

Die allgemeinen Preissteigerungen sind leider auch am Jazz Podium nicht spurlos vorübergegangen. Druck und Papier sind - z. T. durch Umstellung auf Offsetdruck - teurer geworden, die Post hat verschiedentlich ihre Gebühren erhöht. Durch die erfreuliche Zunahme der Abonnement-Bestellungen und die Tatsache, daß Redaktion und Mitarbeiter auch weiterhin unentgeltlich für das JP tätig sind, konnten diese Teuerungen zunächst aufgefangen werden.
Wir haben uns deshalb entschlossen, die zur Zeit gültigen Abonnements- und Einzelheft-Preise nicht zu erhöhen! Das bedeutet jedoch, daß, wo irgend möglich, Kosten eingespart werden müssen. In diesem Bemühen bitten wir auch alle Abonnenten um Unterstützung!
Unser Anliegen richtet sich an diejenigen Leser, deren Abonnement auf das Kalenderjahr abgestimmt ist, also jeweils von Januar bis Dezember bzw. von Januar bis Juni und von Juli bis Dezember läuft: Verwenden Sie bitte die diesem Heft beigelegte Zählkarte zur Überweisung der Abonnementsgebühren für das Jahr 1979 (der Betrag kann auch auf unser Konto bei der Dresdner Bank, Kto.-Nr. 1 400915, eingezahlt werden). Sie helfen uns dadurch Zeit und Geld zu sparen. Denken Sie aber unbedingt daran, Name und Anschrift deutlich lesbar auf dem Empfängerabschnitt anzugeben.
Die Bezugspreise für das Jazz Podium betragen im Inland 30 DM bei jährlicher und 15 DM bei halbjährlicher Laufzeit, jeweils inklusive Porto. Beim Versand ins Ausland berechnen wir zuzüglich eine Portokostenbeteiligung in Höhe von 3 DM beim Jahresabonnement und 1,50 DM beim Halbjahresabonnement.

Jazz Podium

JAZZ NEWS

Lennie Tristano vereinsamt gestorben

Foto: Hans Harzheim

Am 18. November starb der blinde Pianist Lennie Tristano im Alter von 59 Jahren an einem Herzanfall in New York. Vor allem in Deutschland standen einige Jazzmusiker, so Albert und Emil Mangelsdorff, Jutta Hipp, Hans Koller und Joki Freund jahrelang unter dem Einfluß von Tristanos Musik. Albert Mangelsdorff sagte einmal: „Lennie Tristano und Lee Konitz haben den Free Jazz vorweggenommen, nur fehlte ihnen die heutige Intensität. Aber alles andere gab es schon damals bei ihnen." Mit seinem 1949 aufgenommenen Stück „Intuition" nahm Tristano die Errungenschaften des Free Jazz vorweg. Der am 19. März 1919 in Chicago geborene Leonard Joseph Tristano beschäftigte sich in den späten 40er Jahren mit harmonischen Neuerungen, eröffnete 1951 seine eigene Schule und lebte in den letzten Jahren sehr isoliert in New York. Seine letzten Plattenaufnahmen machte er 1962 in seinem Studio in New York, sie gelten als Meilenstein in der Geschichte des Jazz-Piano. Tristano stellte sich 1965 auch einmal in Deutschland vor, im Rahmen des Piano Workshop bei den Berliner Jazztagen.

Jazzkurse und Seminare

Der **41. Jazzkurs Burghausen,** der vom 2.-4. Februar im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen stattfindet, ist als Sonderkurs 2 für Perkussionisten gedacht. Er wendet sich an alle, die am Spiel von Perkussionsinstrumenten interessiert sind, also nicht etwa nur an Schlagzeuger. Das Unterrichtsprogramm umfaßt Jazz-, lateinamerikanische und afrikanische Rhythmen, Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation und Schallplattenbeispiele. Dozenten sind Gerhard Laber und Joe Viera. Anmeldeschluß ist der 15. Januar, die Teilnahmegebühr beträgt DM 50.- und ist auf das Konto Nr. 47716 (Sonderkonto „Jazz'VH. Viertl) der Volksbank Burghausen/Obb. zu überweisen. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Vom 22.-29. Juni findet in Viersen ein **Jazz Seminar** statt, für das als Dozenten Uli Beckerhoff (Trompete, Arrangement, Ensemble), Alan Skidmore (Saxophone, Flöte, Ensemble), Wilton Gaynair (Klarinette, Saxophone, Harmonielehre, Arrangement), Rob van den Broeck (Klavier, Synthesizer, Ensemble), Eddy Marron (Gitarre, Harmonielehre, Ensemble), Ali Haurand (Bass, Harmonielehre, Ensemble), Frank Köllges (Schlagzeug, Ensemble), Tony Oxley (Schlagzeug, Klavier, Ensemble) gewonnen wurden. Der Unterricht findet in der Stadt. Musikschule und in der Festhalle statt, zudem gibt es vom 25.—28. jeweils abends Konzerte und am 29. Juni ein Abschlußkonzert. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 110,-, Anmeldungen sind zu richten an das Stadt. Kulturamt Stadt Viersen, z. Hd. Helmut Nisters, 4060 Viersen 1, Hauptstr. 82, Tel. 0 21 627 10 13 06.

Das **2. Deutsche Percussion-Symposium** fand vom 3.-5. November in Berlin statt. Veranstaltet wurde es vom Berliner Senator für Schulwesen, der Musikschule Neukölln mit Unterstützung der Firmen Ludwig und Paiste sowie des Freundeskreises der Musikschule. Folgende Themen wurden behandelt: Marimbaphon (Andrea Schneider-Hagel), Vibraphon (David Friedman), Percussion in der Musikpädagogik (Wolfgang Heye), Drum Set (Ed Thigpen), Percussionsensemble (Heinz von Moisy), Total Percussion (Gyula Racz).

Das **Berklee College Of Music** wird sein Studienprogramm mit Beginn des Sommersemesters erweitern. Zu den akademischen Graden, die die Absolventen bislang in Music Education, Composition und Applied Music erreichen konnten, kommen jetzt neu hinzu: Jazz Arranging and Composition, Jazz Performance, Audio Recording, Electronic Music, Film Scoring, Keyboards. Die Leitung des Berklee College of Music verspricht sich von diesem Ausbau des Lehrprogramms eine wesentlich praxisorientiertere Ausbildung der Studenten, die danach zumeist auf dem Musikgebiet ihren Lebensunterhalt verdienen. Kontaktanschrift: Berklee College Of Music, 1140 Boylston Street, Boston, Massachusetts 02215, USA, Tel. 266-400.

Das **Crative Music Studio** begann am 28. Dezembe- mit einem 10tägigen Intensivkurs, der bis zum 6. Januar läuft und vom Art Ensemble of Chicago mit Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors, Don Moye und Lester Bowie bestritten wird. Am 26. März beginnt das insgesamt 10 Wochen dauernde Spring Term, zu dem bereits Don Cherry, Karl Berger, Jack DeJohnette, Collin Walcott, Nana Vasconcelos, Don Moye und die Raymond Johnson Dancers als Dozenten gewonnen werden konnten. Kontaktanschrift: Creative Music Studio, P. O. Box 671, Woodstock, New York 12498, Tel. 338-7640.

Don Ellis t

Am 18. Dezember erlag in Hollywood der Trompeter Don Ellis im Alter von 44 Jahren einem Herzschlag. Am 25. Juli 1934 in Los Angeles geboren, machte sich Don Ellis erstmals einen Namen als Sidemen in den Orchestern von Maynard Ferguson, Charlie Barnet und der George Russell Group. Ellis zeigte sich dann unermüdlich im Experimentieren mit der Musik, erregte in aller Welt Aufsehen, als er für seine Big Band Arrangements im Jazz bisher ungewöhnliche Metren verwandte. Er arbeitete außerdem mit einem elektrifizierten Streichquartett, setzte ein Gesangsquartett wie eine Instrumentalgruppe ein, benutzte Echoplex, elektrische Keyboards, Ringmodulatoren, Vierteltrompeten. Don Ellis war auch als Dozent tätig, unterrichtete Musiktheorie, Komposition, Arrangement und Trompete, schrieb Auftragskompositionen für das Stan Kenton Neophonic Orchestra, für Zubin Metha und das Los Angeles Philharmonie Orchestra, sowie für die von ihm 1967 für die Berliner Jazztage aufgestellte und geleitete Berlin Dream Band. Von ihm stammen auch diverse Filmmusiken, von denen die für „The French Connection" die erfolgreichste wurde. Bereits im Frühjahr 1975 hatte Don Ellis einen Herzanfall erlitten, der ihn lange Zeit ans Krankenbett fesselte. Danach begann er wieder zu schreiben, ließ aber verlauten, daß er seine bisherige Jazz-Tätigkeit aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr aufnehmen könne. Er hat sich deshalb vor allem auf seine Kompositionstätigkeit konzentriert.

Kurz natiert

***Jazz* Community** nennt sich die Gruppe, zu der sich zwei ehemalige Mitglieder von Magog, nämlich der Flügelhornist Hans Kennel und der Posaunist Paul Haag, sowie der Saxophonist Heiner Althaus, der Pianist Armin Keil, der Bassist Walter Schmocker und der Schlagzeuger Alex Bally zusammengefunden haben. Kontaktanschrift: Herbtea Trading AG, Bofeld, CH-6340 Baar, Schweiz, Tel. 31 88 29.

Die **Printers Jazzband** wurde vom Kulturamt der Stadt Wien ausgewählt, am 15. Januar um 11 Uhr im Wiener Konzerthaus für die Klassen der polytechnischen Jahrgänge ein Jazzkonzert zu geben, das einen kurzen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Jazzmusik zum Inhalt hat. Die Wiener Mainstream-Formation wird dann am 19. und 20. Januar beim Traditional Festival in Warschau auftreten und im Mai wieder beim Oude Stijl Festival in Breda teilnehmen. Zwischen dem 21. und 23. Mai sucht die Printers Jazzband Auftrittsmöglichkeiten in der BRD. Kontaktanschrift: Klaus Schulz, Neustiftgasse 102, A-1070 Wien, Tel. 93 79 524.

Toto Blanke reiste mit dem Saxophonisten Charlie Mariano und der Gruppe Osiris vom 15. November bis 4. Dezember durch 15 Städte der DDR und gab insgesamt 18 Konzerte. Die Konzertsäle waren überall restlos ausverkauft, insgesamt hatten 20 000 Zuhörer Gelegenheit, dieses Jazz-Paket zu hören. Der Gitarrist plant demnächst mit Charlie Mariano auch Duo-Konzerte in der BRD. Kontaktanschrift: B & B Music, P. O. Box 1303, 4790 Paderborn, Tel. 0 52 51 / 2 89 95.

Abbie Brunies, der Bruder des Posaunisten George Brunies, starb im Alter von 78 Jahren in Biloxi, Mississippi. Der New Orleanser Kornettist spielte in den 20er und 30er Jahren in New Orleans, machte Aufnahmen mit dem Halfway House Orchestra, und legte auch eine Platte mit der Brunies Brothers Band vor.

Jimmy und Percy Heath haben für Columbia ihre erste Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Passin' thru" vorliegt. Die beiden Brüder stellten sich vor kurzem im New Yorker Village Vanguard zusammen mit dem Pianisten Stanley Cowell, dem Gitarristen Tony Purrone und dem Schlagzeuger Keith Copeland vor.

Paul Bley bietet zum Preis von je 69,95 Dollar Videobänder mit Aufnahmen von Sun Ra, dem IAI Festival mit Jimmy Giuffre, Lee Konitz, Bill Connors und ihm selbst, Perry Robinson mit Nana Vasconcelos und Badal Roy, sowie Marion Brown und Gunter Hampel an. Kontaktanschrift: Improvising Artists, Inc., 26 Jane St., New York.

Peanuts Hucko hielt sich im Dezember wieder in England auf, wo er mit dem Syd Lawrence Orchester auf Konzerttournee ging und danach als Solist mit verschiedenen Formationen auftrat.

Platte **Zwo** nennt sich eine Kulturorganisation in Basel, die Konzerte und Workshops mit Jazzmusikern durchführen möchte. Kontaktanschrift: Platte Zwo (Musik), Unt. Rheingasse 12, CH 4058 Basel, Tel 25 97 44

Digby **Fairweather,** ein in seiner Heimat England sehr bekannter Kornettist, hat vor kurzem seinen zweiten Grant vom British Arts Council erhalten. Fairweather, der bereits mit „Songs for Sandy", einem ausgedehnten Werk, von sich reden machte, arbeitet jetzt an einer Komposition, die er „London Suite" nennt und die traditionellen und Mainstream Jazz für ein 10 Mann Jazz Ensemble enthält.

Jimmy Nottingham starb am 16. November im Alter von 52 Jahren im Brooklyn Veteran Hospital in New York. Der Trompeter wurde am 15. Dezember 1925 in Brooklyn geboren, spielte in den Bands von Lionel Hampton (1945/47), Charlie Barnet, Lucky Millinder, Count Basie (1948/50), Dizzy Gillespie, Oliver Nelson, Ray Charles, Quincy Jones, Thad Jones-Mel Lewis, stellte auch eine eigene Gruppe mit dem Saxophonisten Budd Johnson auf, eröffnete seinen eigenen Club, und verdiente seinen Lebensunterhalt zumeist als Studiomusiker.

Bingie **Madison** starb vor einiger Zeit in den USA. Madison, der seine Laufbahn als Pianist begann, wechselte zur Klarinette und zum Tenorsaxophon über und arbeitete in den 30er Jahren mit Luis Russell und Louis Armstrong. Der im Jahr 1902 in Des Moines, Iowa, geborene Madison gehörte auch zu den Bands von Eimer Snowden, Sam Wooding, Lucky Millinder und Edgar Hayes.

Die **Klaus Lenz Jazz & Rockmachine** nahm Ende Oktober in Hannover eine weitere Platte für Vinyl i Records auf, die im Frühjahr vorgelegt werden soll. Zu der 12köpfigen Band, die im Oktober und November auf Deutschlandtournee war, gehörten der Altsaxophonist Zbigniew Namyslowski, der Flügelhornist Eddy Hayes, der Bassist Hans Hartmann, sowie der Schlagzeuger Detlef Kessler. Der seit einiger Zeit in Westberlin lebende Trompeter Klaus Lenz wird vom 1. März bis 1. Juni mit einer aus deutschen und amerikanischen Musikern zusammengestellten Jazz & Rockmachine auf Europatournee gehen. Kontaktanschrift: Klaus Lenz, Guineastr. 6, 1000 Berlin 65, Tel. 030/ 451 07 14.

Charlie Parker, Wardell Gray, Lee Konitz, Lennie Tristano, Oscar Pettiford und Howard McGhee gehören zu den Musikern, die auf dem von Art Zimmerman neugegründeten Plattenlabel Zim zu hören sind. Zim legte neun Alben vor, die Musik aus einem After Hours Club nahe Boston enthalten, der von 1950-1952 als Jam Session Ort sehr geschätzt war.

John Coltrane „Jupiter Variation" heißt eine neue Platte, die ABC-Impulse vorlegte und die bisher unveröffentlichte Aufnahmen des Saxophonisten mit Rashied Ali, Alice Coltrane, Jimmy Garrison, Charlie Haden, Pharoah Sanders und Ray Appleton bringt.

Peter Giger hat mit den Percussionisten Doug Hammond, Tom Nicholas und Trilok Gurtu eine neue Family of Percussion Gruppe zusammengestellt, die im März auf Tournee gehen wird. Kontaktanschrift: Ulrich Balß, Altensenner Weg 74, 4900 Herford, Tel. 0 5221/728 57.

Bakmak, die Berliner Jazzrockgruppe, die sich erstmals auf dem Frankfurter Jazz Festival 1976 beim Newcomer Konzert einem größeren Publikum vorstellen konnte, legte jetzt ihre zweite Platte unter dem Titel „Forward Flight" vor. Kontaktanschrift: Christian Lüdeke, Ringstr. 95, 1000 Berlin 45.

Ekkehard Jost führt am Musikwissenschaftlichen Institut der Gießener Uni in diesem Winter einen wöchentlichen Workshop für Bläser durch, in dem vor allem Material der Hardbop-Ära ausgearbeitet wird.

Ruby Braff nahm im Dezember in London ein Bing Crosby Album auf, das den Kornettisten mit einer 4 Mann Rhythmusgruppe und einem 18 Mann umfassenden Streichensemble vorstellt. Die Arrangements hierfür schrieb Neil Richardson

Die **Interessengemeinschaft Berliner Jazzmusiker e. V.** macht auf das Fehlen einer niveauvollen und repräsentativen Berliner Jazz-Szene aufmerksam, was im Festivaleifer nur allzu leicht übersehen wird. Die IBJ ist bestrebt, in Zusammenarbeit mit allen fortschrittlichen Kräften im Bereich Jugend- und Freizeitkultur, der Kunstgattung Jazzmusik angemessene Realisierungsbedingungen zu ermöglichen. Nach einer Beschlußvorlage der IBJ fordert der Berliner Kulturrat den Studiengang 'Jazz' an der Hochschule der Künste, Förderungsmaßnahmen für Jazzmusiker sowie Einrichtung eines nicht-kommerziellen Berliner Jazzclubs. Kontaktanschrift: Interessengemeinschaft Berliner Jazzmusiker e. V., Joachim-Friedrich-Str. 4, 1000 Berlin 31, Tel. 030/ 891 1349.

Satt-Music = Sound around the Teck, nennt Gert Kilian von der Gruppe Orexis eine neue Veranstaltungsreihe, die in der Stadthalle im Teck-Center in Kirchheim-Teck ab 1979 stattfinden wird. Interessenten wenden sich an Gert Kilian, Cranachweg 4, 7312 Kirchheim-Teck, Tel. 0 70 21/5 88 58.

Neighbours mit Fred Anderson, das Eddie Prevost Quartet, sowie die Gruppen Work, Quabbelmusik und Grumpff werden in diesem Winter in einer Konzertreihe vorgestellt, die der ASTA der Gießener Universität in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut und der Jazzmusiker-Initiative-Gießen (Jazz-I-G) veranstaltet.

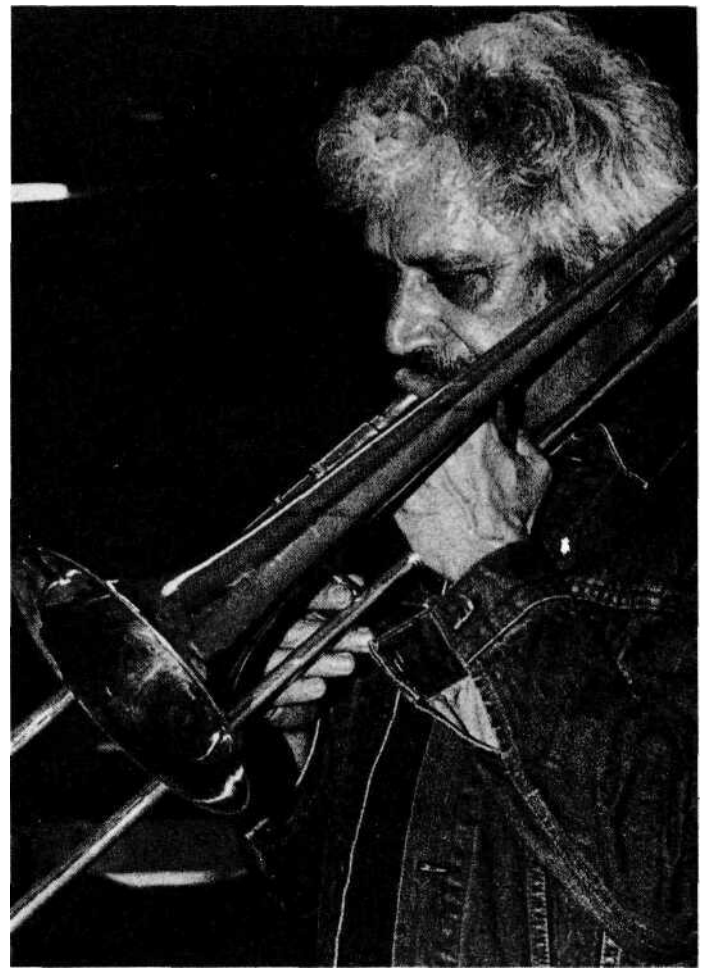


Foto: Diether Söllner

Frank Rosolino beging Selbstmord

Der Posaunist frank Rosolino hat sich am 26. November in Los Angeles erschossen. Der 52jährige Posaunist und Sänger hatte zuvor seinen 11 jährigen Sohn Justin getötet und seinen 9jährigen Sohn durch einen weiteren Schuß schwer verletzt. Vor dieser Wahnsinnstat hat Frank Rosolino eine Notiz hinterlassen, die die Polizei beschlagnahmte. Rosolino, der am 20. August 1926 in Detroit geboren wurde, ist in seiner Heimatstadt beigesetzt worden. Bekannt wurde Rosolino in den Endvierziger Jahren mit Gene Krupa, danach arbeitete er von 1952-54 bei Stan Kenton und mit Howard Rumsey im Lighthouse und verdiente sich seinen Lebensunterhalt als Studiomusiker. In den letzten Jahren erwachte in ihm wieder verstärkt Jazz-Interesse, so spielte er bei Supersax mit und unternahm auch mit seinem früheren Partner Conte Candoli eine Europatournee, während der die beiden Musiker auch zwei Platten im „domicile" in München aufnahmen, die auf MPS erschienen sind.

Bud Freeman, der seit vier Jahren in Europa lebt und im November zumeist mit Amateurbands in Deutschland auftrat, flog vor kurzem in die USA zurück, wo er die Wintermonate an der Westküste bei seinem Bruder, einem Schauspieler, verbringen will. Der 72jährige Saxophonist will aber im Frühjahr wieder nach Europa kommen, um dort erneut auf Tournee zu gehen.

Serie neuer Alben mit Textbüchern

Time-Life Books, Inc. beabsichtigt, demnächst 22 Jazzalben vorzulegen, die jeweils 3 LPs und ein Textbuch enthalten. Das erste Dutzend ist Louis Armstrong, Billie Holiday, Duke Ellington, Bix Beiderbecke, Benny Goodman, Coleman Hawkins, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Jack Teagarden, Fats Waller und Benny Carter gewidmet, zudem gibt es einen Sampler mit Gitarristen der 20er und 30er Jahre. Danach folgen Alben von Red Norvo, Bessie Smith, Lester Young, Earl Hines, Count Basie, Art Tatum, sowie Anthologien der Posaune, Trompete, Klarinette, des Tenorsaxophons und des Klaviers, weiter Bluessänger, Jazzsänger und verschiedene Instrumente. Die Musik wird aus Aufnahmen verschiedener Plattenfirmen, u. a. der RCA, Columbia, MCA, EMI/Capitol zusammengestellt. Die Textbücher, die Biographien und Kommentare enthalten, werden von so bekannten Jazzkritikern wie Chris Albertson, Stanley Dance, Dan Morgenstern, George Simon und Don DeMichael erstellt.

Joachim Fuchs hat sich mit der Vokalistin Lauren Newton, dem Gitarristen Thomas Horstmann und dem Pianisten Friedbald Rauscher zusammengetan, um als „Solo Today" Formation einzeln und gemeinsam aufzutreten. Kontaktanschrift: Werner Oberender, Eisenbahnstraße 35, 5401 Urmitz/ Bhf., Tel. 0 26 37 / 6 56 68.

OOPS hat kürzlich beim Bayerischen Rundfunk eine Produktion gemacht, die am 28. Januar ausgestrahlt werden soll. Das Quintett nahm Ende Dezember seine erste Platte auf, die im Frühjahr erscheinen wird. Ebenfalls für das Frühjahr sind Gastspiele in Norddeutschland geplant. Kontaktanschrift: Bernhard Mrohs, Schulhaus, 8531 Buchheim, Tel. 09847/315.

Kollektiv hat sich vor kurzem aufgelöst. Die Gruppe, die seit drei Jahren in der gleichen Besetzung bestand, will auch in Zukunft wieder auf Reisen gehen. Nachdem der Bassist Detlef Wiederhöft ausgeschieden ist, um sich auf seine Arbeit in der Folkrock-Gruppe Bröselmaschine zu konzentrieren und der Gitarrist Jochen Schrumpf unter dem Namen CEDDO ein eigenes Trio gegründet hat, sind nur noch der Flötist und Saxophonist Klaus Dapper und der Schlagzeuger Waldo Karpenkiel übrig. Die beiden hoffen aber, demnächst wieder eine neue Kollektiv-Gruppe vorzustellen. Kontaktanschrift: Klaus Dapper, Nahestr. 51, 4100 Duisburg 1, Tel. 0203 / 33 13 32.

Theo Jörgensmann, John Thomas „Superguitar" Big Band, Anakonda, Lajos Dudas Contrasts, Stefan Kremer und Dionys Kube werden bei einem Konzert am 20. Januar im Audimax RWTH Aachen auftreten, das als Benefizveranstaltung für den in Deutschland lebenden, schwer erkrankten amerikanischen Saxophonisten Bobby Jones und den ebenfalls sehr kranken Jazz-Organisator Robert Wenseler gedacht ist. Kontaktanschrift: Monika Linges, Pontstraße 164, 5100 Aachen, Tel. 02 41 / 3 61 73.

Wolfgang Dauner wurde in einem Inserat von MOOD Records im letzten Heft des Jazz Podiums versehentlich als Gewinner der Kategorie „Komposition" im Jazz Forum Poll 1978 genannt. Tatsächlich kam Dauner unter den Arrangeuren auf den ersten Platz und nicht unter den Komponisten.

Wolfgang Lackerschmid machte Ende Dezember in Stuttgart Aufnahmen mit den beiden Saxophonisten Wolfgang Engstfeld und Christof Lauer, dem Pianisten Ed Kroger, dem Bassisten Peter Bokkius und dem Schlagzeuger Peter Weiss. Der in Stuttgart ansässige Vibraphonist will die Platte im Frühjahr vorlegen.

Marion Brown hat die zweite LP für Bay State Records (RVC. Japan) aufgenommen. Mit dem Saxophonisten, der im September auf Japan-Tournee gehen will, spielten der Pianist Kenny Barron, der Bassist Cecil McBee und der Schlagzeuger Philly Joe Jones.

Shivananda, die Schweizer Jazzrockgruppe, hat vor kurzem ihre zweite Platte aufgenommen, die unter dem Namen „Headlines" Ende Januar erscheinen soll. Kontaktanschrift: Hans-R. Wüst, Postfach 2003, CH-8035 Zürich.

Max Kaminsky spielte kürzlich mit seiner Dixieland Band bei der Eröffnung eines neuen Buchladens in New York. Mit dem Trompeter stellten sich der Posaunist Marshall Brown, der Tenorsaxophonist Sam Margolis, der Banjospieler Eddie Davis, der Bassist Vinnie Giordano und der Schlagzeuger Ronnie Cole vor.

Harry Mills, einer der berühmten Sänger der Mills Brothers, erlitt nach einem Konzert in Sydney, Australien, einen Herzanfall.

Friedemann Graef hat die Musik für die neue Inszenierung von Botho Strauß' „Groß und Klein" an der Schaubühne am Hallischen Ufer in Berlin geschrieben. Graef sagt zur Musik: „Sie besteht zum Teil aus komponierten Motiven und zum Teil aus völlig frei improvisierten Passagen für einen Spieler mit verschiedenen Instrumenten (ich selbst). Der Spieler bewegt sich dabei zusammen mit den Schauspielern, meistens aber allein im Zuschauerraum, auf der Bühne, in und hinter den Kulissen - auch das ist ein improvisatorischer Prozeß."

Herbie Hancock wird vom 30. Januar bis zum 6. Februar auf Deutschland-Tournee gehen. Jetzt liegen auch die Duo-Aufnahmen vor, die Hancock mit Chick Corea machte. Sie wurden von CBS unter dem Titel „An Evening With Herbie Hancock & Chick Corea - In Concert" veröffentlicht.

Jeremy Steig hat vor kurzem mit Eddie Gomez die zweite Duo-Platte in New York aufgenommen. Sie soll im Frühjahr auf CMP/Contemp zur Tournee des Flöten-Bass Duos erscheinen.

Philip Catherine, Charlie Mariano und Jasper van't Hof haben kürzlich ein Trio gegründet. Die drei Musiker, die bereits in Pork Pie zusammenspielten, nahmen in Kopenhagen eine Platte für Contemp/CMP auf.

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg wird den 2. Teil der vor Jahren im Jazz Podium publizierten Artikelserie „Stilformen des Jazz" demnächst als Buchausgabe beim Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, vorlegen.

Wild Bill Davison hat kürzlich während seiner Englandtournee zwei Platten aufgenommen. Der in Kopenhagen lebende amerikanische Kornettist ging mit der Cambridge City Jazz Band als auch mit einer All Star Gruppe, zu der der Saxophonist und Flötist Johnny Barnes, der Posaunist Roy Williams, der Pianist Fred Hunt, der Bassist Harvey Weston und der Schlagzeuger Dörek Hogg gehörten, ins Plattenstudio.

Bob Hall und Alexis Korner waren die Attraktion des Boogie Woogie Jubilee, das am 10. Dezember in London stattfand. Das Konzert wurde vom Rolling Stones Mobile mitgeschnitten und soll demnächst auf Platte erscheinen.

KENNEN SIE DIE?

Clabauca tendiert in Richtung eines kammermusikalisch geprägten Jazz und spielt vorwiegend ruhige, ausgeglichene Stücke, die gleichermaßen komponierte wie improvisierte Passagen enthalten. Obwohl sich die Formation - sie besteht seit 1977 - um Eigenständigkeit bemüht, leugnet sie nicht den Einfluß zeitgenössischer Musiker wie Keith Jarrett, Terry Riley oder der Gruppe Oregon. Sie verwendet ausschließlich rein akustische Instrumente und verzichtet bei akustisch günstigen Bedingungen völlig auf elektronische Verstärkung. Besetzung: Friederike Darius, Querflöte, Heinz-Dieter Willke, Klavier, Georg Huisgen, Violoncello, Bass, Frank Sanden, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: Friederike Darius, Altenbergstraße 14, 4000 Düsseldorf, Telefon 0211/661626

Das **E.M.P.S.-Trio** aus München besteht seit 2 Jahren und konnte sich schon mehrmals im Rundfunk vorstellen. Die Formation möchte zeitgenössische Jazzmusik für Klaviertrios eigenständig verarbeiten. Besetzung: Max Neissendorfer, Klavier, Peter Christi, Bass, Sunk Pöschl, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Max Neissendorfer, Lange Feld Str. 7, 8058 Erding, Telefon 08122/1 3539.

Das **Gijs Hendriks Quartett** möchte sich nach Auftritten in Holland, Belgien und England auch in Deutschland vorstellen. Die seit 1975 bestehende Formation legte bisher 3 LPs vor, nahm bei zahlreichen holländischen Festivals teil und machte schon mehrere Rundfunkproduktionen. Besetzung: Gijs Hendriks, Saxophone, Klarinette, Michel Graillier oder Michel Herr, Klavier, Bert van Erk, Bass, Michael Baird, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: Bert van Erk, Riouwstraat 59, NL-Utrecht, Telefon 93 00 50.

Das **Heribert Wagner Trio** spielt frei improvisierte Musik, die entweder von einer Phantasie, einem in Worte gefaßten Gefühlszustand oder einer fixierten Komposition ausgeht. Dabei werden festgelegte und improvisierte Formen organisch verbunden. Besetzung: Heribert Wagner, Geige, Jan Voogd, Bass, Ron Berendsen, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Peter Huijts, Telefon 0031-5450-2813 (Niederlande).

Das **Swiss Jazz Quintet Dope** erhielt bei einem Jazzwettbewerb, der 1977 anläßlich des Festivals in Äugst durchgeführt wurde, den ersten Preis und trat im selben Jahr beim Züricher Jazz Festival auf. Das musikalische Spektrum der 1974 gegründeten Formation reicht von Bebop-Standards über John-Coltrane-Themen bis zu zeitgenössischen Eigenkompositionen. Ende letzten Jahres legte Dope eine erste LP mit dem Titel „Live At The Jazzcorner Mannheim" vor. Besetzung: Heiner Althaus, Tenor-, Sopransaxophon, Armin Keil, Klavier, Reiner Weber, Gitarre, Walter Schmocker, Bass, David Elias, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Schloetlerproduktion, CH-3431 Obergoldbach, Telefon 61 23 58

Die New Jazz Crew des Trompeters und Flügelhornisten Leo Cipera hat sich neu formiert. Mit ihm spielen jetzt der Saxophonist, Trompeter und Flötist Herbert Wurzinger und der Schlagzeuger Fritz Kotrba. Von Zeit zu Zeit wird dieses Free Jazz Ensemble durch den Pianisten Franz Koglmann zum Quartett erweitert. Kontaktanschrift: Leo Cipera, Ottakringerstraße 147/11/1, A-1160 Wien, Telefon 4 5261 52.

Die Pee Wee Bluesgang wurde im Frühjahr letzten Jahres von Mitgliedern des Iserlohner Jazzclubs gegründet. Ihr Ziel ist die Verbindung weißer Bluesmusik der 60er Jahre mit schwarzem Chicago Blues, wobei auch zeitgemäßen Elementen Raum gegeben werden soll. Besetzung: Thomas Hesse, Gitarre, Gesang, Andreas Mester, Gitarre, Mundharmonika, Reiner Hänsch, Klavier, Gesang, Heribert Grohte, Baß, Rüdiger Schilling, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Wilm Tiede, Zur Roleye 30 a, 5990 Altena 8, Telefon 0 23 52 / 7 12 16.

Eastside Swing Orchestra nennt sich eine Big Band aus Göttingen, die an die Ära der großen Swingbands anknüpft und Big Band Jazz der 30er und 40er Jahre präsentiert. Der stilistische Schwerpunkt liegt bei Stücken des alten Count Basie Orchesters. Die 15 Mitglieder der Band sind erfahrene Amateur-Jazzmusiker, die zuvor lange Zeit in Swing Combos oder Dixieland Bands mitwirkten. Kontaktanschrift: Ralf Saipa, Kleeanger 3, 3400 Göttingen, Telefon 0551 / 2 23 48

Eberhard Geyer, Klavier, und **Bernhard Mrohs,** Kontrabass, arbeiten seit einem Jahr im Duo zusammen. Ziel ihrer Musik ist „die Verklanglichung von Ideen und die Kommunikation untereinander mittels der Improvisation über vorgegebene Themen". Die gespielten Stücke stammen aus dem Bereich des Bebop und des modernen Jazz, zum Teil handelt es sich um Eigenkompositionen. Kontaktanschrift: Bernhard Mrohs, Anno Santo Siedlung 4, 8401 Obertraubling, Telefon 09401/37 31

Geza Kun-Sebestyen, ein klassisch geschulter Bassist aus Ungarn, der im Sommer letzten Jahres nach Deutschland kam, sucht Anschluß an Jazzgruppen. Geza spielte in letzter Zeit mit dem Schlagzeuger Allen Blairman. Kontaktanschrift: Geza Kun-Sebestyen, Werderstraße 61, 6800 Mannheim, Telefon 0621/44 96 70.

Hippopotamus heißt eine Electric Jazz Gruppe aus Krefeld, die seit 1972 besteht. Die Musik der Band enthält Bebop-, Swing- und Rockelemente; neben Eigenkompositionen werden u. a. Themen von Albert Mangelsdorff, Chick Corea, Peter Herbolzheimer, Wayne Shorter aufgegriffen und neu arrangiert. Besetzung: Norbert Cammann, Saxophon, Flöte, Bernd Wilhelmi, Keyboards, Lothar Vahling, E-Bass, Norbert Gerhards, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Lothar Janssen, Gutenbergstraße 13, 4150 Krefeld, Telefon 02151/75 04 87.

Karma, eine Jazz Rock Gruppe, die sich im Frühjahr 1978 formierte, verarbeitet in ihrer Musik Funk-, Blues-, Jazz-, Rock- und Latin-Elemente. Ihr Sound wird stark von Percussionsklängen bestimmt. Besetzung: Thomas Freier, Tenor-, Alt-, Sopransaxophon, Jürgen Dahmen, Keyboards, Harald Schroedter, Gitarre, Werner Weidensdorfer, Bass, Nicky Gebhard, Schlagzeug; alle Musiker spielen auch Percussionsinstrumente. Kontaktanschrift: Nicky Gebhard, Krämerstraße 18, 4040 Neuss 1, Telefon 02101/25277.

Kooperative Wort + Jazz steht für die Zusammenarbeit von 2 Autoren und 5 Musikern, die seit 1976 gelegentlich im Raum Baden-Württemberg unter der Bezeichnung „Poesie + Jazz" auftraten. Das 2-Stunden-Programm der Autoren Rosemarie Bronikowski und Ulrich Zimmermann mit den Jazzmusikern Reiner Häbler, Altsaxophon, Klarinette, Holger Hübner, Flöte, Sopransaxophon, Reiner Ziegler, Klavier, Jochen Schaal, Bass, und Günter Loge, Schlagzeug, stellt nicht einfach die beiden Medien Literatur und Jazz nebeneinander auf die Bühne, sondern bietet als Ergebnis gemeinsamer Arbeit eine möglichst enge Verbindung von Lyrik, Geschichten und Satire mit Jazz. Kontaktanschrift: Rosemarie Bronikowski, St.-Gallen-Straße 9, 7801 Ebringen, Tel. 07664/76 93, und Reiner Häbler, Kaiserallee 107, 7500 Karlsruhe, Tel. 0721/55 15 34.

Leaf, eine Frankfurter Jazz-Rock-Gruppe, verarbeitet in ihren Stücken Funk- und Latinelemente. Besetzung: Colin Dunwoodie, Alt-, Tenorsaxophon, Flöte, Georg Crostewitz, Gitarre, Arno Gessner, Bass, Uli Ost, Schlagzeug, Billy Torres, Percussion. Kontaktanschrift: Georg Crostewitz, Oederweg 108, 6000 Frankfurt/ Main, Telefon 0611/5979012

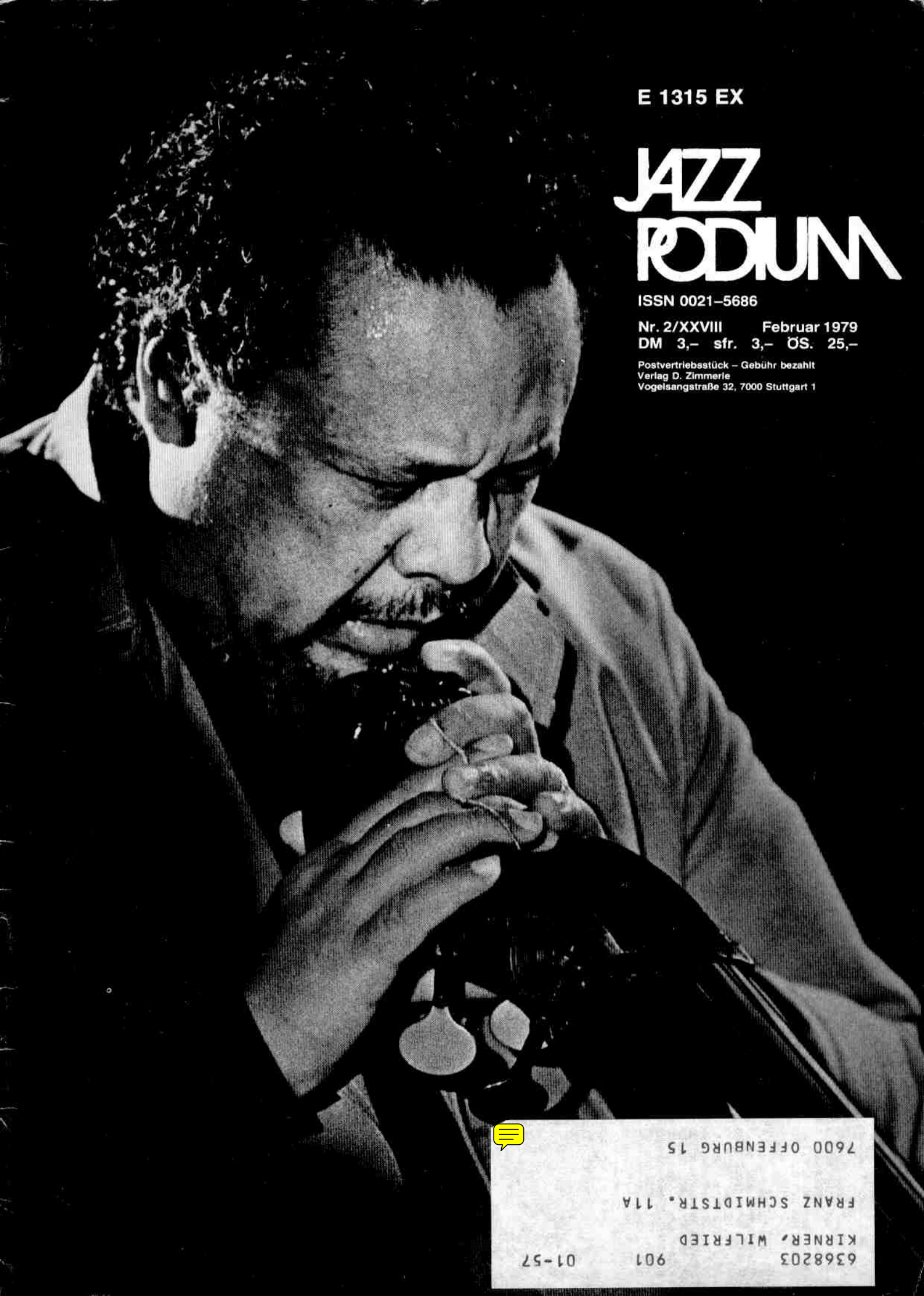
Leakage La. ist der Name eines Quintetts aus dem Raum Recklinghausen, das traditionellen und modernen städtischen Blues spielt. Die Musiker sind um größtmögliche Authentizität bemüht und versuchen, gängige Klischees und platte Rockelemente zu umgehen. Besetzung: Peter Sterner, Mundharmonika, Gesang, Hauke Zorko, Gitarre, Hans-Gerd Holobar, Keyboards, Alfred Höfer, Bass, Günter Bessing, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Peter Sterner, Beethovenstraße 64, 4350 Recklinghausen, Telefon 02361/2 1212.

Riff, eine Berliner Modern- und Rock-Jazz-Formation, besteht in der jetzigen Besetzung seit April '78. Die Mitglieder kommen aus den verschiedensten Musikrichtungen und haben in solistischen Passagen Gelegenheit, ihre jeweiligen Einflüsse in die Gesamtkonzeption einfließen zu lassen. Die 9-Mann-Band bewegt sich in unterschiedlichen Stilbereichen; sie greift Standards sowie Jazz-Rock-Stücke auf und stellt auch eigene Kompositionen vor. Beim 1. Berliner Amateurrockwettbewerb im Juni letzten Jahres belegte Riff in der Kategorie Jazz-Rock den ersten Platz. Besetzung: William Strauch, Sopran-, Tenorsaxophon, Wolfram Brandt, Trompete, Johannes Theurer, Flöte, Ute Becker, Gesang, Rainer Butzke, Gitarre, Achim Forst, Klavier, Kolja Becker, Percussion, Andreas Sämrow, Bass, Berthold Schramm, Schlagzeug. Kontaktanschrift: William Strauch, Liebenwalder Straße 53, 1000 Berlin 65, Telefon 030/4 55 51 69.

Rosies Crazy Washboard Band wurde im Oktober 1978 von Rosie Wren gegründet, um - wie sie sagt - „mehr Spaß und Abwechslung in den Traditional Jazz zu bringen". Als Mitglieder konnte sie erfahrene Musiker gewinnen, die schon langjährig im Bereich des traditionellen Jazz tätig sind.Besetzung: Brian Heagren, Posaune, Gesang, Udo Jägers, Banjo, Gitarre, Gesang, Kazoo, Pfeifen, Reiner Ceding, Bass, Sousaphon, Klavier, Cliff Wren, Trompete, Bass, Gesang, Rosie Wren, Waschbrett, Dosophon, Pfeifen, Hupen. Kontaktanschrift: Rosie Wren, Sandstraße 55, 4030 Ratingen l, Telefon 02102/45220.

Schrott Ensemble nennt sich ein Quintett aus Wiesbaden, dessen Musik vor allem Einflüsse des Free Jazz und der experimentellen Avantgarde aufweist. Die Formation bezieht Texte und kurze theatralische Spielszenen mit ein, die zur Illustrierung und Karikierung gesellschaftlicher Zustände dienen sollen. In den einzelnen Stücken sind zum Teil nur das Nacheinander der Einsätze und der Bewegungsablauf festgelegt, zum Teil werden auch Melodieblöcke zwischen die improvisierten Passagen gesetzt. Konzeptionelle Parallelen finden sich zu den Gruppen um Gunter Hampel, Frank Wright, Willem Breuker oder zum Art Ensemble of Chicago. Das Schrott Ensemble besteht seit März 1978 in der Besetzung: Peter Faßbender, Flöte, Tenorsaxophon, Eberhard Emmel, Altsaxophon, diverse Instr., Alfred Tilp, Posaune, Geige, Peter Jung, E-Bass, Wolfgang Schliemann, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Eberhard Emmel, Scheffelstraße 4, 6200 Wiesbaden, Telefon 06121/81 01 01.

Dili's Bluesband wurde hauptsächlich vom schwarzen Blues beeinflußt. Ihr Repertoire erstreckt sich von den einfachsten Formen dieser Musik bis hin zu Jazz und Funk; Eigenkompositionen werden ebenso präsentiert wie Stücke, die meist aus der Chicagoer Bluesszene stammen und die größtenteils von der Band überarbeitet wurden. Im März letzten Jahres ging die Gruppe mit dem Sänger und Pianisten Eddie Boyd ins Studio, um Aufnahmen für eine gemeinsame LP zu machen. Besetzung: Ulli Kohsel, Gesang, Mundharmonika, Gitarre, Heiner Buitkamp, Gitarre, Gesang, Rolf Schumacher, Tenor-, Altsaxophon, Gesang, Mundharmonika, Gitarre, Jean Malbranche, Perkussion, Martin Pfitzenmaier, Baß, Gesang, Gitarre, Dietmar Dietrich, Schlagzeug, Perkussion. Kontaktanschrift: Hans-Ulrich Lemke, Nordstraße 67, 5300 Bonn 1, Telefon 02221/65 22 95.



E 1315 EX

JAZZ PODIUM

ISSN 0021–5686

Nr. 2/XXVIII Februar 1979
DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

6368203 901 01-57
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

PODIUMJAMSESSION

Albert was here

Gedanken zu Michael Nauras **Marsch durch die Institutionen**

Eigentlich wollte ich über Albert Mangelsdorffs Matinee im Mainzer „Unterhaus" nicht schreiben. Gut, man kauft Karten, schon weil man das Bemühen dieses angesehenen Kabaretts honorieren muß, das seit vielen Jahren dem Jazz eine Tür offenhält. Aber niemand erwartet wohl, daß ausgerechnet an einem Sonntagmorgen im Januar ein musikalisches Ereignis von solcher Bedeutung eintritt, daß es den Lesern des Jazz Podiums unbedingt mitgeteilt werden muß.

Dann las ich, wenige Tage vorher, Michael Nauras Artikel im vorigen Heft - und nun gibt es eben doch etwas zu schreiben. Zum Beispiel zu Albert Mangelsdorff, den Naura, ohne ihm deshalb Böses zu wollen, von einem wirklichen oder vermeintlichen Denkmalssockel herunterholen möchte.

Daran mag ein Stück Wahrheit sein, soweit diese Auftritte als „Alleinunterhalter" gemeint sind. Man kann von Albert schlechterdings nicht verlangen, daß er diese Engagements ablehnt. Aber auch in Mainz wurde wieder deutlich, daß er - bei aller unbestrittenen Qualität seiner Musik - bei diesen Anlässen in Gefahr ist, als ein Denkmal seiner selbst herumgereicht zu werden. Dieses Schicksal würde er dann zwar mit nahezu jedem großen Musiker der Jazzgeschichte teilen, aber dafür ist er eigentlich noch viel zu jung.

Jazzmusik scheint mir ihrem Wesen nach Gemeinschaftsarbeit zu sein, Teamwork. Ich glaube, daß sie ihre wirklichen Höhepunkte im Zusammenwirken erreicht, in das auch der Solist eingebettet ist.

Wer dagegen völlig allein spielt, dessen Auftritt hat immer einen Beigeschmack von Artistik. Ich muß dabei an den Fußballer denken, den ich einmal in einem Variete sah. Ein phänomenaler Balltechniker, aber nach fünf Minuten war man ihn leid. Es fehlte nämlich der ganze Sinn des Spiels, das Zusammenwirken auf ein Ziel hin, auf das Erreichen einer möglichst guten Gemeinschaftsleistung. Dem Zuschauer blieb höchstens das frustrierende Gefühl: schade, daß der nicht in unserer Mannschaft spielt.

Der Musiker Albert Mangelsdorff ist mir lieber, wenn er mit anderen Musikern zusammen auftritt. Und wenn da mal Qualitätsunterschiede bestehen sollten, dann ist er halt der Gebende, der für dieses Mal gewisse rigorose Qualitätsansprüche zurückstellt, denen er sich selbst zu unterwerfen pflegt. Man vergibt sich nichts, wenn man gibt.

Den Menschen Albert Mangelsdorff würde ich allerdings auch dann mögen, wenn er ganz allein auf der Bühne stehen und auf seinem Taschenkamm blasen würde.

Denn was Naura da für „Verehrung" hält, ist ganz schlicht eine Frage der menschlichen Zuneigung. Es ist die Sympathie, die Albert doch wohl nicht nur bei mir, sondern bei sehr vielen Menschen genießt, die das Vergnügen hatten, ihn kennenzulernen. Diese Sympathie aber ist fern von jedem Starkult. Im Gegenteil: sie könnte sich erst dann richtig bewähren, wenn ihr Gegenstand völlig down wäre.

Nun möchte ich hier keinen Fall Naura contra Mangelsdorff konstruieren. Ich unterstelle vielmehr, daß Naura im Grunde nicht gegen einen, sondern für alle Musiker sprechen wollte. Dieses Eintreten für andere ehrt ihn übrigens, denn er selbst sitzt ja auf einem der schönsten Posten, die ein Jazzmusiker in der Bundesrepublik erreichen kann. In den Ring steigt er für die anderen, denen es nicht so gut geht wie ihm.

Ich lese aus Nauras Worten - zugegeben, sie sind interpretierbar- vor allem eine Klage über den schlechten Zustand der deutschen Jazzkritik heraus. So verstehe ich jedenfalls die von ihm postulierte „seit Jahren andauernde Beweihräucherung Albert Mangelsdorffs durch die Kritiker", ebenso wie die „liebedienerische, verzückte Publizistik". Ja, lieber Michael Naura, welche „Jazzkritik" soll denn da gemeint sein? Es gibt doch gar keine mehr. Die alte Vorstellung von einem Dreiklang Musiker-Kritiker-Publikum ist doch längst überholt. Sie setzte voraus, daß es eine Gruppe von Personen gab, die - ähnlich wie Theaterkritiker — als kritische Betrachter und Erklärer zwischen dem Künstler und seinem Publikum standen. Leute natürlich, die eine solide Basis für ihre Arbeit hatten, weil sie sich mit einer überschaubaren Materie befaßten, und weil es für diese Materie feste, erlernbare Bewertungsmaßstäbe gab.

Von den Maßstäben haben sich die modernen Jazzmusiker selbst befreit. Zumindest ein Teil von ihnen verlangt das Recht, sich völlig frei, ohne alle Spielregeln, zu entfalten. Das bedeutet aber, daß jeder dieser Musiker selbst seine eigene Musik, seine eigenen Gedanken und Absichten erklären muß. Die Jazz-Podium-Redaktion hat das völlig richtig erkannt und läßt immer stärker die Musiker selbst zu Wort kommen. Natürlich auch diejenigen, die bei den alten Maßstäben geblieben sind, denn das Recht der Selbstdarstellung muß selbstverständlich für alle gelten.

Damit ist aber die klassische Mittlerfunktion der Kritik erloschen. Es gibt zwar noch einzelne Zeitungen, in denen zum Teil ganz hervorragende Fachleute über die lokalen Jazzereignisse schreiben. Es gibt auch noch Leute, die - meist auf eigene Kosten - zu herausragenden Veranstaltungen fahren und nachher darüber berichten. Aber eine global wirksame Institution Jazzkritik gibt es nicht mehr. Es gibt sie auch nicht bei den Medien. Die dort tätigen Fachleute haben zwar den großen Vorzug, fast die einzigen zu sein, die sich ständig hauptberuflich mit dem Jazz beschäftigen dürfen. Sie haben also, auch aufgrund ihres Band- und Plattenmaterials, fast als einzige einen wirklich guten Überblick über das Gesamtgebiet. Aber aus den Schuhen des Kritikers sind sie längst herausgewachsen. Ihre inzwischen viel wichtigere Aufgabe liegt darin, den Musikern Arbeitsmöglichkeiten und der Musik Verbreitung zu verschaffen.

Die Mittlerposition, die früher von den Kritikern eingenommen wurde, ist also nicht etwa verwaist. Sie wird heute von den Veranstaltern, von den Produzenten und eben von den öffentlich-rechtlichen Anstalten besetzt. Hier ergibt sich nun der eine Punkt, in dem man mancherorts das Fehlen unabhängiger Kritiker bedauern mag. Denn wer veranstaltet und produziert, der muß natürlich auch werben, und Werbung neigt notwendigerweise zur Einseitigkeit, zur Überbewertung. Einiges davon erreicht *S'*Mn Ziel, gelangt in die Presse und so. 'lägt sich dort vermutlich als Nauras „verzückte Publizistik" nieder. Das mag nicht erfreulich sein, ist aber systemimmanent und daher unvermeidlich.

Für die Musiker fordert Naura, wenn ich ihn recht verstehe, sowohl die totale Freiheit als auch die totale Sicherheit. Sie sollen frei sein, nur Jazz zu spielen - und das natürlich nur so, wie sie persönlich wollen. Zugleich sollen sie ein gesichertes Einkommen haben, und das nicht zu knapp. Und obendrein sollen sie, wie mir scheint, auch noch alle gleich behandelt werden. Freiheit, Gleichheit und Sicherheit - das könnte geradezu der Schlachtruf unserer Zeit sein. Man sollte ein Buch darüber schreiben. Ich muß mich hier mit dem Hinweis begnügen, daß diese drei Begriffe sich fatalerweise gegenseitig einengen. Schlimmer noch: bisher ist, soviel wir wissen, noch nicht einmal einer von ihnen je ganz verwirklicht worden. Alle drei, und das unter der Fahne des Jazz, das wäre das wahre Utopia.

Was den Ruf nach mehr Subventionierung des Jazz durch die öffentlichen Hände betrifft, so bekenne ich mich schuldig. Ich habe selbst oft genug in ihn eingestimmt. Aber vielleicht können wir hier, unter uns, einmal zugeben: es wird schon ganz schön subventioniert in Deutschland. Die Zuschüsse zu Veranstaltungen würden, zusammengezählt, einen eindrucksvollen Millionenbetrag ergeben, auch wenn man die vielfältigen Leistungen der öffentlich-rechtlichen Anstalten nicht mitzählt.

Natürlich kann man mehr fordern, manchmal auch mehr erreichen. Aber man muß sich darüber klar sein, daß es da Grenzen gibt. Man muß wissen, daß es Steuergelder sind, die man da verlangt, und daß diejenigen, die sie verwalten, zu sparsamer Haushaltsführung verpflichtet sind. Sie muß man erst einmal überzeugen, daß die Ausgabe gerechtfertigt ist, denn sie selbst müssen ja auch Rechenschaft darüber ablegen. Dabei können dann durchaus 50 000 Mark in einem Fremdenverkehrsort, dem die Veranstaltung Einnahmen bringt, berechtigter sein als 30 000 in einer ohnehin überfüllten und überfütterten Großstadt.

Natürlich gönne ich jedem Musiker alle erdenklichen Einnahmen, wo immer sie herkommen mögen. Ich möchte nur vor der leider allzu verbreiteten Subventions-Mentalität warnen, die abhängig machen kann wie eine Droge. Naura selbst schreibt, daß „die großen, wegweisenden Musiker des Jazz bis zum heutigen Tag noch immer aus den USA gekommen sind". Aus einem Land also, in dem es weder unsere öffentlich-rechtlichen Anstalten gibt noch die öffentliche Hand als Ersatzmäzen. Auf die Qualität und die Quantität der Musiker scheint das keinen negativen Einfluß zu haben. Allerdings ist man drüben auch weniger gewohnt, nach dem Staat zu rufen und mehr, sich selbst zu helfen.

Zum Schluß möchte ich für ganz schlimme Fälle von Subventions-Grimmen ein Rezept empfehlen. Man nehme den Betrag, den man als Zuschuß für seine Veranstaltung haben möchte und rechne aus: wie viele Jahre lang muß ein Arbeiter Steuern zahlen, bis diese Summe erreicht ist. Oder sind wir etwa elitär und verlangen Vorrechte?

Karl Heinz Nass, Mainz

Vertrieb Jazz aktuell
Neu: Cadillac-Records
(David Murray solo, Stan Tracey solo, Harry Beckett Group, Stan Tracey/ Mike Osborne Duo, jeweils 16,- DM)

Circle-Records
(Gil Evans feat. Terumasa Hino, George Adams a. o.
Burton Greene Trio, jeweils 14,- DM)
Kostenlose Infos bei
Rainer Maria Quester
Boissereestraße 4, 5000 Köln 1 (neue Anschrift)

CHARLES MINGUS

22.4. 1922 — 5. 1. 1979

„The chill of death", die Kälte des Todes, hat Charles Mingus eine Komposition überschrieben, die er bereits 1939 konzipierte, aber erst 1972 aufnahm. Zu düsteren Klängen, die erschaudern lassen, rezitierte er sein dazu verfaßtes Gedicht, in dem es heißt: „Der Hauch des Todes ist wie das geheimnisvolle Lächeln einer Frau, die sich dir nähert, dich schließlich mit unentrinnbarem Griff umfaßt und dich plötzlich erkennen läßt, daß man vor dem Tod keine Furcht zu haben braucht, sondern daß er vielmehr als eine Erlösung zu verstehen ist."

Für die Jazzgemeinde kam die Meldung vom Tod Charles Mingus' am 5. Januar nicht überraschend, mußte er doch schon im Herbst 1977 seine geplante Deutschlandtournee aus gesundheitlichen Gründen absagen, und kurze Zeit später erfuhr man, daß Mingus an den Rollstuhl gefesselt sei. Er hatte sich auch kaum mehr öffentlich präsentiert, einer seiner letzten Auftritte war der im Sommer auf der Jazz-Party im Weißen Haus. Wie es heißt, hielt er sich in den letzten Monaten in Mexiko auf, da er die Hoffnung auf eine Heilung nicht aufgab, doch zu dem organisch festgestellten Leiden, dem Muskelschwund, kam sein psychisches Leiden, von dem er nicht mehr geheilt werden konnte und das aus der Verbitterung über die zunichte gemachten Chancen, seinen Lebensunterhalt durch ehrliche Musik bestreiten zu können, erwuchs, aus der Rassendiskriminierung, unter der er auf Schritt und Tritt zu leiden hatte, sowie aus der vergeblichen Suche nach Liebe, in der er den einzigen Weg sah, in dieser Welt zu überleben. Und zugleich wußte er, daß er auch nicht mehr liebesfähig war, daß er diese Fähigkeit weitgehend in der „Gesellschaft des barbarischen Rechtes", wie er sie nannte und der er sich zu beugen hatte, deren Opfer er wurde, verloren hatte.

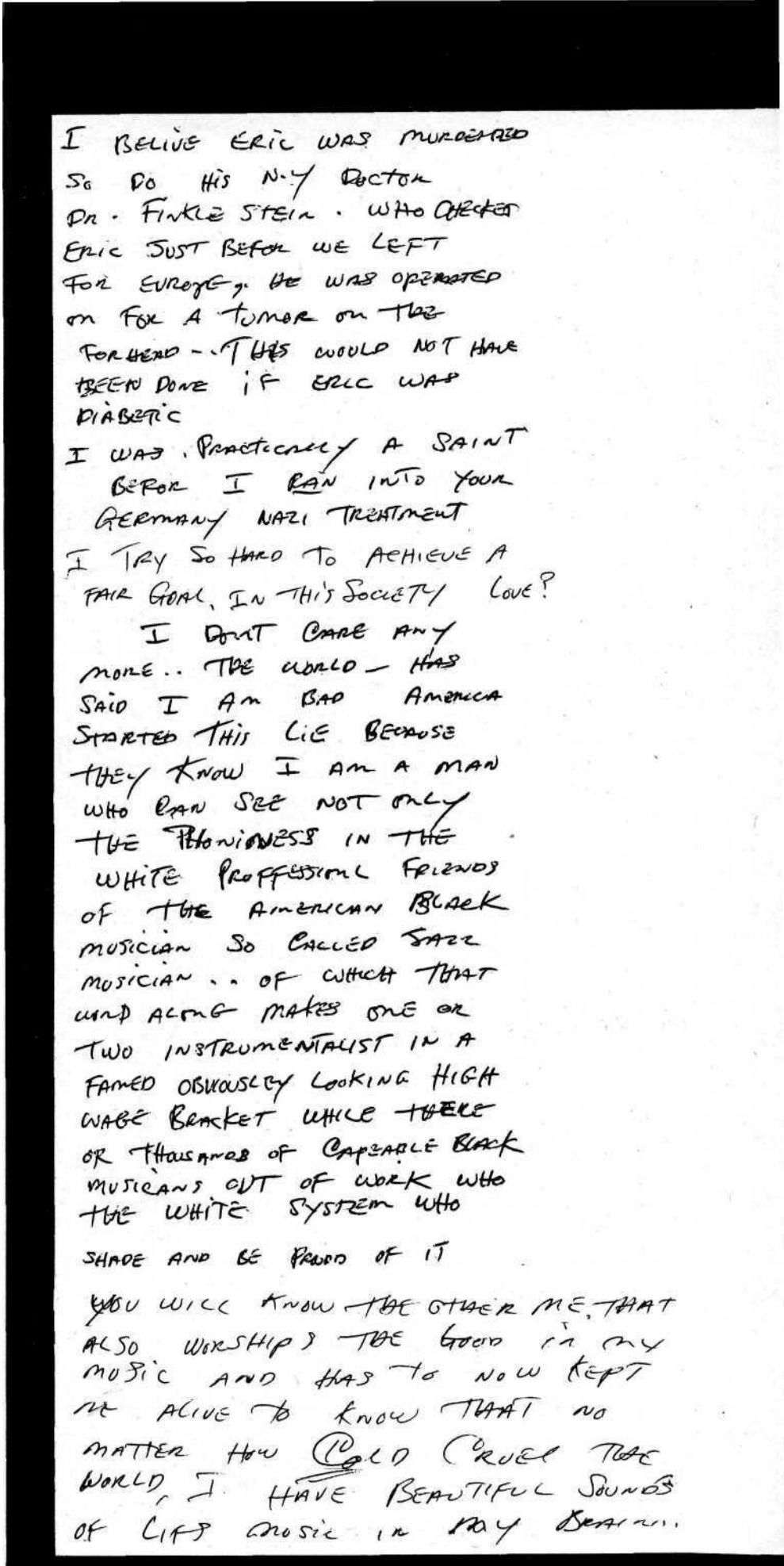
„Die Menschen haben mich nie geliebt", schrieb Mingus, „die liebten höchstens den Künstler, wie er ihnen in der Presse geschildert wurde. Nicht einmal meine erste Frau Celia gab mir die Bestätigung, daß meine Musik so gut war wie Musik überhaupt sein kann. Die Welt hat mich abgestempelt, daß ich böse sei, Amerika fing mit dieser Lüge an, denn es sah, daß ich ein Mann bin, der die Großmäuler unter den sogenannten professionellen Freunden der amerikanischen schwarzen Musiker, der sogenannten Jazzmusiker, entlarvte. Ich bin der amerikanischen Jazz-Presse auf Gedeih und Verderb ausgeliefert, die sich daran freut, einem schwarzen Musiker das Überleben in dieser Gesellschaft finanziell unmöglich zu machen - und für mich wurde es nicht nur finanziell, sondern auch emotionell so gut wie unmöglich."

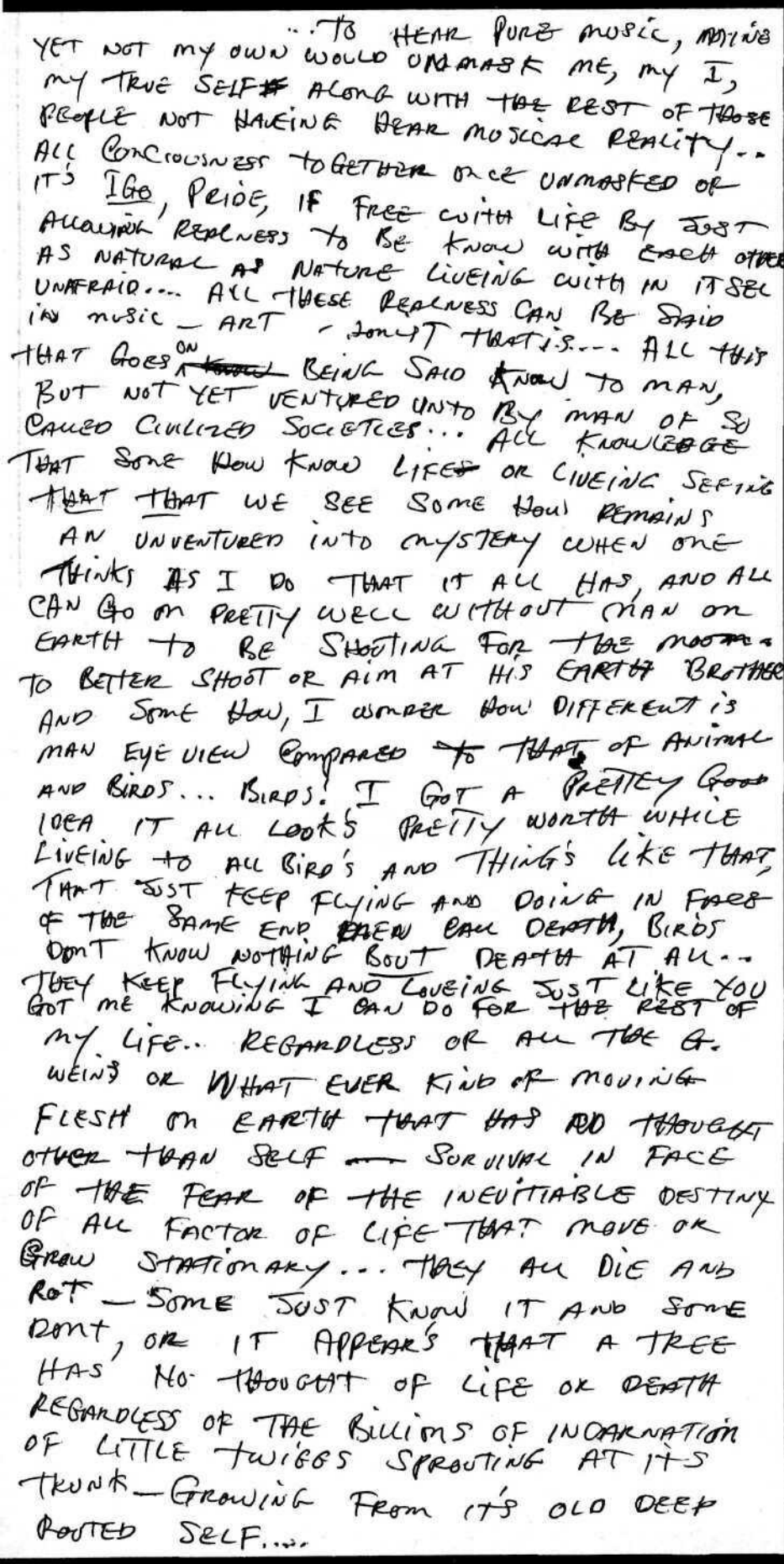
In seinem 1971 bei Alfred A. Knopf in New York vorgelegten Buch „Beneath the underdog" hat Mingus in einer frappierenden Dreiteilung seiner Person umrissen, wie er

sich selbst sah. „Da ist einmal in mir jener Mensch, der stark, unbewegt und unangefochten von zentraler Warte aus die beiden anderen beobachtet und darauf wartet, das auszudrücken, was er entdeckt hat. Dann ist da ein zweiter Mensch in mir, der wie ein scheues Tier reagiert, das nur aus der Furcht heraus angreift, es könne selber angegriffen werden. Der dritte Mensch in mir aber empfindet nichts als Liebe. Er führt die anderen in den geheiligten Tempel seiner Seele, vertraut blindlings, obwohl er immer wieder betrogen wird, obwohl er gezwungen wird, für wenig oder nichts zu arbeiten, er unterschreibt Verträge, ohne sie gelesen zu haben, weil er an das Gute glaubt. Und wenn er erkennt, wie übel ihm mitgespielt wird, hat er zwar das Gefühl, alles töten und zerstören zu müssen, was um ihn ist, schließlich auch sich selbst, weil er über die eigene Dummheit zornig wird, aber er tut nichts dergleichen: die Liebe triumphiert."

Der am 22. April 1922 in Nogales, Arizona, geborene, im Bebop groß gewordene Bassist Charles Mingus muß neben Duke Ellington als der genialste Hüter der Jazz-Tradition angesehen werden. Er war der Prototyp des vitalen, kreativen Musikers, dessen individuelle Lebenseinstellung sich in ständiger Reibung mit der Umwelt als Triebfeder für fortwährende Bewegung auswirkte und der auf dem Jazzgebiet eine erhebliche Ausstrahlung hatte, praktisch schulebildend war. Mit seinem instinktsicheren Gefühl für eine ideale Verbindung zwischen den Wesensmerkmalen des traditionellen Jazz und den Möglichkeiten melodischer, harmonischer und rhythmischer Ausweitung hatte er bereits in den 50er Jahren das Jazzgeschehen merklich beeinflußt, hatte dann in kleinen und großen Besetzungen in wachsendem Maße sein Talent bewiesen, bewährte Ausdrucksformen mit neuen Strömungen im wahrsten Sinne des Wortes in Einklang gebracht, verschiedene individuelle Schaffensergebnisse bis zum Free Jazz und Electric-Jazz-Rock in den Griff bekommen und sie zu einem Ganzen verwoben. Was er als Arrangeur und Komponist meist am Klavier austüftelte, in Noten setzte, seinen stets geschickt ausgewählten Partnern mitteilte und dann vom Baß aus in der Durchführung für die Gruppe oder das Orchester bestimmte, lebte von spannungserzeugenden Kontrasten, von naturalistischen Klangillustrationen, von Überraschungsmomenten, von dynamischen Abstufungen, von Impulsen aus dem Blues und einem Eintauchen in die Sphäre ekstatischer Gospelmusik, von Anklängen an die impressionistische und atonale Musik.

Ganz im Sinne des Jazz nahm er nicht für sich die Freiheit kompositorischen Schaffens in Anspruch, sondern er vermittelte auch Freiheit, indem er seine Partner stets zu individueller Mitgestaltung anspornte, sie also mit in die Verantwortung für das


I BELIVE ERIC WAS MURDERED
SO DO HIS N.Y DOCTOR
DR. FINKLE STEIN. WHO CHECKED
ERIC JUST BEFOR WE LEFT
FOR EUROPE, HE WAS OPERATED
ON FOR A TUMOR ON THE
FOREHEAD - THIS WOULD NOT HAVE
BEEN DONE IF ERIC WAS
DIABETIC
I WAS, PRACTICALLY A SAINT
BEFOR I RAN INTO YOUR
GERMANY NAZI TREATMENT
I TRY SO HARD TO ACHIEVE A
FAIR GOAL, IN THIS SOCIETY LOVE?
I DON'T CARE ANY
MORE.. THE WORLD — HAS
SAID I AM BAD AMERICA
STARTED THIS LIE BECAUSE
THEY KNOW I AM A MAN
WHO CAN SEE NOT ONLY
THE PHONINESS IN THE
WHITE PROFFESSIONL FRIENDS
OF THE AMERICAN BLACK
MUSICIAN SO CALLED JAZZ
MUSICIAN.. OF WHICH THAT
WHO ALONG MAKES ONE OR
TWO INSTRUMENTALIST IN A
FAMED OBSKOUSLY LOOKING HIGH
WAGE BRACKET WHILE THERE
OR THOUSANDS OF CAPEABLE BLACK
MUSICANS OUT OF WORK WHO
THE WHITE SYSTEM WHO
SHADE AND BE PROUD OF IT
YOU WILL KNOW THE OTHER ME, THAT
ALSO WORSHIPS THE GOOD IN MY
MUSIC AND HAS TO NOW KEPT
ME ALIVE TO KNOW THAT NO
MATTER HOW COLD CRUEL THE
WORLD, I HAVE BEAUTIFUL SOUNDS
OF LIFE MUSIC IN MY BRAIN.


YET NOT MY OWN WOULD UNMASK ME, MY I,
MY TRUE SELF ALONG WITH THE REST OF THOSE
PEOPLE NOT HAVEING BEAR MOSCAL REALITY..
ALL CONCIOUSNESS TOGETHER ONCE UNMASKED OR
IT'S IGO, PRIDE, IF FREE WITH LIFE BY JUST
ALLOWING REALNESS TO BE KNOW WITH EACH OTHER
AS NATURAL AS NATURE LIVEING WITH IN ITSEL
UNAFRAID.... ALL THESE REALNESS CAN BE SAID
IN MUSIC — ART — DON'T THAT'S.... ALL THIS
THAT GOES ON BEING SAID KNOW TO MAN,
BUT NOT YET VENTURED UNTO BY MAN OF SO
CALLED CIVILIZED SOCIETIES... ALL KNOWLEDGE
THAT SOME HOW KNOW LIFE OR LIVEING SEEMS
THAT THAT WE SEE SOME HOW REMAINS
AN UNVENTURED INTO MYSTERY WHEN ONE
THINKS AS I DO THAT IT ALL HAS, AND ALL
CAN GO ON PRETTY WELL WITHOUT MAN ON
EARTH TO BE SHOOTING FOR THE MOON
TO BETTER SHOOT OR AIM AT HIS EARTH BROTHER
AND SOME HOW, I WONDER HOW DIFFERENT IS
MAN EYE VIEW COMPARED TO THAT OF ANIMAL
AND BIRDS... BIRDS! I GOT A PRETTY GOOD
IDEA IT ALL LOOKS PRETTY WORTH WHILE
LIVEING TO ALL BIRD'S AND THING'S LIKE THAT,
THAT JUST KEEP FLYING AND DOING IN FACE
OF THE SAME END EVEN CALL DEATH, BIRDS
DON'T KNOW NOTHING BOUT DEATH AT ALL..
THEY KEEP FLYIN AND LOVEING JUST LIKE YOU
GOT ME KNOWING I CAN DO FOR THE REST OF
MY LIFE.. REGARDLESS OF ALL THE G.
WEINS OR WHAT EVER KIND OF MOVING
FLESH ON EARTH THAT HAS NO THOUGHT
OTHER THAN SELF — SURVIVAL IN FACE
OF THE FEAR OF THE INEVITIABLE DESTINY
OF ALL FACTOR OF LIFE THAT MOVE OR
GROW STATIONARY... THEY ALL DIE AND
ROT — SOME JUST KNOW IT AND SOME
DON'T, OR IT APPEARS THAT A TREE
HAS NO THOUGHT OF LIFE OR DEATH
REGARDLESS OF THE BILLIONS OF INCARNATION
OF LITTLE TWIGGS SPROUTING AT IT'S
TRUNK — GROWING FROM IT'S OLD DEEP
ROOTED SELF....

musikalische Geschehen einbezog. Es gelang Mingus stets aus der lebendigen Sphäre des Jazz, auf der Basis eines traditionellen musikalischen Gestaltungsdranges einen künstlerischen Funken zu entzünden, der zu zeitlosen Schaffensergebnissen führte.

Schon in den 50er Jahren zeigte sich in den Jazz Workshops der hohe künstlerische Rang von Mingus als Komponist, wirkte sich sein Führungstalent auf die Musiker fruchtbar aus. Im Rahmen seiner musikalischen Vorstellungen konnten sich seine Partner zu Höchstleistungen steigern. In den 60er Jahren wurde es wieder ruhig um Mingus, persönliche Probleme, in deren Folge gesundheitliche Störungen auftraten, lahmten seinen Schaffensdrang. So lebte er eine Zeitlang zurückgezogen in New York, suchte sich in einem kritischen Rückblick auf seinen Lebensweg wieder zu fangen, was auch zu seiner Autobiographie „Beneath the underdog" führte. Anfang der 70er Jahre schien die Krise weitgehend überwunden zu sein, denn Mingus begann 1972 wieder mit Konzerten und Plattenproduktionen, arbeitete mit großen und kleinen Besetzungen, unternahm zudem Reisen nach Europa, so daß man ihm auch wieder in Deutschland persönlich begegnen konnte. Daß Mingus nichts von seiner enormen Ausstrahlung verloren hat, daß seine musikalische Genialität nicht verbraucht war, beweist eine spontane Äußerung von Larry Coryell, der im Frühjahr 1977 in New York mit Mingus Schallplattenaufnahmen für „Three or four shades of blues" machte: „Ich explodierte fast vor Begeisterung, denn mit Mingus zu spielen war für mich wie ein religiöses Erlebnis."

Die USA haben dem Künstler Mingus nie die verdiente Beachtung geschenkt, sie haben ihn vielmehr recht schlecht behandelt. So wurde er z. B. einmal wegen seiner Verschuldung brutal auf die Straße gesetzt und sogar sein Instrument gepfändet. Ein Großteil der Schaffenskraft des Komponisten Charles Mingus wurde durch die sture Haltung des Staates regelrecht vergeudet. Denn in den letzten Jahren war weltweit offenkundig, daß Mingus zu einem wichtigen Komponisten der einzigen eigenständigen Musik der USA, des Jazz, geworden war, daß er aber zur Ausführung seiner Pläne ein Orchester brauchen würde, mit dem er ziemlich regelmäßig hätte arbeiten können. Trotz des Einsatzes des Kritikers und Schriftstellers Nat Hentoff blieb Mingus die so wichtige finanzielle Hilfe der Kulturinstitutionen versagt. Trotzdem wich Mingus bis zu seinem Tod nicht von dem einmal eingeschlagenen Weg ab, wobei es nichts besagte, ob man einmal mehr oder weniger von ihm hörte. Als ein eigenwilliger Neuerer, als Führungspersönlichkeit besonderer Prägung, verbunden mit einer äußerst kritischen Einstellung und einem durch schlechte Erfahrungen begünstigten Mißtrauen, war

Mingus gewiß kein bequemer Mann. Das bedeutet, daß er gleichermaßen auf Bewunderung und Ablehnung stieß.

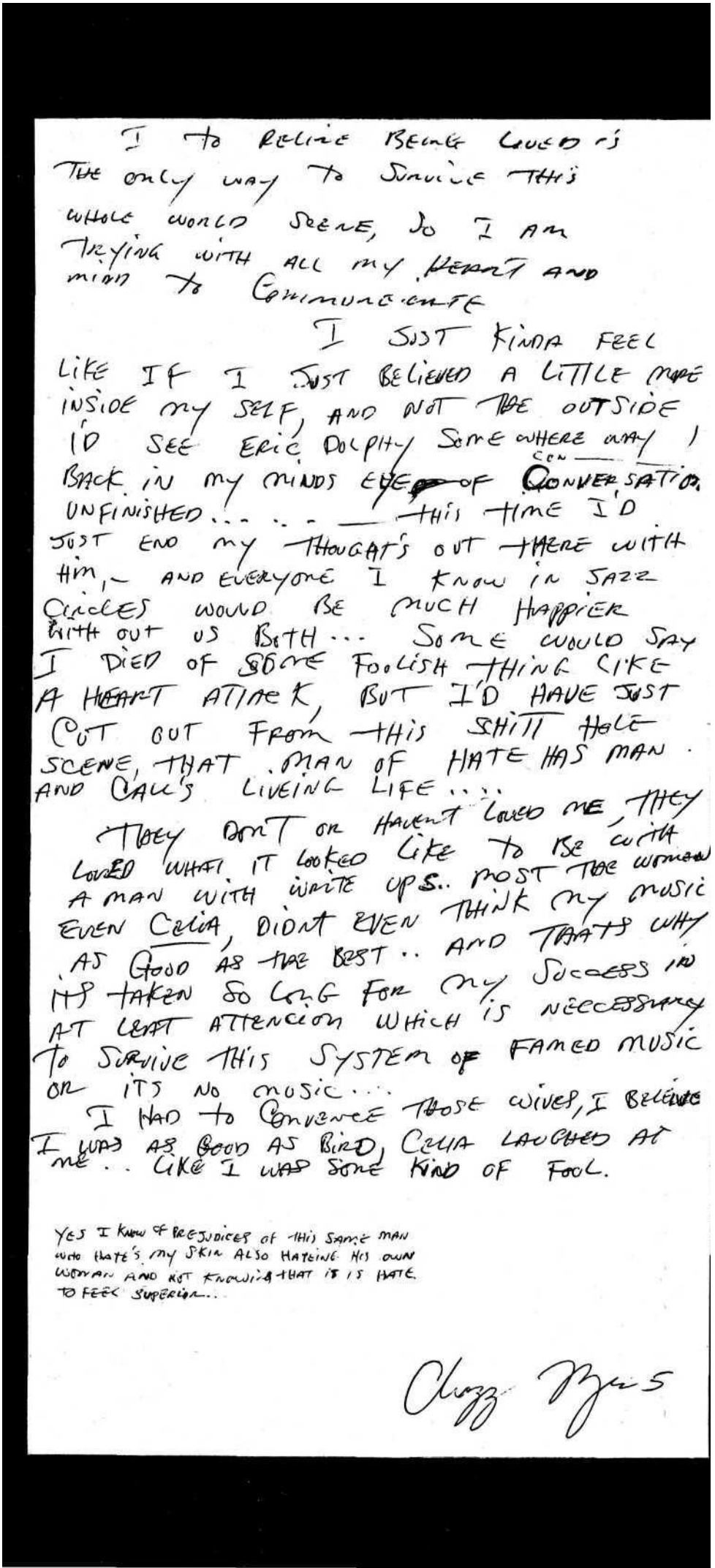
Plattenhinweise

Charles Mingus And His Modernists: Jazz Experiment (Jazz Greats JG-618)
Charles Mingus (Prestige/Bellaphon BIST 6520)
Charles Mingus „East Coasting" (Bethlehem/CBS BCP 6019)
Charles Mingus „Tijuana Moods" (RCA LPM-2533)
Charles Mingus „Blues & Roots" (Atlantic ATL 50 232)
Mingus (Impulse A-54)
Mingus Plays Piano (Impulse A-60)
The Great Concert Of Charles Mingus (America AM 003-004-005)
Charles Mingus „Right Now" - Live At The Jazz Workshop (America 30 AM 6063)
Charles Mingus „Town Hall Concert" (Bellaphon BLPS 19051)
Mingus At Carnegie Hall (Atlantic ATL 50 116)
Charles Mingus „Let My Children Hear Music" (CBS 64715)
Charles Mingus And Friends In Concert (CBS S 67288)
Charles Mingus „Mingus Moves" (Atlantic ATL 50 040)
Charles Mingus „Changes One" (Atlantic ATL 60 108)
The Art Of Charles Mingus (Atlantic ATL 60 039)
Charles Mingus „Three Or Four Shades Of Blues" (Atlantic ATL 50 390)
Charles Mingus „Cumbia & Jazz Fusion" (Atlantic SD 8801)

Aus Mingus-Briefen

Auf dieser und den beiden vorherigen Seiten sind Auszüge aus Briefen abgebildet, die Charles Mingus in den 60er Jahren geschrieben hat. Die Schriftzüge weisen schon auf eine innere Zerrissenheit des Schreibers hin und die Worte bestätigen, wie sehr seine Gefühle zwischen Haß und Liebe schwankten, wie er sich sehnte, geliebt und verstanden zu werden, wie sich seine Aggressionen selbstzerstörerisch auch gegen die eigene Person richteten. Verbittert äußerte er sich über die Vorurteile der Weißen, warf ihnen vor, die schwarzen Jazzmusiker schamlos auszubeuten, machte sie gar für den Tod von Eric Dolphy verantwortlich. Es finden sich aber auch Gedanken über den Tod, das unentrinnbare Schicksal. Hinweise auf die wunderbare Klangwelt, die sich ihm trotz aller Kälte und Grausamkeit seiner Umgebung in seinen Vorstellungen offenbart. Aus den Briefen geht zudem hervor, daß sich Mingus nicht mit Orthographie belastet hat, ihm genügten die Kenntnisse, die man ihm, dem Sprößling eines Indianerreservates in Arizona, einst beigebracht hatte. Für Mingus gilt ganz besonders der Hinweis auf die zwei Seelen im Menschen: Bleibende Werte entsprangen zweifellos der des Musikers.

„Black Artist and Sinner Gentleman" ist der Titel eines Artikels von Günter Buhles über CHARLES MINGUS, den wir im nächsten Heft veröffentlichen.



I to Believe Being Loved is
The only way to Survive this
whole world Scene, So I am
Trying with all my Heart and
mind to Communicate
I Just Kinda Feel
Like If I Just Believed a little more
inside my Self, and not the outside
I'd See Eric Dolphy Somewhere Way
Back in my minds Eye of Conversation
unfinished..... this time I'd
Just End my Thoughts out there with
him, and everyone I know in Jazz
Circles would be much Happier
with out us Both... Some would Say
I Died of Some Foolish thing like
A Heart Attack, But I'd have Just
Cut out From this Shitt Hole
Scene, that Man of Hate has man
and Call's Liveing Life....
They Don't or Haven't Loved me, they
Loved what it looked like to be with
A man with white ups.. most the women
even Celia, Didn't even think my music
As Good as the best.. and Thats why
it's taken So Long For my Success in
At Least Attencion which is Neccessary
To Survive this System of Famed music
or its No music...
I had to Convence those wives, I Believe
I was as Good as Bird, Celia Laughed at
me.. Like I was Some Kind of Fool.

Yes I Know of Prejudices of this Same man
who Hate's my Skin also Hateing His own
Woman and not Knowing that it is Hate
to Feel Superior..

Charles Mingus

Die Jazzkomponistin Carla Bley

Kurzbiographie, Werkanalyse, Würdigung

von Günter Buhles

(Fortsetzung von JP 1/79)

I. Die Schallplatten-Suiten

Carla Bleys eigene Schallplatten der letzten Jahre enthalten in sich abgeschlossene suitenhafte Werke. Eigentlich waren schon die Jazz Realities 1966 Vorläufer davon, und zwar nicht nur hinsichtlich des musikalischen Materials: Eine Gruppe ausgeprägter Individualisten spielte eine Reihe von Kompositionen mit ganz unterschiedlichem Charakter und Stimmungsgehalt. Allerdings blieben diese Aufnahmen noch deutlich eingebettet ins Genre der Free-Jazz-Experimente jener Zeit, während die späteren Kompositionen klarer die gängigen Kategorien des Jazz durchbrechen. Vielleicht kam der Anstoß zu Carlas neueren, großen Suiten von dem glückhaften Umstand, daß sie 1967 von dem damals schon anerkannten und sogar populären jungen Vibraphonisten Gary Burton den Auftrag zur Komposition eines geschlossenen Ablaufs für eine ganze Langspielplatte bekam, deren Produktion und Vertrieb von einer mächtigen Plattenfirma abgesichert war. Mit diesem Album „A Genuine Tong Funeral" (auf RCA Stereo LSP-398) - der Titel assoziiert die südostasiatische Kultur - formulierte Carla Bley das Konzept ihrer später selbst produzierten Schallplatten-Suiten, welches natürlich mit ihren frühen Stücken in Verbindung bleibt. Aus der Komponistin von Klavierstücken wurde eines der individuellsten Arrangiertalente von jazzmäßiger Bläsermusik, die nicht von besonderer Raffinesse (wie die Musik von Gil .Evans), sondern von ihrem eigenwilligen Tonfall bestimmt wird. So hören wir dann auf „Tong Funeral" knappe abstrakte Themen, vor allem aber parallel geführte Balladenlinien, von Saxophonen, Trompete, Posaune und Tuba vorgetragen. Die Harmonik dieser Sätze ist an ihre frühen Themen wie „Doctor" oder „Closer" angelehnt. Dazwischen stehen Solo-Passagen - hauptsächlich für Burtons Vibraphon, aber auch den Gitarristen Larry Coryell und schließlich für den Tenorsaxophonisten Gato Barbieri, der auf fast allen folgenden Platten der Komponistin als wichtige Solostimme mitwirkte - in durchweg modalen Konzepten, wie sie mit dem Beispiel „Syndrome" gezeigt wurden. Außerdem gibt Carla Bley bei „Tong Funeral" und in den späteren Werken Gelegenheit zu machtvollen, freien Kollektivimprovisationen aller Mitwirkenden, auch dies hatte sie früher schon ansatzweise bei Jazz Realities versucht.
Über ihre Auftragskomposition für Gary Burton und seine Gruppe schrieb Carla Bley selbst: ,,'A Genuine Tong Funeral' ist ein dramatisches musikalisches Produkt, das auf Gefühlen gegenüber dem Tod beruht - von den unehrerbietigsten bis zu solchen des tiefsten Verlustes. Es sollte auf einer Bühne aufgeführt werden, mit Beleuchtungen und Kostümen. . . . Jede Ähnlichkeit mit chinesischer Musik oder Folklore, außer der dem 'Funeral' zugrunde liegenden orientalischen dramatischen Qualität, war nicht beabsichtigt." Tatsächlich kann man jedoch bei einzelnen Motiven für Vibraphon und Gitarre an indonesische Gamelan- oder japanische Koto-Musik, bei den Bläsern - vor allem Barbieris Soli - an das urtümliche sakrale Trompetenspiel tibetanischer Mönche denken. Allerdings hat die Komponistin hier so wenig wie in späteren Werken versucht, Volksmusik nachzuempfinden oder gar nachzuschaffen. Noch weniger, sie zu „verjazzen". Ihre Themen und Arrangements bleiben unzweifelhaft die der bewußten weißen Amerikanerin, mit anderen Worten: Sie bleiben künstlerischer Ausdruck und werden nicht zu Kunsthandwerk (wie das bei so vielen Folkloreanleihen des Jazz der letzten Jahre der Fall war). So ist das Wort „genuine - echt" im Titel dieser „düsteren Oper ohne Worte" ja gerade auch als - in gewissem Sinn ironischer - Hinweis auf das Bewußtsein der unüberwindlichen soziologisch-kulturellen und musikalisch-ethnischen Diskrepanzen der abendländischen (d. h. auch weißen amerikanischen) und der asiatischen Welt - politisch im Vietnamkrieg manifest geworden (Tongking ist eine nordvietnamesische Provinz) - zu verstehen. Dort wo Carla Bley fremde Traditionen zitiert oder assoziiert, kann man ihre Kompositionen Musik über Volksmusik nennen. Ihr Anliegen scheint dabei nicht zuvorderst eine „Weltmusik" zu sein. Ich sehe in diesem Aspekt der Assoziation Ähnlichkeiten von Carla Bleys Suiten mit Bertolt Brechts Konzept des Epischen Theaters, der mit „Der gute Mensch von Sezuan" kein chinesisches und mit „Herr Puntila und sein Knecht Matti" kein finnisches Volksstück schrieb. Auch die späteren „dramatischen" Suiten von Carla Bley deuten in ihren abrupten musikalischen und handlungsmäßigen Wendungen und Verfremdungen in ihrer Art auf Brecht zurück und nicht nur das: Die Nähe zu den Komponisten, mit denen der Stückeschreiber gearbeitet hat, zu Hanns Eisler und Kurt Weill insbesondere, suchen diese Kompositionen ganz deutlich, wie nachher noch gezeigt werden soll. Mit einem dramaturgischen Effekt von besonderem Reiz und starker Aussagekraft stellt Carla Bley den Ablauf von „Tong Funeral" scheinbar auf den Kopf. Er beginnt mit „The End", setzt sich fort in „Events Leading To The End" und endet dann mit „A Beginning": „Only the survivors are dead - nur die Hinterbliebenen sind tot."
Charlie Haden, der ehemalige Bassist in Ornette Colemans Jazzgeschichte machendem Quartett, wurde nach seinen eigenen Worten von Liedern aus dem Spanischen Bürgerkrieg zur Verwirklichung einer Schallplatte mit „Liberation Music" - Befreiungsmusik - (erschienen 1969 auf Bob Thieles Impulse Label) angeregt. Er gewann die wichtigsten New Yorker Jazz-Avantgardisten als Spieler und Solisten, die mit anderen Free-Musikern jener Zeit den weltanschaulichen Hintergrund in der marxistischen Philosophie gemeinsam haben, und Carla Bley als Arrangeur dafür. Haden zur Musik dieser Platte: „Der Kampf des Volkes um Freiheit lebt weiter in den Liedern, die im Spanischen Bürgerkrieg geboren wurden. Vier von jenen Liedern sind in dem Album enthalten. Das ‚Einheitsfrontlied' ist ein von Hanns Eisler geschriebenes Arbeiterlied (Worte von Bertolt Brecht), ‚El Quinto Regimiento', ‚Los Cuatro Generates' und ‚Viva La Quince Brigada' sind alte spanische Volkslieder, denen im Krieg neue Worte gegeben wurden.. . . Die Musik in diesem Album ist dazu gewidmet, eine bessere Welt zu schaffen, eine Welt ohne Krieg und Töten, ohne Rassismus, ohne Armut und Ausbeutung." Carla Bley schrieb fast alle Arrangements und zudem die Stücke „Introduction", „The Ending To The First Side" sowie „Interlude (Drinking Music)" dafür. „Introduction" ist ein kurzer, schleppender, melancholisch klagender Marsch, der in Eislers „Einheitsfrontlied" überleitet. Klavier (von Carla selbst übernommen), Baß

CARLABLEY

Foto: Tod Papageorge

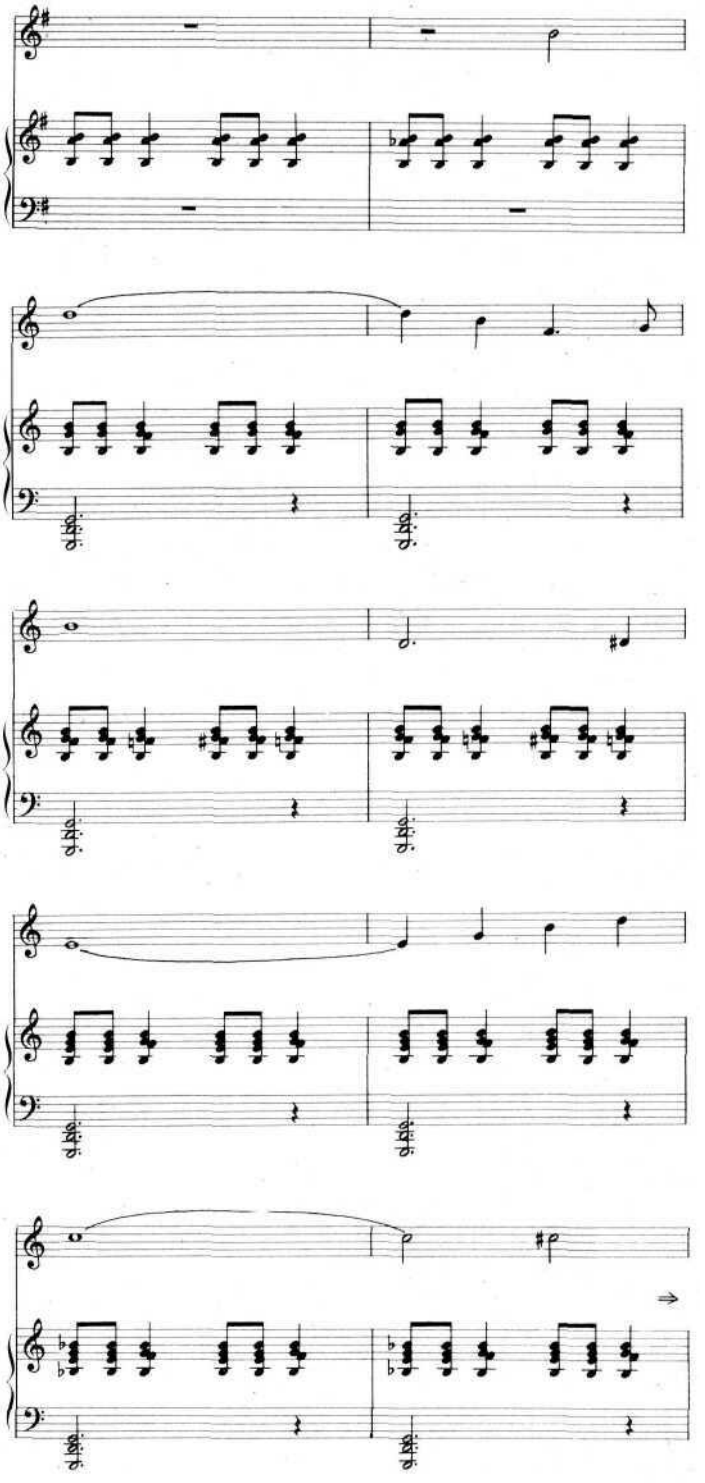
und Schlagzeug spielen zunächst eine Strophe als schnellen Marsch; dann setzen die Bläser im Hintergrund nicht sehr laut die zweite Strophe dazu. Das harte Staccato der Rhythmusgruppe endet in der zweiten Strophe mit einem Break. Das Orchester - von Perry Robinsons Klarinette angeführt - trägt das Stück zunächst etwas kraftvoller, dann leiser werdend weiter. Bei dieser Bearbeitung wurde Hanns Eislers ursprüngliche Klaviernotation nur geringfügig geändert, was man als eine Identifikation Carla Bleys mit dem Brecht-Mitarbeiter erklären mag. Jedoch auch „Los Cuatro Generates" und „Viva La Quince Brigada" sind eng an Originale angelehnt; sie entstammen in diesen Fällen laut Hüllentext der Platte der Filmmusik des Streifens „Mourir A Madrid". An einigen Stellen der Platte werden schließlich Aufnahmen von spanischen Originalen als einzelne Singstimme oder als Chor eingeblendet, die der Musik zusätzliche Lebendigkeit und eine Spur Authentizität geben. „El Quinto Regimiento" oder dessen Volksliedvorlage war im Jazz schon vor dem Erscheinen dieser Platte bekannt: John Coltranes modales „Öle" ist nichts weiter als eine Paraphrase dieser Melodie über einem Walzerrhythmus. Für Carla Bleys gesamtes Werk ist die „Liberation Music" nicht von erstrangiger Bedeutung, doch bietet sie eine gute Illustration auf dem Weg zu ihren weiteren Arbeiten. Einmal erprobt sie hier die Balance zwischen Arrangement und Freiheit in einer größeren Besetzung (übrigens mit Musikern, die auch auf ihren späteren Platten noch zu hören sind), zum anderen finden wir an dieser Stelle den einzigen ausdrücklichen Bezug auf einen Komponisten des Epischen Theaters, eben auf Hanns Eisler.

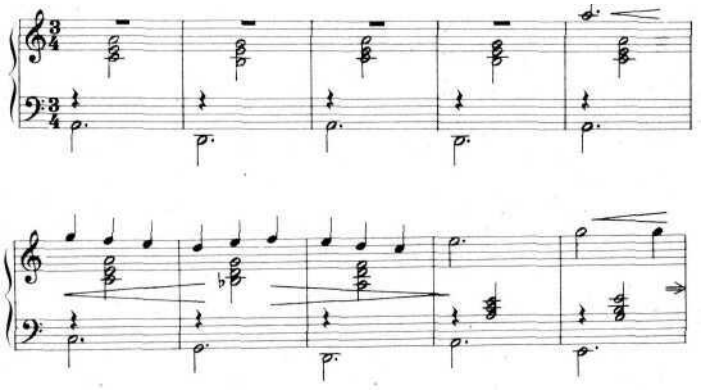
„A Chronotransduction" nennen Carla Bley und Paul Haines ihre Oper „Escalator Over The Hill". Die Szene spielt hauptsächlich in „Cecil Clark's Old Hotel", wo ganz unterschiedliche Gäste, darunter der Rock 'n' Roll-Musiker Jack (gespielt von Jack Bruce, dem Hauptträger der kaum durchsichtigen Handlung), in lyrisch-assoziativen Texten rätselhaft über das alltägliche oder nicht alltägliche Leben und schließlich jene „Rolltreppe über den Hügel" philosophieren. Die Titel einzelner Parts allein geben schon einen Geschmack von der sprachlichen Qualität des Librettos, das der in Indien lebende Dichter Paul Haines schrieb: „Song To Anything That Moves", „Little Pony Soldier", „Holiday In Risk" oder „Rawalpindi Blues". Bereits die „Hotel Overture" enthält alle Merkmale von Carla Bleys Orchestermusik, dieser Satz endet mit einer langen, rauschenden Klangfläche - der großen Rolltreppe über den Hügel. Immer wieder kehren danach Parts einzelner Stimmen - geschulte und ungeschulte, gesungene oder gesprochene - oder von Stimmengruppen, dazwischen instrumentale Balladen und Themen, Kollektive, Soli -vor allem von Gato Barbieri, Tenorsaxophon, John McLaughlin, Gitarre, Don Cherry, Trompete, Carla Bley, Keyboards und Roswell Rudd, Posaune - sowie kontrastreiche, farbige Zwischenspiele, u. a. von einer ins Geschehen integrierten Rock-Band: „Jack's Traveling Band" mit Bruce am E-Baß, Carla Bley an der Orgel, dem Schlagzeuger Paul Motian und John McLaughlin. Vor allem gelingt bei den Aufnahmen der ständige Ausgleich zwischen Freiheit und Arrangement, wie ihn nur eine Gruppe sich bekannter oder befreundeter Künstler bewerkstelligen kann. Eine detaillierte Analyse des Werkes - dramaturgisch, sprachlich und formal - würde eine besondere Arbeit erfordern. Musikalisch bleibt es - allerdings mit einem reichen Spiel an Varianten - im Bereich und Genre von Carla Bleys Kompositionen bis zu diesem Zeitpunkt und auch im Rahmen des hier bereits Erläuterten, wenn man von Rock-Elementen als neuer Farbe absieht. Allein das oberflächliche Anhören des Drei-Platten-Albums (JCOA Stereo JT 4001) ist ein abendfüllendes Programm.

Von den neueren Werken der Komponistin scheint mir indessen das Album „Tropic Appetites" (Virgin Records-Watt/1) die konzentrierteste künstlerische Aussage zu machen. Diese Suite enthält in knapper Form sämtliche Merkmale der Musik Carla Bleys. „Tropic Appetites" hat einen lyrischen und erzählenden Charakter, ist ein Stimmungsbild, doch mit dramatischer Entwicklung und wechselnden musikalischen Farben. Paul Haines, der Carla Bley auf seine Art künstlerisch stark beeinflußt hat, schrieb die Texte dazu, die von Julie Tippetts, der jungen Frau des gleichnamigen englischen Avantgarde-Pianisten, gleichzeitig expressiv und doch sensibel gesungen werden.
Dazu hier ein kurzes Beispiel der farbenreichen Sprache des Dichters:

in India	In Indien
This sun s so hol	Diese Sonne ist so heiß
In India	In Indien
Most buildings shut up	Die meisten Bauten verschlossen
All huts afire	Alle Hütten in Brand
The one Bird	Der eine Vogel
Alive afternoons	Lebendig am Nachmittag
Colored milky sweet	Milchig-süß gefärbt
Wearing stunned hot eyes	Trägt erstaunte, heiße Augen
And a scooped vanilla head	Und einen betäubten Vanille-Kopf
Sings in this yeasty air	Singt in dieser gärigen Luft
A couple of notes	Ein paar Noten
Every quarter hour	Jede Viertelstunde

Mit einem langen, eigentlich zweiteiligen Stück beginnt die erste Plattenseite. Gato Barbieri steht nach einer Klavier-Einleitung von Carla Bley als Tenorsaxophonist im Vordergrund. Der Rhythmus von Schlagzeug, Congas, Baßostinati und modaler Klavierbegleitung erinnert an den Tango, aber auch den puertorikanischen Latin Boogaloo. Blechbläsersätze unterstreichen diese Ähnlichkeit noch zusätzlich, vor allem im zweiten Teil, dessen Rhythmus von Tito Puente, Willie Rodriguez oder Mongo Santamaria gespielt sein könnte. Toni Marcus auf der Violine bringt gegen Ende wieder stärker Tango-Elemente in die Komposition, die zu Carlas modal konzipierten Stücken zählt. Die Harmonik bleibt mit den Akkordstrukturen der frühen Themen verwandt. „India", dessen Text wir jetzt kennen, hat dann deutliche Anklänge an die Musik von Kurt Weill. Man kann z. B. an den „Anstatt Daß-Song" aus der „Dreigroschenoper" denken. Julie Tippetts singt diese Ballade vor einer Begleitung mit Klarinette, Violine, Posaune und Tuba, also einer ausgesprochen Weillschen Instrumentierung. Sofort wird man bei dem darauf folgenden „Enormous Tot" Part I an Weills „Tango-Ballade" erinnert: „In jener Zeit, die längst vergangen ist...". Carla Bleys Bezug auf den Tango bei „Tropic Appetites" dürfte jedoch nicht nur auf Weill zurückgehen; denn einer ihrer Solisten, Gato Barbieri, ist Argentinier, und er greift heute ganz bewußt auf südamerikanische Traditionen zurück. Rhythmisch und im Gesangsstil ist „Enormous Tot" Part II an den populären Hard-Rock angelehnt. Im Genre ihrer eigenen Balladen bleibt Carla Bley mit „Caucasian Bird Riffles". Julie Tippetts, die ehemalige Rock-Sängerin, singt den Text außerordentlich lyrisch (vor einer Begleitung von Klavier und über das Lesley-Gerät gespielter Orgel unisono sowie Baß und Schlagzeug). Mike Mantlers Trompetensolo in diesem Stück scheint von der Komponistin vornotiert zu sein. Am Anfang der zweiten Seite steht „Funnybird Song", ein volksliedhaftes Jazzthema, das an frühe Stücke wie „Around Again" erinnert. Mit „Indonesian Duck Sucking Supreme" und „Song Of The Jungle Stream' (dem Arrangeur Tadd Dameron gewidmet) knüpft Carla Bley an ihre alten abstrakten, von Chromatik geprägten Linien an. Auch im Gebrauch der Chromatik - wie außerdem in der Instrumentierung sowie der einfachen, doch „dissonanten" Harmonik - zeigt sich wohl Carla Bleys Interesse an Kurt Weill und den anderen Brecht-Komponisten.
Hier möchte ich als interessantes Beispiel Weills „Alabama-Song" aus „Mahagonny" ohne nähere Analyse und besonderen Kommentar zitieren, auch zur Gegenüberstellung mit Carla Bleys älteren Stücken wie „Syndrome" (und dessen Harmonik).

„Alabama-Song" (Kurt Weill)

Wenn der Amerikaner Charles Mitchell aber im Down Beat „Music Handbook 1976" schreibt: „Bley hat sich auf Weillsche Balladen mit beißendem Witz und Ornettesche (Coleman) Klagegesänge spezialisiert", die sie mit ausgedehnten (modalen) Solopassagen abwechsle, dann ist das etwas zu grob vereinfacht, wie überhaupt Vergleiche von Künstlern untereinander - vor allem vermittels lapidarer Namensnennungen - immer lückenhaft und problematisch sind, d. h. immer kritisch gesehen werden müssen. In manchen Passagen von Carla Bleys Werk „3/4" (für Klavier und Orchester) kann man bezüglich des Materials auch starke Ähnlichkeiten mit der Musik Erik Saties erkennen (dessen Werk und Persönlichkeit viele Jazz-Musiker faszinieren), z. B. den „Gymnopedies" (etwa auch in der von Claude Debussy instrumentierten Version).

„3me Gymnopedie" (Erik Satie)

Mit collagenhafter Musik - ähnlich wie Carla Bleys „Tong Funeral" oder „Tropic Appetites" - verursachte Satie bereits im ersten Viertel unseres Jahrhunderts einen seiner Skandale, nämlich mit dem Ballett „Parade". Tatsächlich verbindet Carla Bley in ihren Kompositionen Elemente aus vielen Quellen. In „3/4" (erschienen auf Virgin Records-Watt/3) trifft man symphonische Streichersätze und pianistische Solopassagen, jazzmäßige Bläser und folklorehafte Modalität.

Würdigung

Aber auch dort, wo Carla Bley musikalische Collagen anlegt, bleibt ihre Musik einheitlich und geschlossen. Sicher spielt dabei eine Rolle, daß die Schallplattenwerke von einem festen Musikerstamm realisiert wurden, immerhin bildet jedoch die stilistische und atmosphärische Einheit eine der wichtigsten Qualitäten der Musik dieser Komponistin. Weiterhin fasziniert es, daß die neueren Werke den Rahmen des Jazz sprengen, ohne indessen die Verwurzelung in der Jazztradition, dem Bebop und noch früheren Spielarten - vor allem bei „Tong Funeral" und „Tropic Appetites" deutlich -, zu verlieren. Carla Bleys Kompositionen gehören, wenn dieser Begriff überhaupt sinnvoll eine Kategorie markiert, ebensogut in den Bereich der „Zeitgenössischen Musik", in der es nicht vieles gibt, was diesen Stücken an Intensität, Spannkraft und Farbigkeit gleichkommt. Hier möchte ich die frühen Themen nicht ausnehmen. Im Gegenteil, sie scheinen mir als kreative Leistungen fast noch wesentlicher als die neuen; denn diese sehr individualistischen Experimente bereiten all das vor, was heute mit aufwendigen Mitteln verwirklicht worden ist. Wir wollen uns andererseits darüber im klaren sein, daß Carla Bley im Laufe ihrer Karriere Förderung und Hilfe von vielen Seiten erfahren hat. Als junge weiße Künstlerin, die der amerikanischen Mittelschicht entstammt, waren viele Dinge für sie von Anfang an nicht unmöglich. Ihre besondere Rolle als Frau in einer Männermusik mag dabei ein Problem, aber auch ein Vorteil gewesen sein. Jedenfalls blieben den Vorgängerinnen von Carla Bley, den beiden schwarzen Komponistinnen und Arrangeurinnen Mary Lou Williams und Melba Liston, solche Erfolge versagt. Auch die etwa parallel mit Carla Bley wirkende Alice Coltrane genießt nicht eine so breite Anerkennung. Trotzdem zeigte sich die Komponistin neuerdings in einem Interview mit einem englischen Journalisten enttäuscht von der Effektivität ihrer Arbeit: Sie wolle in Zukunft keinesfalls mehr so große Anstrengungen machen, um auf Kosten ihres privaten Lebens größere Werke zu realisieren, und bei ihren zukünftigen Produktionen nur noch einen ganz geringen Aufwand betreiben. Wörtlich sagte Carla Bley: „I was too ambitous - zu ehrgeizig." - Besonders negativ äußerte sie sich über die Zusammenarbeit mit Musikern aus Symphonieorchestern bei der ersten Aufführung von „3/4" in New York: „Die (symphonischen) Musiker mußten in jeder Beziehung geführt werden, es bedurfte einer Probe nach der anderen... Sie glaubten, sie könnten Jazz-Phrasierungen spielen... Es stellte sich heraus, daß sie dies kaum konnten, aber eine große Hilfe war es, daß Keith Jarrett der Piano-Solist war. ...Die Mitglieder des Ensembles sind die am schlimmsten eingebildeten Musiker in der Welt. Sie konnten nicht verstehen, warum sie unfähig waren, auch nur zwei Noten hintereinander mit einem bestimmten Gefühl, einer bestimmten Art von Synkopierung zu spielen." ...Deshalb habe sie für die Plattenaufnahme hauptsächlich Jazz-Musiker gesucht, denn: „Jazz-Spieler können klassische Musik gut spielen, aber klassische Musiker können überhaupt nichts Jazzmäßiges spielen." - Über Carla Bley als Pianistin wurde in diesem Artikel kaum etwas gesagt. Wie erwähnt ist auch ihr Spiel auf zahlreichen Platten zu hören, nicht nur den eigenen. Es hat etwas weniger Farbigkeit und Individualität als viele ihrer Kompositionen, aber auch ihre Improvisationen sind hörenswert. Trotz ihrer steigenden Popularität ist Carla Bley auch heute noch kein Star mit Allüren. Sie tritt nicht mit strahlenden oder bizarren Garderoben, Frisuren oder Make-ups auf. In den Hit-Paraden ist sie nicht zu Hause, aber auf vielen Platten steht ihr Name (oft nur kleingedruckt). Sie stand im Brennpunkt, aber die Sensationspresse - die es auch in dem Bereich der Musik gibt - hat sich nie für sie interessiert. - Nein, auf Glamour und Glitter legt Carla Bley keinen Wert. Konsequent verzichtet sie auf die sonst bei weiblichen Künstlern zumal überstrapazierten Mittel der Erotisierung und Stimulans, obwohl sie - und das sei hier nicht als männliches Präjudikat vermerkt - eine äußerst attraktive junge Frau ist. Carla Bley ist einfach da und macht Musik. So habe ich sie vor einiger Zeit als Mitglied einer kurzlebigen Gruppe des Rock-Stars Jack Bruce kennengelernt: Im Hintergrund dieses Pop-Egozentrikers breitete sie Orgelklänge aus, rundete sie den Klang der Band mit Synthesizerflächen ab, ließ am Klavier einem minderen Talent allen Raum. In dieser Besetzung erschien mir ihr Beitrag als das einzige integrierende Element.

Diskographie:

••' tten unter eigenem Namen:
Cai.j Bley: Jazz Realities, Fontana 881 010 ZY
Carla Bley - Paul Haines: Escalator Over The Hill, JCOA JT 4001
Carla Bley: Tropic Appetites, Virgin-Records - Watt/1
Michael Manlier - Carla Bley: 13 - 3/4, Virgin-Records-Watt/3
Carla Bley: Dinner Music. Watt/6
The Carla Bley Band: European Tour 1977, Watt/8
Mitwirkung auf Platten anderer Künstler:
Gary Burton: A Genuine Tong Funeral, RCA Stereo LSP - 398
Charlie Haden: Liberation Music Orchestra. Impulse AS 8193
Michael Mantler: No Answer, Virgin-Records - Watt/2
Michael Mantler - Edward Gorey: The Hapless Child, Virgin-Watt/4
Michael Mantler: Silence, Wart/5
Michael Mantler: Movies, Watt/7
The Jazz Composers Orchestra (dir. by Mantler): JCOA LP 1001/2
Don Cherry: Relativity Suite, JCOA LP 1006
Clifford Thornton: The Gardens Of Harlem, JCOA LP 1008
Grachan Moncur III: Echoes Of Prayer, JCOA LP 1009
Platten, die ihre Kompositionen enthalten:
Paul Bley: O Plus One, Crescendo GNPS 31
Paul Bley: Barrage, ESP 1008 ST
Paul Bley: Closer, ESP 1021 ST
Paul Bley: Touching, Fontana 888 608 ZY
Paul Bley: Footloose, Byg 529 114
Paul Bley: Ramblin', Byg Actjel 13 bzw fed record VPA 117
Paul Bley: Open To Love, ECM 1023 ST
Paul Bley: Scorpio, Milestone-Records MSP 9046
Paul Bley - NH0P Duo, Steeple Chase-Records SCS 1005 ST
Paul Bley: Turning Point, Improvising Artists Inc. 373 841
Paul Bley - Jaco Pastorius - Pat Metheny - Bruce Ditmas, Improvising Artists Inc 373846
Paul Bley: Alone, Again, Improvising Artists Inc. 373840
Jimmy Giuffre: Fusion, Verve-Records MV 2516
Art Farmer Sing Me Softly Of The Blues, Atlantic AS 128 005
Steve Kühn: Watch What Happens, MPS 15 193 ST
Gary Burton: Dreams So Real, ECM 1072

Quellennachweis:

Robert Levin, Jazz Composers Guild - A Determined Alliance Against The Establishment. Down Beat, Mai 1965.
Carla Bley, Hüllentext zu „Tong Funeral[1], RCA-Records
Charlie Haden, Hüllentext zu „Liberation Music", Impulse-Records
Barbara Charone, Bruce and Taylors Band of Misfits Rolling Stone. Juli 1975.
Richard Williams. Bruce-Interview u. a. zu „Escalator" Melody Maker. Februar 1971.
Virgin Records, Carla Bley - Interview, 1976.
Edition Salabert, Erik Satie - „3"" Gymnopedie". Paris 1969.
Priam Clay. Hüllentext zu Kurt Weill - „Kleine Dreigroschenmusik[1]. Candide-Records.
Kurt Weill, Ausgewählte Schriften. Suhrkamp Ffm 1975
Karlheinz Stockhausen, „Mantra" - Plattenhülle, Deutsche Grammophon

LENNIE TRISTANO

Als Lennie Tristano am 18. November 1978 in seinem New Yorker Heim einem Herzinfarkt erlag, schloß sich für immer die Tür hinter einer der einsamsten Persönlichkeiten des Jazz. Obwohl er fast 40 Jahre lang als professioneller Musiker tätig war, hinterläßt Tristano eine an Umfang magere Discographie; fast seine gesamten Aktivitäten ergaben sich in der ersten Hälfte seiner Laufbahn. Seine Plattenaufnahmen bieten jedoch trotzdem Einblick in eine bemerkenswerte musikalische Entwicklung. Sie sind Marksteine auf dem Weg des Musikers, der noch zu Beginn der 40er Jahre eine Dixieland Band leitete und innerhalb eines Jahrzehnts in Grenzbereiche vorstieß, die auch aus heutiger Sicht durchaus Avantgardecharakter tragen. Lennie Tristanos Entwicklung vollzog sich in nahezu völliger Zurückgezogenheit, vor allem während der letzten 20 Jahre, in denen er nur eine Platte produzierte und selten öffentlich auftrat. Er hatte sich der quälenden Suche nach Vollkommenheit verpflichtet, wie sie unerreichbar war.

Lennie Tristano wurde am 19. März 1919 in Chicago geboren, zu einer Zeit, da eine Grippe-Epidemie in Europa und Nordamerika auf ihrem Höhepunkt war. Ihr wurde zugeschrieben, daß das Sehvermögen Tristanos von Geburt an gestört war und zu seiner völligen Erblindung im Alter von 10 Jahren führte. Damals hatte er schon einige Zeit Klavier gespielt und somit die Grundlage für das Instrument seiner zukünftigen Karriere geschaffen - obwohl er seine Dixieland Band zunächst als Klarinettist anführte und als Tenorsaxophonist und Klarinettist in Rhumba Bands mitwirkte. In den frühen 40er Jahren verfügte Tristano dank einer klassischen Klavierausbildung über eine enorme Technik, die in Verbindung mit seinem Talent zur Nachahmung immer wieder Anlaß zu Vergleichen mit Art Tatum gab. In einem Interview mit dem Down Beat-Mitarbeiter Bill Coss berichtete Tristano: ,,1944 konnte ich alles von Art Tatum spielen, mit dem Ehrgeiz, ihn zu übertreffen". Der Pianist Sal Mosca bestätigte in einem Gespräch mit Ira Gitler (1): ,,Er erzählte mir, er könne 'Elegie', eine der schnellsten Aufnahmen Tatums, spielen und sei noch vor ihm fertig". Typisch ist die Geschichte von dem Chicagoer Pianisten, der in einer Bar Art Tatum zu hören vermeinte und als er hineineilte, Tristano entdeckte. Der britische Bassist Peter Ind, der 30 Jahre lang eng mit Tristano verbunden war, sagte: „Lennie hatte mir von einem Maler erzählt, der häufig in den Club kam und ihm immer wieder vorhielt, er habe seinen eigenen Weg noch nicht gefunden. Er habe zunächst nicht verstanden, was er meint, berichtete Lennie weiter, und sei ihm gegenüber ziemlich kurz angebunden gewesen. Als der Künstler jedoch hartnäckig blieb, sei ihm dessen Einwand klar geworden, und er habe begonnen, er selbst zu sein". In erstaunlich kurzer Zeit entwickelte Tristano daraufhin eine ganz persönliche Ausdrucksweise, die ihn eigentlich hätte berühmt machen müssen. Daß das nicht der Fall war, lag wohl an der lebhaften Umwälzung, die in der Musik bereits im Gange war: im Vergleich zu der lebendigschillernden Spielweise der Bopper fand Tristanos pastellfarbene Musik weniger herzlichen Anklang. Peter Ind bemerkte dazu: „Wenn man etwas Ungewöhnliches spielt, beachten es die ändern nicht, und das zehrt - glaube ich - an der Seele.

Man muß sehr stark sein, um das aushallen und überwinden zu können. Ich bin sicher, daß auch Bird darunter litt, vermutlich ohne sich dessen bewußt zu sein." Dieser Prozeß kann anhand von Tristanos Schallplattenaufnahmen - so spärlich sie sind - nachvollzogen werden; unwillkürlich kommt dabei der Gedanke auf, den Peter Ind kurz nach Bekanntwerden von Tristanos Tod äußerte: daß Lennie Tristano wahrscheinlich an gebrochenem Herzen gestorben ist.

Unter Tristanos frühen Plattenaufnahmen finden sich vier Stücke, die er 1945, nicht lange nachdem sein individueller Stil gereift war, mit dem Earl Swope / Emmett Carls Sextett in Chicago einspielte. Darunter auch „Tea for two" und „Blue Lou", die Tristanos neu gefundene musikalische Integrität - die dennoch eine starke Bindung zu den Wurzeln des Jazzpianos verrät wie es von Tatum und Hines repräsentiert wird - hervorragend dokumentieren. Gleichzeitig aber weist er in den Arrangements über die beiden Versionen von „Tea for two" in ihrer tangentialen Introduktion und Coda schon deutlich in die Zukunft. Im folgenden Jahr nahm er ebenfalls in Chicago vier Pianosolo-Stücke auf. Ursprünglich als Demo-Bänder für weitblickende Clubbesitzer bestimmt, wurden sie inzwischen auch auf Platte veröffentlicht. „Yesterdays", „What is this thing called love", „Don't blame me" und „I found a new baby" markieren den zweiten Wendepunkt in Tristanos Entwicklung. Harmonisch gesehen sind die Aufnahmen ihrer Zeit weit voraus, auch die Rhythmik ist bereits charakteristisch: ein erster Höhepunkt des linearen Gedankens, von dem die meisten Werke Tristanos getragen werden. Kurz darauf, im Oktober 1946, machte Tristano seine erste kommerzielle Platte für Harry Lims Keynote Label. Sind die hier eingespielten Titel auch weniger hochentwickelt als die früheren Soloaufnahmen, so zeigen sie doch eine weitere Abwendung von den vorherrschenden Stilen. Mit der Verflechtung gleichzeitiger oder aufeinanderfolgender Piano- und Gitarrenlinien über einem Walking Bass erreicht Tristano eine frische, völlig eigene musikalische Struktur und rhythmisches Feeling - obwohl die Instrumentation an das damalige Art Tatum Trio angelehnt war. Die über schnell wechselnde Harmonien laufenden eng-gesetzten melodischen Linien sind besonders ausgeprägt in „Out on a limb", „Night in Tunisia", „I surrender dear" und in dem von der nächsten Aufnahmesitzung im Mai 1947 stammenden „Blue boy" („Fine and dandy"). Innerhalb von 24 Monaten - für die meisten in zu kurzer Zeit - vollzog Tristano den weiteren Schritt zu einer völlig freien Ausdrucksweise. Obwohl es in den vier genannten Stücken auch Passagen voller Schwermut und schwüler Dissonanzen gibt, ist die dominierende Stimmung durchaus lebensbejahend. Der Schlußchorus in der Duo-Improvisation bei „I surrender dear" ist beispielsweise äußerst reizvoll; und Billy Bauers Gitarrensolo in „Night in Tunisia" strahlt eine Heiterkeit aus, wie sie später immer seltener werden sollte. Am meisten aber ist das in der Neubearbeitung von „Fine and dandy" zu spüren, das Tristano mit einem wahren Wolkenbruch von 16tel Noten beginnt und dabei ein rhythmisches Feeling zeigt, wie es seine Kollegen vermissen lassen. Übrigens ist bei diesen Aufnahmen - wie auch bei den früheren Earl Swope/Emmett Carls Produktionen - eine interessante Block-Akkord-Technik zu beobachten, mit der andere Pianisten erfolgreich wurden. Obwohl das Klavier-Gitarre-Duo mit Bassbegleitung etwas ganz Eigenständiges war, konnte Tristano seine wirklichen Fähigkeiten hier wegen der rhythmischen Steifheit im Spiel seiner Kollegen nicht voll zur Entfaltung bringen. Deutlich wird das in einer aufschlußreichen Gegenüberstellung der bereits erwähnten Version von „I surrender dear" mit einer weiteren, fast ein Jahr später bei einem von WOR-Mutual Radio veranstalteten „Battle of the Bands"-Wettbewerb aufgenommenen Fassung. Tristanos Partner waren dabei der nun flexiblere Bauer und der großartige Bassist Ray Brown, der den Rhythmus wesentlich geschmeidiger machte.

Zu dieser Zeit hatte Tristano das Glück, durch den Jazzkritiker und -autor Barry Ulanov gefördert zu werden. Er verhalf dem Pianisten zu der für ihn so wichtigen Präsentation im Rundfunk (im September und November 1947), was zusammen mit Ulanovs sehr wohlwollend geschriebenen Artikeln zweifellos bewirkte, daß Tristano 1948 bei den Metronome All Stars mitwirken konnte. (Er zeigte sich für diese Unterstützung schon bald mit seiner Komposition „Coolin' off with Ulanov" erkenntlich.) Im Down Beat Poll ging im selben Jahr Mel Powell als Sieger unter den Pianisten hervor. Der zunehmende Abstand zwischen dem Hauptstrom des Bop und Tristanos Neuerungen wird in den Aufnahmen der Metronome All Stars von Pete Rugolos „Overtime" und Tristanos „Victory Ball" zusätzlich unterstrichen; wenngleich Charlie Parker die Kluft mit gewohnter Virtuosität überbrückte. Dizzy Gillespie, der auch mit dabei war, berichtete kürzlich, daß Bird von Tristanos Konzeption sehr beeindruckt gewesen sei und dessen Bedeutung schon früh erkannt habe. Trotz seiner Mängel ist „Victory Ball" („'S Wonderful") in seiner Linearität typisch für Tristano. Interessanter aber ist wohl die Vorwegnahme des nahenden Hot-versus-Cool-Konflikts in dem spürbaren Spannungsverhältnis zwischen Rugolos „Overtime" mit seiner unruhigen, bebopmäßigen Vortragsweise und Tristanos stark legato-betonter Auffassung. Daß dieser Kontrast nur drei Monate früher, als die zweite Gruppierung von Barry Ulanovs All Star Modern Jazz Musiker für WOR-Mutual Radio Aufnahmen machte, weniger ausgeprägt war, ist ein weiteres Zeichen für Tristanos Fortschreiten auf seinem einsamen Weg.

Die schnelle künstlerische Weiterentwicklung führte jedoch zu einer weiteren Verschlechterung der angespannten finanziellen Lage, mit der sich Tristano und seine damalige Frau Judy in den ersten drei Jahren nach ihrem Umzug von Chicago nach New York konfrontiert sahen. Um überleben zu können, unterrichtete Tristano (er hatte in einem einzigen Studienjahr den Master's Degree im Fach Komposition erlangt), und er konnte während dieser Zeit eine eindrucksvolle Reihe von Musikern zu seinen Schülern zählen: Lee Konitz, Warne Marsh, Billy Bauer, den unterbewerteten Posaunisten Willie Dennis, John LaPorta, Cy Touff, Don Ferrara, sogar Bud Freeman.

Eine Woche nach der Produktion der am meisten mit Tristano in Verbindung gebrachten Metronome All Star-Formation begann die Reihe der Aufnahmen, die später als seine charakteristischsten angesehen wurden (was jedoch bedeutet, die logische Weiterentwicklung seines Stils zu ignorieren). Die erste Session im Januar 1949 war gleichzeitig Premiere für Bill Weinstocks New Jazz Label und damit für den umfangreichen Prestige Katalog. Die Aufnahmen - „Subconscious-Lee" („What is this thing called love"), „Judy" („Don't blame me"), „Progression" („Idaho") und „Retrospection" („These foolish things") - sind weniger vorausweisend, als vielmehr eine Bilanz des bisher Erreichten. Die unbeschwerte Art der beiden Balladen knüpft an die frühen Keynote-Aufnahmen an, wogegen speziell „Subconscious-Lee" die erste bedeutende thematische Verwirklichung von Tristanos These ist, daß das eigentliche Wesen des Jazz in der Improvisation liege. Die vier Stücke strahlen eine Stimmung aus, die die spätere West Coast Bewegung genauso stark beeinflußte wie die Claude Thornhill Band, das Miles Davis Nonett, Stan Kentons Orchester und die Four Brothers. Allerdings rührte das von einem falschen Verständnis von Tristanos Konzeption her, das so weit ging, daß nur die herausragendsten Vertreter dieser Richtung die emotionelle Offenheit und die Attacke in den Aufnahmen der Tristano Gruppe spürten. Genauso erkannten nur wenige, daß Tristanos Musik in rhythmischer Hinsicht nicht den deutlich hörbaren Timekeeper erforderte, sondern den Bassisten und Schlagzeuger der Zukunft: die vitale Beweglichkeit eines Scott LaFaro und eines Elvin Jones. In seinem letzten Interview - 1976 für das Juliheft des japanischen „Swing Journal" - äußerte Tristano Kiyoshi Koyama gegenüber, daß er den dänischen Bassisten Niels-Henning örsted Pedersen (einen Vertreter der Scott LaFaro Richtung) und Elvin Jones,

„den einzigen wirklich originellen Schlagzeuger", wählen würde. Die Aufnahmen, die im März und Mai desselben Jahres entstanden, sind ausdrucksstärker. In „Wow" ist die für Tristano charakteristische rhythmische Elastizität hervorragend realisiert. Wie bei „Crosscurrent" ist der Musik eine nie zuvor erreichte Lebendigkeit und Direktheit zu eigen. Das Wesen des Jerome Kern-Standards „Yesterdays" wird so klar herauskristallisiert, wie dies erst später Bill Evans wieder gelang, der seinen individuellen Stil, ähnlich wie Eddie Costa, aus Tristanos Konzeption entwickelte. Die neue Version von „Fine and dandy" - „Sax of a kind" - zeigt noch überzeugender, zu welch konzentrierter Ausdruckskraft die Gruppe gelangt war. Das bekannteste Stück der Session vom 16. Mai 1949 ist zweifellos das völlig freie „Intuition". Beim vierten Take entwickelte sich die Musik von einem nicht festgelegten Tempo ausgehend, das Tristano in seiner spröden und doch flüssigen Intro vorgibt, in drei Minuten bis zur bindungslosen Coda. Am selben Tag entstand das weniger beachtete „Digression", in dem die Atonalität auf eine mehr akademische Art angegangen wird, das indessen seiner Zeit ebenso weit voraus ist. Barry Ulanov berichtete Mitte der 40er Jahre, wie sich Clubbesitzer die Haare rauften, wenn eine Tristano Band gleichzeitig In drei verschiedenen Tonarten spielte. Die Reaktion am Ende des Jahrzehnts war kaum positiver. Als die neue musikalische Strömung schließlich hervorbrach, erklärte Tristano in einem Interview mit der Zeitschrift Down Beat: „Es wundert mich, daß sich so viele Leute die Köpfe über mich heißreden - es war ja doch immer so, und rührt einfach daher, daß ich es wage, eine andere Auffassung vom Jazz zu haben". Und er fuhr fort: „Mir wurde gesagt, daß meine Musik für kalt, für über-intellektuell gehalten wird. Jeder, der das behauptet, kennt meine Musik nicht. Hinter dem, was ich tue, steht eine umfassende Gefühlswelt, die sich in mehr als 6 oder 7 Jahren bildete". Das war nicht der letzte gedruckte Zornesausbruch des Musikers, dessen Ausstrahlung nach und nach an Kraft verlor und schließlich in immer größerer Dunkelheit versank. 1962 stellte er in einem Interview zu „Intuition" fest: „Es ist merkwürdig, daß das, was wir damals geschaffen haben, völlig vergessen wird, aber schließlich waren wir Weiße" (2). Im gleichen Interview sagte er später: „Ich bin durchaus gewillt, von der Nachwelt beurteilt zu werden. Was die Leute denken, hat keinerlei Einfluß auf das, was ich im Jazz tue". 7 Jahre später erklärte er in einem Gespräch mit Alan Surpin: „Einiges in der heutigen Musik ist wie ein künstliches Jazz-Gebräu: vielfach überarrangiert und fast ohne Improvisation. Die Kehrseite der Medaille ist das freie Spiel, das meist in Kauderwelsch ausartet" (3).

Die bedeutenden Capitol Sessions aus dem Jahre 1949 sind noch nicht der Endpunkt in Tristanos Neuerungen. Abgesehen von Sidney Bechets 1941 im Playback-Verfahren aufgenommenem „Sheik of Araby", das wohl in erster Linie zum eigenen Vergnügen produziert wurde, war es Tristano, der die Idee der Playback-Aufnahmen einführte. Die ersten, im Oktober 1951 eingespielten Titel („Ju-Ju" und „Pastime") fanden noch nicht die Beachtung eines späteren Versuchs aus dem Jahre 1955 („Line Up", „Turkish Mambo"), der jedoch als „Täuschung und nicht-jazzmäßig" abgelehnt wurde. Diese Reaktion rührte vermutlich daher, daß die beiden früheren Stücke erst 1977 auf Platte veröffentlicht wurden. Aus heutiger Sicht ist die Ablehnung nur schwer verständlich, scheinen doch viele Musiker gar nicht mehr in der Lage zu sein, ein Studio ohne ein ganzes Arsenal an elektronischen Geräten zu betreten. Peter Ind, der bei beiden Aufnahmen als Bassist mitwirkte, stellte kürzlich fest: „Wie in den meisten Fällen wurde Lennie deswegen angegriffen".

Wahrscheinlich gab es aber noch einen anderen Grund, weshalb Tristano nie das Ansehen genoß, das er eigentlich verdiente. Die 50er Jahre waren ein Jahrzehnt der Konsolidierung. Die neue Musik der 40er Jahre war angenommen und allgemein anerkannt worden. Tristanos Vorliebe für musikalische Ordnung wurde zwar durchaus aufgegriffen, doch fast nur an der Westküste, wo die meisten Entwicklungen in einer Sackgasse steckten. An der Ostküste dagegen war die Zeit der Blowing Sessions; fast jeden Morgen fuhr ein Wagen von Prestige Records vor dem Lokal 802 vor, um Musiker, die Aufnahmen machen wollten, zu Rudy van Gelder's New Jersey Studio zu bringen. Lennie war völlig im Abseits. „Er wurde so schwierig, daß niemand mit ihm Platten produzieren wollte", berichtete Peter Ind. „Er war nie wirklich zufrieden, nichts war gut genug, nie entsprach etwas dem ihm vorschwebenden Standard. Es ist schwer festzustellen, was im Kopf eines anderen vorgeht; soweit ich es beurteilen kann, glaube ich aber, daß er sehr unglücklich wurde. Er arbeitete weiter an seiner Musik, unterrichtete und versuchte, cool zu bleiben. Allmählich zog er sich - bewußt oder unbewußt - immer mehr zurück. Es wurde schwer, ihn zu überreden, sein Haus einmal zu verlassen. In bezug auf die richtige Spielweise wurde er so wählerisch, daß er in den späten 50er und frühen 60er Jahren meiner Meinung nach den Überblick verlor". Paradox war, daß - obwohl die mit der Blindheit verbundene Verinselung die Einsamkeit künstlerischer Isolation zweifellos noch verstärkt - Tristano laut Peter Ind, „ein großmütiger Mensch war, der eine Menge Leute anzog". Die Entstehung eines Kults um Tristano, der die Isolation in gewisser Hinsicht noch vorantrieb, untermauerte dieses Paradoxon. „Seine Vereinsamung erfolgte nicht bewußt", erklärte Peter Ind, „sondern resultierte aus seiner Philosophie, die sich nicht nur auf die musikalische Seite seines Lebens beschränkte". Die post-freudianische Psychologie war in den 50er Jahren ein starker intellektueller Einfluß und „es gab ein Gefühl der Hoffnung, daß es mit den neuen Erkenntnissen für die Menschheit möglich sein würde, über die zerstörten Träume hinauszuwachsen".

Selbst diese Gruppe um Tristano zerbrach schließlich an seiner kompromißlosen Haltung. Lee Konitz und Warne Marsh spielten nach einem Sommerengagement im Half Note im Jahr 1964 nie wieder mit ihm zusammen. Sie lehnten es stets ab, über die Einzelheiten ihrer persönlichen Differenzen zu sprechen. „Was mich betrifft," sagte Peter Ind, „ich mußte einfach gehen und mein eigenes Leben verwirklichen. Ich wollte nicht ausschließlich Mitglied einer Gruppe sein, die vielleicht nie in der Welt bekannt wird". Ein anderer Tristano-Schüler, der Bassist Bill Crow, der damals Ventilposaune studierte, erzählte in einem Gespräch mit Gene Feehan: „Ich fühlte mich in der fast mystischen Atmosphäre, die Lennie einigen seiner Schüler erlaubte, um ihn herum aufzubauen, nie wohl". Er fügte hinzu: „Eine meiner letzten Unterrichtsstunden wurde von der Badewanne aus abgehalten. Er machte sich für die Arbeit fertig und hörte sich meine Übungen durch die einen Spalt weit offenstehende Badezimmertüre an...wer weiß, vielleicht klang ich von dort aus besser".(4)

Nach den umstrittenen zweiten Playback-Aufnahmen machte Lennie nur noch eine weitere kommerzielle Platte. Obwohl der Elan früherer Tage völlig gewichen ist und düsteren Stimmungen Platz gemacht hat, ist dieses Soloalbum ein farbenprächtiges, virtuoses Werk. Ohne von der Möglichkeit des mehrmaligen Überspielens Gebrauch zu machen, erzeugt Tristano Polyrhythmen allein durch Zeitverschiebungen in beiden Händen („Tania", ,,C-Minor Complex"). Das wohl wichtigste seiner späteren Werke ist die breit angelegte Verarbeitung des vorhergehenden „Becoming", das auf den Akkorden von „Subconscious-Lee" basiert. Überhaupt kann die ganze Bandbreite von Tristanos Entwicklung in der Gegenüberstellung der verschiedenen Aufnahmen von diesen Akkordfolgen seit 1945 gesehen werden.

Erwähnt werden sollte auch noch „Descent into the maelstrom", das Tristano - was kaum zu glauben ist - bereits 1953

(1): „Jazz Masters Of The Forties", von Ira Gitler, Seite 230 (Collier/McMillan)
(2): „Lennie Tristano Speaks Out", von Bill Coss (Down Beat, 6/12/62)
(3): „Lennie Tristano: Feeling Is Basic", von Alan Surpin, (Down Beat, 16/10/69)
(4): „On Becoming A Bassist", von Gene Feehan (Down Beat, 9/5/63)

einspielte und das besonders für Cecil Taylor-Fans von Interesse sein dürfte. Tristano scheint hier vor Energie zu bersten; obwohl das Stück erst 1977 veröffentlicht wurde, wirkt es auch heute noch erstaunlich avantgardistisch.

Immer häufiger waren nun Berichte über verschiedene Erkrankungen, die Tristano zwangen, seine Lehrtätigkeit zu unterbrechen. Ironischerweise fiel dieses letzte Hindernis für ein Wiedereintreten in die Jazzwelt mit der Renaissance der Erfolge von Lee Konitz und Warne Marsh zusammen. Tristano, der zur schemenhaften Gestalt im Reich der Erinnerung geworden war, verpaßte den Anschluß. Eine Aufnahme, die mehr als jede andere die Gefühle ausdrückt, die Tristanos Tod hervorrief, ist das „Requiem", das Tristano nach Charlie Parkers Tod im Jahre 1955 geschrieben und gespielt hat.

Chris Sheridan

Diskographie

EARL SWOPE SEXTETT / LENNIE TRISTANO
Shorty Rogers tp, Earl Swope tb, Emmett Carls ts, Lennie Tristano p, Chubby Jackson b, Don Lamond dm Chicago, 1945

Tea For Two (I. Take)	Jazz Guild JG 108
Tea For Two (2. Take)	
Blue Lou	-
These Foolish Things (1. Take)	-
These Foolish Things (2. Take)	-
Talk Of The Town (1. Take)	
Talk Of The Town (2. Take)	

Lennie Tristano p Chicago, 1946

Yesterdays	Jazz Guild JG 108
What Is This Thing Called Love	
Don't Blame Me	
I Found A New Baby	-

Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Leonard Gaskin b New York, 1946

I Can't Get Started	Jazz Guild JG 108
A Night In Tunisia	—

LENNIE TRISTANO TRIO
Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Clyde Lombard! b New York, 8. Oktober 1946

Out On A Limb	Keynote 647, Mercury 1062, EmArcy EP 6048
I Can't Get Started	
I Surrender Dear	Keynote 680, Mercury 1063, EmArcy EP 6049
Ghost	(unveröffentlicht)

Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Bob Leininger b New York, 23. Mai 1947

Blue Boy	Keynote 681, Mercury 1063, EmArcy MG 36016, DEM-2
Atonement (Interlude)	Keynote 681, Mercury 1064, EmArcy EP 6049, MG 26029
Coolin' Off With Ulanov	Keynote 680, Mercury 1064, EmArcy MG 36016

BILL HARRIS SEXTETT
Bill Harris tb, Flip Phillips ts, Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Chubby Jackson b, Denzil Best dm New York, 22. August 1947

What Is This Thing Called Love	Jazz Showcase 5001
Just You Just Me	
A Knight In The Village	
Medley: Body And Soul, Sweet Lorraine	-
Flips Meets Bill	

CHARLIE PARKER
Fats Navarro tp, John LaPorta cl, Charlie Parker as, Allen Eager ts, Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Tommy Potter b, Buddy Rich dm New York, 8. September 1947 (Radio)

52nd Street Theme (Theme)	Spotlite 108
Donna Lee (1)	-
Fats Flats (1)	
Tea For Two (2)	
Grooving High	-
Koko	
Anthropology	

(1) ohne LaPorta und Eager, (2) ohne Navarro, Parker und Eager

Lennie Tristano p. Billy Bauer g, Tommy Potter b, Buddy Rich dm, Sarah Vaughan voc New York, 8. September 1947 (Radio)

Everything I Have Is Yours	Spotlite 108
Don't Blame Me	

CHARLIE PARKER
Dizzy Gillespie tp, John LaPorta cl, Charlie Parker as, Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Ray Brown b, Max Roach dm New York, 13. September 1947 (Radio)

Koko (Theme)	Spotlite 107
Hot House	-
Fine And Dandy	

Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Ray Brown b, Max Roach dm New York 13 September 1947 (Radio)

I Surrender Dear	Spotlite 107

Dizzy Gillespie tp, John LaPorta cl, Charlie Parker as, Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Ray Brown b, Max Roach dm New York, 20. September 1947 (Radio)

Koko (Theme)	Spotlite 107
On The Sunny Side Of The Street	
How Deep Is The Ocean	-
Tiger Rag	
52nd Street Theme (Theme)	-

Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Arnold Fishkin b New York, 23. September 1947

Ghost Of A Chance	Victor 27-0145, LPT 31, Camden CAL 384, HMV DLP 1022
Just Judy	Victor UM 3001, HMV 7EG8074

Lennie Tristano p, Billy Bauer g, John Levy b New York, Ende 1947

Supersonic	Royale VLP 6052, VLP 6054
On A Planet	
Air Pocket	
Celestia	

Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Arnold Fishkin b New York, 31. Dezember 1947

Freedom (Blues)	Baronet 1, Seimer Y7154, Cupol 9003, Folkways FP 71, FJ 2809
Parallel	Baronet 49508, Selmer, New York 126
Apellation	Baronet 48505
Abstraction	Cupol 9003
Palimpset	Baronet 49509
Dissonance (New Sound)	Selmer Y 7154, New York 126
Restoration	(unveröffentlicht)

Lennie Tristano p, Silly Bauer g, Arnold Fishkin b, John LaPorta cl New York 31. Dezember 1947

Through These Portals	Disc 5500, Baronet 48505, Selmer Y 7224
Speculation (Ear, Eyes)	Disc 5500, Selmer Y 7227
New Sound	Baronet 49508, Selmer Y 7224
Resemblance	Baronet 49509, Selmer Y 7227

METRONOME ALL STARS
Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Miles Davis tp, Kai Winding, Jay Jay Johnson tb, Buddy DeFranco cl, Charlie Parker as, Charlie Ventura ts, Ernie Caceres bs, Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Eddie Safranski b, Shelly Manne dm, Pete Rugolo arr New York, 3. Januar 1949

Overtime	
	Vic 20-3361, Cam CAL 426, RCA 430.313, RCA 731.068
Overtime	
Vic LPT 3046, LPV 519, RCA 430.313, RCA 731.068	
Victory Ball	
ohne Navarro, Davis, Johnson und Caceres	
	dto.
Victory Ball	Vic 20-3361, Cam CAL 426, RCA 430.313

LENNIE TRISTANO QUINTETT/QUARTETT
Lee Konitz as, Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Arnold Fishkin b, Shelly Manne dm New York, 11. Januar 1949

Tautology	Prestige 7004, Esquire 20-094, 32-027, Bel 84.062
Subconscious Lee	New Jazz 80001, Prestige 7004, Esquire 32-027,Gazell 2025, Bel 84.062
Progression	Prestige 7004, New Jazz 832, Esquire 10-145, Metronome B 534
Retrospection (1)	Prestige 7004, New Jazz 832, Esquire 10-145, 32-027, Bel 84.062, Metronome B 534
Judy (1)	Prestige 7004, New Jazz 80001, Esquire EP 185, 32-027, Gazell 2025, Bel 84.062

(1) ohne Shelly Manne

LENNIE TRISTANO SEXTETT
Lee Konitz as, Warne Marsh ts, Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Arnold Fishkin b, Harold Granowsky dm New York, 4. März 1949

Wow	Capitol 57-60003, EAP1 -491
Crosscurrent	
ohne Konitz und Marsh	New York, 14. März 1949
Yesterdays	Capitol 1224

Lee Konitz as, Warne Marsh ts, Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Arnold Fishkin b, Denzil Best dm New York, 16. Mai 1949

Marionette	Capitol 57-60013, EAP1 -491
Sax Of A Kind	
Intuition	Capitol 1224
Digression	Capitol EAP1 -491

METRONOME ALL STARS
Dizzy Gillespie tp, Kai Winding tb, Buddy DeFranco cl, Lee Konitz as, Stan Getz ts, Serge Chaloff bs, **Lennie Tristano p, Billy Bauer g, Eddie Safranski b, Max Roach dm** New York, 10. Januar 1950

Double Date	Columbia 38734, CBS 65392
No Figs	Harmony HL 7044

LENNIE TRISTANO TRIO
Lennie Tristano p, Peter Ind b, Roy Haynes dm New York, 30. Oktober 1951

Ju-Ju	Jazz 101
Pastime	

LENNIE TRISTANO SOLO
Lennie Tristano p New York, 1953

Descent Into The Maelstrom	Inner City 6002 East Wind EW-8040

LENNIE TRISTANO TRIO
Lennie Tristano p, Peter Ind b, Jeff Morton dm New York, 11. Juni 1955

Line Up	Atlantic 1224, 50 245
Requiem	
East Thirty-Second	
Turkish Mambo	

LENNIE TRISTANO QUARTETT
Lee Konitz as, Lennie Tristano p, Gene Ramey b, Arthur Taylor dm New York, „Confucius", 11. Juni 1955

You Go To My Head	Atlantic 1224, 50 245
All The Things You Are	
These Foolish Things	
If I Had You	
Ghost Of A Chance	

LENNIE TRISTANO SOLO
Lennie Tristano p New York, 1958-1962

Becoming	Atlantic LP 1357
You Don't Know What Love Is	
C Minor Complex	
Deliberation	
Scene And Variations	
a) Carol	
b) Tania	
c) Bud	
Love Lines	
G Minor Complex	

LENNIE TRISTANO SOLO
Lennie Tristano p New York, 1961

Rehearsal From Recording Date (Takes 1, 2, 3)	East Wind EW-8040

LENNIE TRISTANO QUINTETT
Lee Konitz as, Warne Marsh ts, Lennie Tristano p, Sonny Dallas b, Nick Stabulas dm

New York, Half Note (TV Show „Look up and live"), 9. August 1964	
Subconscious Lee	Richelieu AX 120
317 East 37th Street	
Background Music	

LENNIE TRISTANO SOLO
Lennie Tristano p Paris, 1965

Dream: Paris 1965	East Wind EW-8040
Image: Paris 1965	

LENNIE TRISTANO TRIO
Lennie Tristano p, Sonny Dallas b, Nick Stabulas dm New York, 1966

Stretch	Eastwind EW-8040
Con Con	

Langenhagen Jazz '78 mit dem

Globe Unity Orchester

Am 15. und 16. Dezember des vergangenen Jahres fand - jeweils abends - zum 6. Mal der „Internationale Langenhagener Jazzworkshop", diesmal bündiger als „Langenhagen Jazz '78" bezeichnet, statt, wiederum im Schulzentrum an der Konrad-Adenauer-Straße als Veranstaltung des Schul- und Kulturamts der Stadt Langenhagen und unter der künstlerischen Leitung von Günter Christmann. Gerade diesmal zeigte sich an Aufmerksamkeit, Verständnis und Engagement des Publikums (an beiden Tagen zusammen ca. 400 Zuhörer) sowie an Qualität und Vielfalt der Musik die Fruchtbarkeit besonders solcher kleinerer Veranstaltungen, die in ihrem Workshopcharakter musikalische Arbeitsweisen durchsichtig zu machen vermögen, was mittlerweile große Festivals mit ihrer oftmals unübersichtlichen Präsentation verschiedenster musikalischer Produkte kaum mehr leisten. Unter diesem Anspruch, Einblick zu geben in Grundlagen und Genese einer bestimmten Musik, wurden denn auch an beiden Tagen die Musiker des Globe Unity Orchesters vorgestellt (Paul Lovens, Schlagzeug, Buschi Niebergall, Baß, Alexander von Schlippenbach, Piano, Evan Parker, Gerd Dudek, Saxophone bzw. Flöte, Michel Pilz, Baßklarinette, Günter Christmann, Paul Rutherford, Posaune bzw. Euphonium, Manfred Schoof, Kenny Wheeler, Trompete).

Der erste Abend stand unter dem Motto „Combinations Workshop": aus dem Kreis der Orchestermusiker sollten sich Formationen bilden, zu möglichst ungewohnter Zusammenarbeit, um so z. B. den einzelnen Musiker einmal in seiner Spielweise außerhalb einer gewissen Rollenfestlegung in Orchester oder anderer bereits bestehender Gruppierung kennenzulernen. Begonnen wurde mit dem Trio: Lovens-Niebergall-Pilz, das weitgehend bestimmt wurde von gemeinsamer Auflösung des Linienspiels der Baßklarinette und Klangfarbenmalerei zwischen Baß und Schlagzeug. Anschließend löste als Solist Evan Parker mit seinen temperamentvoll „atemlosen", atomisierten Groteskklängen besondere Begeisterung beim Publikum aus. Die folgende Gruppe, Dudek-Lovens-Niebergall-von Schlippenbach-Wheeler, entwickelte ausgesprochen offenes Zusammenspiel, von gleichmäßigem Einsatz aller getragen. Gemeinsame Klangflächen erhielten Brillanz durch fliegende Trompetenbögen, dynamische Verdichtungen gingen vor allem vom Saxophon aus. Seinen Höhepunkt fand das Spiel nach einem Klaviersolo in expressivem Tutti, das durch perkussives Baßspiel vorangetrieben wurde. Die wohl neuartigste Erfahrung des Abends war das Duo Paul Rutherford, Posaune, und Günter Christmann, Baß. Die Posaune bewegte sich überwiegend in zirkelhafter melodischer Motivik, während vom Baß in unterschiedlichsten Spielweisen Klangspektrum, Rhythmik und Tempo bestimmt wurden. Beide fanden sich in farblicher Übereinstimmung und bestätigender imitativer Reaktion aufeinander, daraus ausbrechende Tendenzen, z. B. dynamisches Anziehen, kamen nicht zum Tragen, so daß das Ganze allzu sehr im ,,englischen" Temperament verharrte. Den Abschluß des Konzerts bildete Manfred Schoofs freies Solospiel über „Round about midnight", in das hintereinander mit Phrasennachspiel sämtliche Musiker einfielen, sich gemeinsam in Tempo und Lautstärke steigerten, wieder in verschiedene Bewegungen auseinanderfielen und sich zum Schluß in einer Fermate sammelten.

Der 2. Abend (Sa. 16. Dez.) unter dem Titel „Globe Unity Orchester" angekündigt, war also dem Orchester in seiner Gesamtheit gewidmet. Der erste Set vollzog sich vorwiegend im Wechsel von solistischem Spiel, das von den anderen in einem Klangteppich eingebettet wurde, und der Übernahme, Verarbeitung und Verselbständigung der durch den Solisten erbrachten klanglichen, rhythmischen, motivischen Vorgaben durch das übrige Orchester, woraus dann wiederum ein anderer Solist hervortrat und Neues vorgab. Im Gegensatz dazu ergab sich im Orchesterspiel nach der Pause - weniger schematisch - ein Ineinandergreifen von konzentriertem kollektivem Einsatz und von Gleichzeitigkeit mehrerer divergierender Initiativen Einzelner oder von Gruppierungen, so daß teilweise mehrere musikalische Stränge nebeneinander liefen, die sich mitunter auch verselbständigten (z. B. der Einsatz der singenden Säge durch Lovens). Solistische Ansätze wurden zumeist umgehend in gemeinsamer Reaktion abgefangen und aufgelöst. Kollektive Dichte wurde vor allem in fluktuierenden Clustern erfahrbar, im gemeinsamen Aufbau vielfacher Steigerungen und deren entschiedener gemeinsamer Rücknahme vor der Stufe höchster Intensität, wodurch der Gesamtverlauf in einem großen Spannungsbogen gehalten wurde. Dabei wurden vom Orchester vielerlei Temperamente ausgetragen: von verhaltenen ineinander verwobenen Klangflächen, über sensiblen Linienaufbau, bis zu statisch expressivem Kraftspiel. Von auffallender Bedeutung für die Musik dieses Abends waren das Spiel des Bassisten Buschi Niebergall, der in aufmerksamer Anpassung an das Spielgeschehen mit kraftvoll voluminösen Einzeltönen oftmals Bewegungsabläufe klanglich untermauerte, oder mit beschleunigendem Walking Bass oder perkussiv hartem Baß zeitliche Verläufe steuerte oder ihnen Markanz verlieh; sowie der Einsatz des Trompeters Kenny Wheeler, der mit der Klarheit seiner souveränen hohen Läufe an vielen Stellen das Orchester zu klanglicher Differenzierung leitete, verfilztes Geschehen sich wieder öffnen ließ.

So füllte das Globe Unity Orchester an diesen beiden Tagen ausgesprochen lebendig, offen und einfallsreich die immense Bandbreite seiner improvisatorischen Möglichkeiten.

Bleibt zu hoffen, daß „Langenhagen Jazz" in dieser Kombination von offener Arbeitssituation für die Musiker, dichter verständnisfördernder Atmosphäre für das Publikum und geschickter Programmgestaltung erhalten bleibt. Eine Programmgestaltung, der es trotz geringer Mittel bisher stets gelungen ist, jährlich über 2 Tage hin einige der wichtigsten Musiker des Free Jazz und der Improvisationsmusik (Gunter Hampel, Albert Mangelsdorff, Willem Breuker Kollektief, Peter Brötzmann Trio, Irene Schweizer. . .) vorzustellen. Interesse und Verständnis sind vorhanden, wie sich an Publikumsreaktion und Schülerverhalten während eines Schulkonzerts am Samstagvormittag, in dem das Orchester historische Improvisationsmodelle vom Blues-Schema bis zur Konzeptimprovisation vorführte, erwies. In solcherlei Programmen liegt wohl gerade für kleinere Gemeinden die Chance, in der Wahrnehmung und Förderung spezieller aktueller künstlerischer Entwicklungen sich kulturell zu profilieren.

Elke Schipper

Bemerkenswert erfolgreiche Initiative

1. Musik-Kisten Festival Aachen

Nicht den großen, wohlklingenden Namen, sondern den wahrlich oft im musikalischen Abseits stehenden Amateurmusikern erwiesen die Veranstalter in den letzten Dezembertagen ihre Reverenz. Unter der Leitung des Journalisten Hans Hubert Franke, der sich im letzten Jahr unschätzbare Verdienste um die Aachener Musik-Szene erworben hat, richtete die sonst eher betuliche Aachener Volkszeitung in Zusammenarbeit mit dem Jazzclub Malteserkeller und dem Belgischen Rundfunk (BRF) ein Amateurmusik-Festival aus. Die fast 50 gemeldeten Gruppen, die sich ausschließlich aus der Region des Dreiländerecks rekrutierten, bewiesen die große Nachfrage nach Auftrittsmöglichkeiten für Amateurmusiker. Je 10 Gruppen der

Bereiche Rock-Folk und Jazz erreichten nach einem Ausleseverfahren die Zwischenausscheidung, und je drei Bands bestritten die Endausscheidung im Aachener Audimax.

Unangefochtene Sieger der Jazz-Sparte wurden zu Recht die Happy Jazzmen aus Düren. Wenn man hörte, mit welchem Drive und Elan die 6 noch sehr jungen Dixieland-Musiker die alten Standards ,,Alexander's Ragtime Band" oder „Tiger Rag" darboten, dann merkte man, daß selbst junge Amateure sich heutzutage vor altgedienten Profis nicht zu verstecken brauchen. Besonders beeindruckte der erst 17jährige Klarinettist und Bandleader Engelbert Wrobel, der aufgrund seiner schon erstaunlich ausgereiften Spieltechnik als großes Talent zu gelten hat. Auf den zweiten Platz plazierte das Publikum das Bekkers-Hartmann-Duo, zwei Aachener Gitarristen, denen es merklich noch an gegenseitiger Harmonie mangelt, die aber mit ihrer Mischung von rock- und brasilianisch inspirierter Rhythmik soliden, melodiösen Gitarren-Jazz boten. Die drittplazierte Big Band der VHS Düren unter Leitung von Josif Lukenic bot immergrüne Originalarrangements der 30er und 40er Jahre - so beim „St. Louis Blues" und „Fat Man Boogie". Bei diesen, heute in der BRD doch schon recht zahlreichen VHS Big Bands offenbart sich der Ansatzpunkt zu einer Tradition, die in den USA mit den High School Big Bands unermeßlich fruchtbar für das dortige Musikgeschehen war und ist. Daß auch der Jazznachwuchs nicht vom Himmel fällt, ist ja bekannt.

Das Gelingen dieses Festivals wurde dadurch abgerundet, daß die beteiligten Gruppen via BRF-Äther bekannt gemacht wurden und im Laufe der nächsten Monate Auftritte im Aachener Malteserkeller vorgesehen sind. Die Amateure wird's freuen. Deshalb wärmstens zur Nachahmung empfohlen.

Wolf J. Stock

Eine Stunde bei den

Neighbours

Ich komme kurz nach 23 Uhr ins Berliner „Flöz", eben hat der zweite Set begonnen. Ich bin sofort „drin" und schreibe - nach nur kurzem Hinhören - meine These auf den Block: Schade, daß das Schlagzeug keine Ganztonreihe spielen kann! Ich habe nun protokolliert - wobei meine eigene Begeisterung mich oft am Notieren hinderte. Tenorsaxophon: In aller Ruhe wird die zugrunde liegende Ganztonreihe variiert, Ton wie Rollins, sehr ähnliche Triller (oft an der gleichen Stelle), aber ohne dessen Stakkato - dann plötzliches Losrasen, die anderen drei bleiben zurück und weg; Baß schleicht sich langsam wieder rein, rhythmisiert und baut tonales Zentrum auf, Schlagzeug verstärkt, Piano geht dazu, schiebt sich mit eindeutigen Ganztonbewegungen nach vorn, Tenor schwenkt rein und steigert sich sehr schnell zu rasenden Kaskaden, wobei Piano mit raffinierten Riffs halb vorn bleibt, dann: gleichzeitiger Stop von Piano, Baß, Schlagzeug - Tenor soliert (mit enger Variation weniger Phrasen), baut langsam ab und dünnt mit Trillern ganz aus; Piano übernimmt und spinnt einige Kleinmotive - immer noch Ganztonreihe - aus, die nun quasi reihum von Baß und Schlagzeug aufgenommen werden, dann Verdichtung zu konvulsischen Aufbäumungen mehrmals, alle recht kurz - neue Etappe dadurch, daß Piano ein anderes - bluesartiges - Thema aufbaut (Schlagzeug läuft mit Kontinuum weiter): etwa C-F-(G)-A^b-H-B-A^b-(F), von Tenor aufgenommen (teilweise unisono mit Piano, teilweise zweistimmig oder ausgespielt), dann ruhig „all" über das Thema, das nun steigend an Pathos gewinnt durch die Herausarbeitung der Sekunde (G) in unmittelbarer Reibung mit A^b, wird dann aber rasch wieder abgebaut, man kehrt zur Blues-Phrase zurück, ruhige klare Passagen, enge Verkuppelung Baß-Schlagzeug, was dann Piano und Tenor zu alternierenden und synchronen Rasereien animiert; Piano dringt dann durch Zusatz verminderter Akkorde, riffartig reingehauen in die Tenor-Bewegungen, auf Dramatik bis zur Verdichtung und Steigerung in einen Dauerton, der sich als Wendepunkt zur 5. Stufe (also C7) erweist, aber nur dadurch, daß Baß ihn sofort aufnimmt und beharrlich, rhythmisierend wiederholt - seltsamer Exkurs nun dadurch, daß Tenor seine Phrasen zunehmend mit der großen Terz durchsetzt - Piano tacet -, Schlagzeug geht langsam zur Verdoppelung des Tempos über, fängt zu treiben an, Baß steigt dazu: und nun sogar die erneute Verdoppelung (Vervierfachung), Piano dazu - dies als Ganzes nur kurzer Ausflug, Schlagzeug zurück ins alte Tempo, Piano baut durch quergelegte Riffs weitere Verzögerung rein bei gleichzeitiger Rückkehr zum alten Motiv - Abebben des Ganzen, nur Tenor bleibt übrig mit dem Blues-Thema, Baß gesellt sich - zum Teil unisono, teils mit verminderten Intervallen marschierend - dazu, Schlagzeug fügt leise Gongschläge ein, Übergang zum klaren Dur - kurzes Tenorsolo in time, die anderen leise und listig peu ä peu mischen mit (Triangel, Bogenholz), Piano übernimmt das Tenor-Motiv: C-H-A-G...C/G zunächst allein, dann mit Baß; Übergang zu einem in der Stärke sich ständig steigernden 16tel-Rhythmus, immer die gleiche Phrase wiederholend (Taylor!): Piano, Baß, Schlagzeug nun volles Rohr, darüber - fast dünn - Tenor mit hohen langen Tönen, schneidende Platzbeckenschläge vom Schlagzeug dazwischen, Abbruch bei Piano, Baß, Tenor - Schlagzeugsolo (durchgehend stark gespielt, Benutzung aller Teilinstrumente) - in dieses langsam einblendend: ein neues Thema (Nr. 3): Baß läuft durch (mittelschnell), darauf setzen Piano und Schlagzeug synchrone Akzente: abrupt, peitschend und hart (ein typisches Triothema, das wohl aus dem Repertoire des Piano-Baß-Schlagzeug-Kerns der Neighbours stammt), dies geht über in eine motivische, sehr artistische Improvisation vom Piano bei durchgehendem Rhythmus, schöne Bobby Timmons-Persiflagen (jene etwas schlurige Blockakkordik) einbeziehend, plötzliches Tacet, dann weiter mit Parker-Phrasen (diese aber stärker punktiert); langsames Abebben, leise Anklänge an Thema 3 dabei - Tenor kommt hinzu, Piano geht ganz raus: nun neue Phase, eine Art Rollins-Trio (Freedom-Suite u. a.), sparsam und stark (die Schlagzeug-Auffassung aber stärker auf Blakey als Roach orientiert) - so geht dies eine Weile, bis das Piano auf „seine" Sachen zurückkommt, Baß spielt dabei „Halbe durch", Schlagzeug plötzlich ganz raus, Piano halbes Tempo wie Baß, dann eine Fermate, die zu Thema 4 führt (unisono/mehrstimmig vorgetragen von Tenor, Piano und gestrichenem Baß): C - A-A-A (Schlagzeug: Perkussion mit Filzklöppeln), langsam dichter werdend; in diesem Zuge formiert sich Thema 4 zur endgültigen Gestalt: ein Choral, der nun - mit zunehmender Intensität - wiederholt wird; jeder spielt ihn dabei „aus", aber in enger Auslegung; es folgt eine Improvisation vom Tenor über changes in time (wobei die Steigerung nicht voll gelingt, denn „eigentlich" verlangte sie nach coltraneschem Pathos, d. h. rasenden Anläufen hinein in überblasenen „Gesang"), langsames Zurückweichen, Schlag für Schlag, Ton für Ton, Person für Person: dies bis zum fast unhörbaren Flageolettflimmern vom Baß, leichtem Zupfen im Piano, Triangel vom Schlagzeug - Finis.

Was hat das nun zu bedeuten. Ich meine, daß in dieser Gruppe Handwerk, Feeling, Traditionsbewußtsein (im doppelten Sinne von auf-heben), musikhistorisches Wissen und (fast schüchtern wirkende) Intelligenz eine - im europäischen Kontext ausgesprochen seltene - Verbindung eingehen, der - nicht schade drum - nur „noch" die Einseitigkeit des Genialen fehlt. Ich gestehe, selten so packende und einsichtige (und damit protokollierbare) Musik dieser Sorte gehört zu haben. Man muß schon allerhand Jazzgeschichte „draufhaben", um die vielen Gags, Zitate, Ironisierungen und auch: „Verbesserungen" verstehen und genießen zu können. Aber selbst der, der davon nichts weiß, sitzt

gepackt da und fühlt sich, glaube ich, trotzdem nicht beherrscht.
Die individuellen Talente und Einstellungen schlagen diesem Gesamteindruck gegenüber nur unbedeutend zu Buche. Erstens ist es zu bedauern, daß Kollege William Brimfield, Trompete, nicht mit von der Partie war; zweitens geht der solide Fred Anderson, Tenor - wie man mir sagte: bewußt -, nie in Tonhöhen, die nun mal sowohl das Risiko des ,,Verziehens" (Anderson intoniert in der Höhe manchmal auch zu niedrig) als auch die Stärke höchster Erregung bergen: Es würde meiner Meinung nach prima zum Ganzen passen; drittens schlägt Schlagzeuger Preininger in zarten Passagen den Mitspielern leicht mal einen „drauf": laut, trocken, ja tief; dies fühlt der Hörer direkt im Magen, und es sollte schon deshalb nicht sein (denn schließlich kann der Preininger Joe wirklich „alles"); über Dieter Glawischnig am Piano und Ewald Oberleitner am Baß kann ich als unverbrauchter Hörer von ihnen und als halber Fachmann nur sagen: Es gibt einfach nichts zu meckern. Also: eine anregende, erfüllte Stunde bei den Neighbours im Flöz! Wer wollte da nicht Nachbar sein!

Ludolf Kuchenbuch

Jazz aus der DDR

Osiris

Osiris ist die zweite Jazzgruppe aus der DDR, die im Nürnberger Jazzstudio zu Gast ist. Nachdem der Jazz neben Schlager, Pop und Chanson auch in der DDR seinen Platz gefunden hat, zeigen sich die Verantwortlichen der Kulturszene offensichtlich geneigter, Ausreisegenehmigungen für Tourneen „in den Westen" zu gewähren. Der Jazz galt lange Zeit als entartete ,,Nigger"-Musik, die zudem als Katalysator westlicher Ideologie und Kulturpolitik, als Trojanisches Pferd der Besatzungsmächte denunziert wurde. Erst relativ spät setzte deshalb ein Prozeß der aktiven Auseinandersetzung mit den Ausdrucksmöglichkeiten und Formen des amerikanischen Jazz ein. Dann jedoch orientierte man sich sogleich auf professioneller Basis am zeitgenössischen Jazz. Es kommt zu Begegnungen mit deutschen (Free Music Production Berlin), englischen und holländischen Free Jazz-Formationen, deren Arbeit auch von den DDR-Musikern als Alternative zur kommerzialisierten Unterhaltungsindustrie verstanden wird. Auch die Funktionäre erkennen, „daß der Jazz durchaus nicht identisch ist mit den Trägern der kapitalistischen Gesellschaftsordnung".
Was heute zwischen Berlin („Jazz in der Kammer", „Theater im Palast", „Jazzbühne"), Rostock, Magdeburg, Jena und Leipzig, zwischen Ostsee und Erzgebirge, an modernem Jazz geboten wird, braucht gesamteuropäische Vergleiche nicht zu scheuen. DDR-Musiker weisen heute mit Stolz darauf hin, „daß es in der DDR mehr Spielmöglichkeiten gibt als im Westen", daß sie finanziell und sozial besser dastehen als viele ihrer westlichen Kollegen, nachdem auch die Staatskasse ihre Arbeit großzügig unterstützt (vgl. Neue Musikzeitung 5/78, S. 11 u. 12).
So ist der Free Jazz der DDR-Jazzer gekennzeichnet durch zwei widerstreitende Komponenten: Die Musiker fühlen sich gesellschaftlich und sozial abgesichert und in ihrem Selbstverständnis in die Kulturszene ihres Landes integriert. „Wir haben niemals" - so der Saxophonist Ernst Ludwig Petrowsky für viele seiner Kollegen — „das Gefühl, in einen grenzenlosen Individualismus ausarten zu können." Andererseits begreifen sie den Free Jazz folgerichtig als eruptives Ausbrechen aus der Tradition und damit auch als Aufbrechen tradierter Verhaltensmuster. Eine neue Variante im europäischen Spektrum also: Artisten in der Zirkuskuppel mit doppeltem Fangnetz. Angst, kaputtzugehen, brauchen sie dabei nicht zu haben. Die „Einbahnstraße", die noch bis vor kurzem nur West-Jazzern die Möglichkeit zu Auftritten in der DDR gab, soll nun offensichtlich - und den verantwortlichen Kulturgottheiten sei's gedankt - zur Begegnungsstätte von hüben und drüben werden.
Der altägyptische Osiris, Gott in Menschengestalt, mit Krummstab und Geißel, Herrscher im Totenreich und Verkörperung ungebrochener Jenseitshoffnungen, wird in der Regel mit ungegliedertem und mumienartigem Körper dargestellt. Dies nun trifft in keiner Weise für das Quintett um den Gitarristen und Flötisten Helmut Sachse zu. Osiris aus Ost-Berlin zählt heute zu den sechs wichtigsten Jazzgruppen der DDR. Auch wenn der Zuhörer streckenweise glaubt, er habe das Globe Unity Orchester im kleinen vor sich, so darf das nicht darüber hinwegtäuschen, daß Chaotisches hier bewußt in strenge Strukturen kanalisiert wird. Komposition und Improvisation bewegen sich im Spannungsfeld von Tonalität und Atonalität, von Aleatorik und Kalkül. Helmut Sachse, dessen Gitarrenspiel bisweilen an die Tonkaskaden eines Sonny Sharrock erinnert, und seine Mitstreiter Manfred Hering, Saxophon, Hannes Zerbe, Piano, Klaus Koch, Baß, und Wolfgang „Zicke" Schneider, Schlagzeug, setzen auf den impulsiven Wechsel kompliziert angelegter Themen und Harmonieschemata. Sie erreichen eine hohe Komplexität des Klangkörpers, der alles andere als „ungegliedert" und „mumienhaft" wirkt. Es ist zu wünschen, daß der Gott aus dem Nildelta der Gruppe weiterhin fruchtbare, lebendige musikalische Ideen beschert und daß diese auch dem Nürnberger Publikum wieder zu Gehör kommen können.

Bernd Ogan

Trompetenkontrast

School-Beckerhoff

Die Jazzszene gehorcht zur Zeit seltsamen Gesetzmäßigkeiten. Da strömen die Nürnberger für teures Geld zu Häuf in die Meistersingerhalle, nur weil illustre Namen von den Plakatwänden winken - wenn das Jazzstudio für weniger als die Hälfte der üblichen Eintrittspreise Spitzengruppen der europäischen Jazzszene in den eigenen Räumen präsentiert, dann bleibt es zumeist bei einer gemütlichen Familienfete.
Wenn es den Programmgestaltern gelingt, Uli Beckerhoff und Manfred Schoof gleich nach ihrem Berlin-Auftritt für zwei Abende nach Nürnberg zu verpflichten, so sollte man meinen, daß der Jazzkeller aus allen Nähten platzt. Warum dem nicht so ist, weiß der Teufel. Wann kann man zwei derart exzellente Trompeter in so gelöster Atmosphäre genießen? Beckerhoffs Riot-Quintett steht in der Tradition des modalen Jazz der Miles Davis-Nachfolge und hat sich aus Bebop- und Rock-Elementen eine eigene musikalische Handschrift erarbeitet, die ohne die üblichen elektronischen Apparaturen auskommt. Das Endergebnis wirkt abgeklärter, als es in Wirklichkeit bei einer so jungen Mannschaft (Andy Lumpp, Klavier, Rainer Linke, Baß, Wolfgang Ekholt, Schlagzeug) eigentlich sein kann, aber dennoch ungemein jazzig und spontan. Neu dabei ist der Frankfurter Christof Lauer (Jahrgang 53), der über das Klavier und das Cello, über Schönberg, Webern, Berg, Bartök und Coltrane zum Tenorsaxophon gekommen ist. Riot hat damit eine neue Klangfarbe im Spiel und Beckerhoffs Trompete wieder ein coltraneskes Gegenüber. Faszinierend für mich der 21jährige Andy Lumpp, wenn er die Töne abschmeckt, die Nase fast auf den Tasten. Fünf aufrechte Vollblutjazzer, deren ausgefeilte, abgerundete Darbietung willkommene Vergleichsmöglichkeiten zum Folgekonzert von Manfred Schoof bot.
„Mr. Chromatik", wie er in Jazzerkreisen genannt wird, hat mehr emotionale Ausstrahlungskraft, Beckerhoff wirkt intellektueller, Schoof bläst seine Trompete und sein Flügelhorn farbiger. Er liebt die chromatischen Verschiebungen und steigert sich gerne vom gehauchten Pianissimo zum expressiven Ausbruch. Sein Quintett erscheint routinierter, lockerer, weniger angestrengt. Günter Lenz und Ralf Hübner liefern überaus dichte rhythmische

Muster; Rainer Brüninghaus, neben Joachim Kühn gegenwärtig der interessanteste deutsche Pianist, überzeugt durch den Formenreichtum seiner Keyboard-Exkursionen, und Michel Pilz' Baßklarinette sorgt für aggressive Kontrastmomente, die die Abgeklärtheit der Trompete erst voll zum Tragen bringen. Auffallend bei all dem - man spielte auf der Basis des Themenmaterials der LP „Scales", jedoch freier, intensiver, ruppiger - die Tendenz zur großen, binnengegliederten Form, die vielen ostinaten Grundfiguren, die der tonal-atonalen Improvisation den Rücken stärken.

Bernd Ogan

Hier spielt der Chef

Jazzkeller-Neueröffnung

Nach einem Vierteljahrhundert Jazz vom Faß, will heißen: Jazz der, überwiegend Frankfurter Moderne im jeweils gärenden, experimentellen Zustand, gibt es jetzt im Frankfurter Jazzkeller auch Bier vom Faß, Pils und Alt. Die Wände sind heller, khakibraun, gestrichen, der alte vergammelte Höhlen-Naturstein existiert nur noch an der Stirnseite, wo die Musiker sind. Die freie, improvisierte Musik ist denn auch das schlüssigste Kontinuum dieser epizentralen Institution des bundesdeutschen Jazz. Sie weiterhin und offensiver zu verwirklichen, dient die merkliche Zäsur in die Geschichte des Jazzkellers, in seine gewachsene Tradition, in seine Feelings, Sentiments und Kommunikationsformen. Das Licht ist heller. Die Szene ist übersichtlicher, komplexer, rationeller, nicht kälter. Die vitalen Temperaturen stiftet die Musik. Der Bodenbelag ist aus Gummi. Die alten Hocker kreischen nicht mehr off-beat zu einem Pianissimo oder Break auf dem alten Steinboden. Die alten und die neuen Zeiten werden sich im Lauf der Jahre aufeinander zubewegen, daß selbst Nostalgiker zukünftig „zum Augenblicke sagen, verweile doch . . ." Das Heimgefühl von aktiven und passiven Jazzern ist eher konservativ. Und die radikale Avantgarde hat in der Regel einen echten konservativen Boden.

Der alte Chef, Willi Geipel, ist umgezogen in die Karibik, ist seinem Metier treu geblieben: Mit dem französischen Musiker Armand Gordon führt er „The Jazz Place". (Wer mal hin will, wenn er abends nichts anderes vorhat: Chez Francois, P.O.Box 101, 97133 St. Barthelemy, Französisch West Indien, Antillen, Tel. 87 64 08, Handvermittlung über 00 10. Live Jazz ab 7 Uhr abends OZ.)

Die neuen Chefs bilden ein Dreierdirektorium: Albert Mangelsdorff, Posaune, Emil Mangelsdorff, Altsaxophon, Flöte, Wolfgang Wüsteney, Schlagzeug. Als Inhaber fungiert Wolfgang Wüsteney, gelernter Pädagoge und auch jetzt aktiver Schlagzeuger.

Wie auch in den Jahren zuvor veranstaltet der neue Jazzkeller die Frankfurter Jazzwoche, organisiert und unterstützt von dem Verein zur Förderung des Modern Jazz, Klaus Gernhuber und der Stadt Frankfurt, eine Woche vor Weihnachten. - Der stetig progredierende Vibraphonist Wolfgang Lackerschmid, auch Marimbaphon, Perkussion, entfaltet mit geringer Masse, seinem Trio, der Ur-Zelle der Mallet Connection, außerordentlich komplexe und weit verzweigte Tongewächse: am Baß der junge Stuttgarter Thomas Stabenow, am Schlagzeug Michael Kersting. Am anderen Ende perkussiver Experimente steht verhältnismäßig traditionell, aber äußerst differenziert ein Solo-Vortrag Lackerschmids (mit wenigstens vier Klöppeln, einer Technik, die Vibraphonist Gary Burton wesentlich erweitert hat) über „Softly, as in a morning sunrise". Es entsteht so eine beachtliche, fast artistische akkordische und polyphone Improvisation. Des Ex-Posaunisten und jetzigen Pianisten, in der Nachfolge des Coltrane-Kombattanten McCoy Tyner stehenden, Ed Krögers Trio evozierte bis weit über Mitternacht hinaus am nächsten Tag eine intensive Session-Atmosphäre; in den Pionier-Tagen des Jazz an der Tagesordnung. Beiträger war der Saxophonist Wolf gang Engstfeld.

Für ungebrochene Freude am Frankfurter Stamm-Sound sorgten eine Nacht weiter des Tenorsaxophonisten Gustl Mayers Mainstream Band und des Pianisten Rolf Lüttgens Trio mit der bemerkenswerten Sängerin Jean Shy.

Die Schweizer Gruppe mit dem keltischen Namen Kjol (= Lied) hat eine Frau als besten Musiker, Bibi Doran an Saxophonen und Baßklarinette. Sie vor allem entzog der sonst stark elektronik-lastigen Band den Hauch von ausgefeiltem Kunstgewerbe, sorgte auch in sensiblen Umgruppierungen von Duo und Trio für klangfarbliche und kompositorische Vielfalt, abwechselnd mit Heinz Affolter, Gitarren, Dave Doran, Schlagzeug, Walter Stricker, Bässe.

Rhythmisch sicher und mit Eleganz geformt von Schlagzeuger Wolfgang Wüsteney bewegen sich als Mitglieder des Jazzensembles des HR im Joki Freund Quintett: Joki Freund, Tenorsaxophon, Emil Mangelsdorff, Altsaxophon, Flöte, Bob Degen, Klavier, Günter Lenz, Baß, zwischen differenziertem vitalen Cool-Bop und zum freien Jazz hin sich schiebenden modalen Schwebungen.

Nach dem Abend mit dem Herbert Joos Quartett entwickelten sich zwei Ansichten des Tenorsaxophonisten Christof Lauer: die eine in und mit der Gruppe Riot des Trompeters Uli Beckerhoff am 22. Dezember, mehr fixiert auf strenge rhythmische und harmonische Raster; die andere mit der Gruppe Voices am Tag darauf. Nach dem Tod ihres Mitglieds, des Saxophonisten Günter Kronberg, ist jetzt Christof Lauer an Sopran- und Tenorsaxophon dabei: sie praktizieren eine im Prinzip freie, ungemein intensive und polychrome Musik mit allen abgründigen Sturz- und Himmelsreisen zum Mittelpunkt der Jazz-Erde. Ein neuer Aspekt der Programmgestaltung des Jazzkellers ist der „andere Donnerstag", eine einmal im Monat geplante Angelegenheit mit jazznahen und -verwandten literarischen, theatralischen, cineastischen Ereignissen.

Wilhelm Liefland

Vitales Dreigespann

SOH

S wie Skidmore, O wie Oxley, H wie Haurand: SOH, schon der Gruppenname verrät, daß bei der neuen deutsch-englischen Minicombo kein Leader mit zwei Sidemen spielt, sondern sich hier ein ausgeglichenes Triumvirat paritätisch in die Pflicht und Kür des Gruppenmusizierens teilt. Mit großem Erfolg ging das SOH-Trio im Dezember auf Deutschlandtournee, als deren Höhepunkt der Viersener Bassist Ali Haurand den Auftritt in der Münchener Jazzschule Joe Haiders nennt, wo ein gespannt lauschendes, fachkundiges Publikum die Gruppe zu Höchstleistungen animiert habe. Auch bei seinem Konzert in der Saarbrücker „Gießkanne", das die Grundlage dieses Berichtes bildet, stellte sich das vitale Dreigespann in blendender Spiellaune vor. Mögen sich sonst bisweilen musikalisches Niveau und Publikumszuspruch umgekehrt proportional zueinander verhalten, SOH gelang es, den kleinen Jazzkeller gut zu füllen - und das mitten in der Vorweihnachtswoche. Beim Reizwort Alan Skidmore geht auch jüngeren Musikfreunden ein Licht auf, die - vom Jazz weniger beleckt - sich in den späten 60er und frühen 70er Jahren der Popmusik verschrieben hatten. Weiland hatte Skid mit Leuten wie Georgie Fame, John Mayall, Keith Emerson und Keith Tippett Schallplatten produziert, die in den einschlägigen Geschäften, Abteilung U-Musik, stattliche Verkaufsquoten erreichten. Der vollbärtige Mittdreißiger aus London gehörte dann eingangs der Dekade zu jenem Schlag von Musikern, die sich mittels swingender Macheten aus dem Dikkicht der Popmusik befreiten und der Jazrwelt neue Impulse zuführten. In diesem Zusammenhang fallen einem Namen wie Elton Dean, Mark Charig, Jon Hiseman, Jeff Beck, Jack Bruce und Robert Wyatt ein.

Nunmehr aber auf die Gunst seiner älter gewordenen Fans von damals zu schielen und ihnen wohlverkäuflich seichten Disco-Rockjazz unterzujubeln, wie das manche seiner Kollegen erfolgreich üben, ist Skids Sache nicht. Im Gegenteil, vom künstlerischen Makel des Kommerziellen ist die SOH-Musik gänzlich frei. Die Jahre mit bedeutenden Ensembles der aktuellen Szene wie dem European Jazz Quintet, Chris McGregor's Brotherhood of Breath, der Mike Gibbs Band, Volker Kriegel, Elton Dean und Keith Tippetts Centipede haben den Briten zusehends Profil gewinnen lassen. Die markant rauhe und vor Kraft schier berstende Stimme des virtuosen Tenoristen ist im europäischen Jazz unserer Tage kaum mehr zu überhören.

Das Trio spielt free, aber nicht in dem Sinne, daß einzelne Titel zu halbstündigen, im Chaos endenden Parforce-Jagden durch die Atonalität geraten. Vielmehr ist bei allen Stücken ein klares gedankliches Gerüst wohlstrukturierter Formen erkennbar. Da fügen sich lockerer Straight Jazz, pulsierender Two Beat und völlig unorthodoxe rhythmische Patterns nahtlos zur komplexen Einheit. Und Skidmore, eben noch eine sanfte Ballade mit viel Poesie zelebrierend, schwingt sich Momente später zu einem rastlos ekstatischen Überblasgalopp auf, den er - Coltrane sei Dank - zum unverkitschten Happy End zurückführt.

Währenddessen lassen sich Haurand und Oxley aber nicht in die Staffage abdrängen: Sie interagieren so beispielhaft dicht, daß oft drei Chorusse parallel übereinanderliegen - eine ungemein spannende Sache! Tony Oxley ist eine Zeitlang Hausschlagzeuger in Ronnie Scotts Londoner Jazzclub gewesen, wo er mit konventionellem Jazz reichlich in Berührung kam (Stan Getz, Bill Evans, Sonny Rollins, Joe Henderson u. a.). Er ist ein dynamischer Trommler, ausgestattet mit solider aber keineswegs überragender Technik. Was ihn jedoch für Skidmore zu einem idealen Partner macht, das sind sein gutes Ohr, sein blitzschnelles Umsetzen von Ideen und - last not least - seine klangliche Originalität.

In des Rheinländers Ali Haurand Jazzerbrust wohnen zwei Seelen: Wenn er nicht gerade mit den beiden Grandpas George Maycock und Big Fletchit durch die Evergreen-Hitparaden tingelt, fühlt er am Puls der Moderne. Der Viersener, der es auf die für einen Bassisten erstaunliche Zahl von zwei unbegleiteten Solo-LPs gebracht hat, ist seit Jahren Stammgast auf vielen wichtigen Festivals, wo er an der Seite von Zadlo, Dudek, Courbois, den Third Eye-Leuten und eben Alan Skidmore Zeitgenössisches produziert. Wie seine Komposition ,,Brüll Baß" ahnen läßt, ist Haurand ein vehementer, oft nach vorne drängender Solist, der mit geradezu gitarrenhafter Verspieltheit zu Werke geht. Im SOH-Trio macht sich das gut, weil die vielfach erzeugte Polyphonie den auf die Dauer ermüdenden Eindruck des nur einen Leadinstrumentes verwischt.

Der Abend in Saarbrücken endete standesgemäß mit einer gelungenen Interpretation von Coltranes ,,Lonnie's Lament", eine Verbeugung vor dem Mann, dessen unerschöpfliche Stilquelle Skidmore schon zuvor mehrfach angezapft hatte. Ansonsten kommt die Gruppe weitgehend ohne Fremdmaterial aus; bis auf das letzte stammten alle Stücke aus eigener (Alis und Skids) Schreibe.

Peter Michael Bitz

Neubelebung des Big Band Jazz In Kalifornien

In den letzten Jahren zeichnet sich in den Vereinigten Staaten eine Entwicklung ab, die immer bedeutendere Ausmaße annimmt: die Wiederentdeckung oder, besser gesagt, Neubelebung des Big Band Jazz. Dem überreichen Angebot an guten Big Bands von Colleges und Universitäten - viele Jazz-Kurse werden von Leuten wie Louie Bellson, Stan Kenton oder Bill Watrous geleitet - steht ein großes Angebot erstklassiger professioneller Jazz Big Bands gegenüber, die sich bereits Weltgeltung verschaffen konnten oder gerade dabei sind, mit originalen Klängen aufhorchen zu lassen. Es sind dies die Big Bands von Akiyoshi/Tabackin, Nat Pierce/Frankie Capp, Bill Berry, Stan Kenton, Bill Watrous, Louie Bellson, Gerald Wilson, Grover Mitchell, Joe Farrell, um nur einige der wichtigsten zu nennen.

In einer Jazz Big Band spielen zu können, bedeutet für viele Studio-Musiker eine Art „Überlebenschance", besonders in emotioneller Hinsicht. Studio-Musiker, die sich ihren Lebensunterhalt in TV-Studios verdienen, wo Jazz und kommerzielle Musik für Film und Fernsehen am Fließband produziert werden, müssen sich doch wie eine Maschine vorkommen. Sie begrüßen daher, aus der Anonymität und Kommerzialität der Studios ein wenig mehr ins Scheinwerferlicht gerückt zu werden und vor allem den Kontakt mit dem Publikum, der so wichtig für das echte Spielgefühl ist, herzustellen.

Toshiko Akiyoshi/Lew Tabackin Big Band

Eine zeitgenössische Big Band, die sich immer größerer Beliebtheit erfreut und trotz (oder gerade wegen!) ihrer komplexen Arrangements zur ersten Garnitur aufsteigen konnte, ist die von Akiyoshi/Tabackin. Toshiko Akiyoshi, die alle Arrangements selber schreibt, leitet ihre Band vom Piano aus. Ihr Mann, Lew Tabackin, ein hervorragender Tenorsaxophonist und Flötist, führt die Solistengruppen an. Die Band folgt der Duke Ellington-Tradition, indem sie die Individualität und den besonderen Stil jedes einzelnen Musikers berücksichtigt und in ihre Musik miteinbezieht. Toshiko schmückt ihre Arrangements mit orientalischem Farbenreichtum und verbindet auf geniale Weise das Beste der Swing-Ära und des Bebop mit den progressiven Klängen unserer Zeit. Es ist wohl die erregendste zeitgenössische Big Band, die man als ernste Konkurrenz für die in New York beheimatete Thad Jones/Mel Lewis Band ansehen könnte. Toshikos Arrangierkunst kommt der von Thad Jones durchaus gleich. Ihre Schallplatten ,,Kogun", ,,Long Yellow Road", „Road Time", „Tales of a Courtesan" (bei RCA erschienen) werden vom Publikum und den Kritikern mit frenetischer Begeisterung aufgenommen und stehen in nichts dem Erfolg nach, den die Band bei ihren Auftritten auf dem Monterey Jazz Festival oder während ihrer Tourneen durch Japan verzeichnen konnte. Das Akiyoshi/Tabackin-Orchester ist zu einer regelrechten Reise-Band geworden und kann nur noch selten unter kalifornischer Sonne spielen. Seit dem großen Erfolg auf dem letztjährigen Newport New York Jazz Festival führt die Route der Band quer durch die Vereinigten Staaten, wo es vor allem Auftritte an Colleges und Universitäten gibt.

Akiyoshi war übrigens in ihrer Funktion als Pianistin eine der Solistinnen auf dem ersten Frauen-Jazzfestival, das im letzten Sommer in Kansas City abgehalten wurde. Eine Art Demonstration für die Gleichberechtigung der Frauen auch im Jazz. Weitere Teilnehmerinnen waren Marian McPartland, Mary Lou Williams und Janice Robinson. Akiyoshi/Tabackin wollen sich - wenn alle nötigen Verbindungen hergestellt sind - im nächsten Herbst in Europa vorstellen, wo man ihrer Musik mit großer Erwartung entgegensieht.

Ein paar Worte über die Leiterin Toshiko Akiyoshi: Toshiko zählt zum feinsten Import, was japanischen Jazz-Geist anbelangt. Sie wurde am 12. Dezember 1929 in China geboren, in das ihre Eltern aus Japan einwanderten. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges erschien Toshiko in Shows für die amerikanischen Besatzungsmächte in Tokio, und bei dieser Gelegenheit fiel ihr Talent dem bedeutenden japanischen Saxophonisten Sadao Watanabe auf. Mit ihm zusammen gründete sie das ,,Cozy"-Quartett, das sich rasch zur populärsten Jazz-Gruppe in Japan etablieren konnte. Akiyoshis Piano-Stil ist stark von Bud Powell beeinflußt, von dem auch ihr kraftvoller und dynamischer An-

Schreibt für ihre Band Arrangements mit orientalischem Farbenreichtum: TOSHIKO AKIYOSHI

schlag herrührt, mit dem sie das Orchester vom Klavier aus dirigiert. Ihr amerikanischer Entdecker war kein geringerer als Oscar Peterson, der von ihrem Spiel sehr beeindruckt war und ihr eine große Zukunft prophezeite. Toshiko entschloß sich Anfang 1956 in die Vereinigten Staaten überzusiedeln, studierte dann in Berklee Musik und wurde als Solistin und Gruppen-Mitglied gefeiert. Ihr beachtliches Können als Komponistin und Arrangeurin wurde von Charlie Mariano gefördert. Sie heiratete Mariano, der damals (Anfang der 60er Jahre) wohl der experimentierfreudigste Saxophonist an der Westküste war und ihren Stil beträchtlich beeinflußte. Nach ihrer Trennung von Mariano formierte sie ein Quartett mit Lew Tabackin, mit dem sie auch in einem denkwürdigen Konzert in der Carnegie Hall 1971 auftrat. Seit ihrer Gründung vor ca. 6 Jahren hat die Akiyoshi/Tabackin Big Band einen Triumph nach dem anderen verbuchen können.

Nat Pierce/Frankie Capp Juggernaut

Juggernaut nennt sich eine junge Big Band (kaum 3 Jahre alt), die von zwei Altmeistern mit jugendlichem Elan gesteuert wird: dem Pianisten Nat Pierce und dem Schlagzeuger Frankie Capp. Neben einer Reihe junger Talente steht und fällt diese Band mit dem „alten Hasen" Marshall Royal, einem Johnny Hodges-inspirierten Altsaxophonisten, der ihr das eigene Gepräge gibt. Neben Count Basies Swingband ist Juggernaut wohl das heißeste Orchester, das es fertig bringt, alt und jung von den Stühlen zu reißen. Nat Pierce ist schon über 30 Jahre im Geschäft. Er erlangte seinen ausgezeichneten Ruf (nicht zu Unrecht wird er der „weiße Count Basie" genannt) nicht nur durch sein hervorragendes Pianospiel im Woody Herman Orchester oder in den Big Bands von Louie Bellson oder Harry James, sondern auch durch seine Tätigkeit als Komponist und Arrangeur für Hunderte von Fernsehspielen, Schallplattenaufnahmen und Filme. Nat war viele Jahre lang Woody Hermans rechte Hand im Organisieren einiger seiner Herds. Auf diese Weise bereiste er die halbe Welt; hie und da betätigte er sich auch als Leiter verschiedener kleinerer Gruppen.

Nicht ganz so international bekannt, dennoch sehr geschätzt in den USA ist Schlagzeuger Frankie Capp, der sich bereits in den goldenen Tagen, da sich Pianist Andr6 Previn noch dem Jazz zugeneigt fühlte, Lorbeeren einholte und auf zahlreichen Schallplatten und bei Club-Auftritten zusammen mit Andn§ Previn erschien. Auch war Frankie zeitweise Mitglied der Bands von Duke Ellington und Count Basie, wo er sich das Zeug zum perfekten Schlagzeuger holte. Als ihn Peggy Lee zu ihrem „Haustrommler" ernannte, blieb er in Kalifornien hängen und rührte sich seither nur selten vom Fleck.

Die Band bringt bei all ihren Auftritten einen erstklassigen Sänger mit, zumeist den Joe Williams-orientierten Ernie Andrews. Das Orchester hat viele Schallplatten für Concord aufgenommen, regelrechte „heiße Ware", die in Europa von der Bellaphon vertrieben wird. Ein besonderer Leckerbissen ist ihr letztes Hit-Album „Live At The Century Plaza" mit Joe Williams.

Bill Watrous' Wildlife West

Der Posaunist Bill Watrous siedelte vor 2 Jahren von der Ostküste an die Westküste der Vereinigten Staaten über, wo er ein gern gesehener Gast auf Festivals, in Clubs und vor allem an den Colleges wurde. Seine neue Band, die sich nun Wildlife West und nicht mehr Manhattan Wildlife Refugee nennt, besteht durchweg aus

sehr jungen Jazzmusikern, die sich Bill aus Colleges holt und seinen musikalischen Vorstellungen gemäß formt. Das Hauptpotential an hervorragend ausgebildeten Jazzmusikern haben das Orange Coast College und die Cal State Northridge Universität zu bieten. Diese beiden Institute gehören zu den besten Ausbildungsstätten für Jazz-Nachwuchs. Die Spezialität von Wildlife West sind Balladen, und in dieser Sparte beweist sich Bill Watrous als Meister seines Instruments, als einer der ganz Großen. Während andere auf der Posaune blasen, scheint Bill dieses Instrument zum Singen erfunden zu haben. Seine Tongebung ist weich und warm; dennoch ist Bill auch stark von Albert Mangelsdorff beeinflußt und bringt es wie der fertig, mehrere Stimmen auf einmal zu blasen, um einen Band-ähnlichen Effekt zu erzielen.

Die Band klingt frisch und modern - dennoch spürt man in jedem Ton, daß die Wurzeln des Leaders im klassischen und Mainstream Jazz liegen. Bill Watrous ist ein Feuergeist, eine sehr dynamische und gleichzeitig liebenswerte Persönlichkeit, er inspiriert seine Musiker zu Höchstleistungen. Sein Orchester ist im Laufe der Jahre durch viele Stadien gegangen, hat auch etwas mit Rock experimentiert, ohne die Beziehung zum Mainstream zu trüben, und schwimmt im Augenblick ein wenig auf der sehr populären Latin-Welle.

Gerald Wilson Big Band

Gerald Wilson leitet das wohl exotischste und farbenprächtigste Orchester, das an der Westküste existiert. „California Soul" nennt sich einer seiner größten Hits, und diese Beschreibung könnte man auch ohne weiteres auf seinen Big Band-Klang beziehen. Seine ersten Sporen im Musikgeschäft verdiente sich Wilson zunächst als Arrangeur für Jimmie Lunceford, Duke Ellington, Count Basie und Dizzys Bebop Band. Sein Orchester ist nicht abhängig von bedeutenden Solisten, um sein besonderes Flair zu erreichen (wenn ihm auch hin und wieder Solisten der Güteklasse eines Teddy Edwards oder Harold Land zur Verfügung stehen). Wilson ist ein sehr eigenwilliger und originaler Klangzauberer, der mit reichen und satten Tönen überrascht und über ein ausgewogenes Gespür für Harmonie verfügt, wie es auch Duke Ellington zu eigen war. Er ist ein Meister in der Kunst, Spannung und Entspannung zu erzeugen. Seine Arrangements sind niemals kompliziert, Melodien werden in einigen Wiederholungen variiert, bis sie in Crescendos explodieren und kontrollierte Stürme entfesseln. Er ist (obwohl bereits in seinen späten 60ern) der wohl attraktivste Dirigent der Jazz-Szene und erinnert in seiner Grandezza und seinen eleganten Bewegungen eher an einen Maestro denn an einen Jazz-Orchesterleiter. Er ist ein vollkommener Musiker und wie jeder gute Dirigent der Mann, dem sich alle gern freiwillig unterordnen. Leider tritt Gerald Wilson nicht mehr allzu oft auf; er hat seine Reisetätigkeit drastisch eingeschränkt, was für seine vielen -Fans sehr bedauerlich ist. Aber wenn immer er in Erscheinung tritt (zumeist auf Festivals), wird er zur Attraktion. Es wäre zu begrüßen, wenn wieder einmal eine neue Schallplatte von Gerald Wilson vorgelegt würde!

Stan Kenton Orchester

Stan Kenton, der sich ganz dem progressiven bzw. Experimentier-Jazz verschrieben hat (seine letzten Alben wurden mit gemischten Gefühlen aufgenommen), mußte aus Gesundheitsgründen sein kreatives Schaffen für einige Monate eindämmen; aber seine Band ist nach wie vor aktiv. Im Augenblick wird sie von dem Posaunisten Dick Shearer geleitet und bringt die alten und neuen Kenton-Arrangements, die sich wie eh und je durch vollen, satten Klang auszeichnen, unter die Leute. Die Kenton-Band spielt oft an Colleges und Universitäten, wo ihre Mitglieder Fachkurse in Jazz abhalten, sog. Jazz-Clinics, die sich manchmal über eine Woche hinziehen. Es ist Kentons Absicht, sich sobald wie möglich vor allem einmal dem College-Nachwuchs zu widmen. Seine Haupttätigkeit besteht keineswegs im Präservieren des von ihm Geschaffenen, sondern im Arrangieren und Komponieren neuen Materials. ,,Nostalgie"-Konzerte gibt Stan eigentlich nur für Wohltätigkeitszwecke. Er ist ein eifriger Verfechter der öffentlichen Rundfunkanstalten, die auf finanzielle Hilfe ihrer Hörer angewiesen sind, um ihre anspruchsvolle Programmgestaltung aufrechterhalten zu können. Mit dem Erlös seiner Konzerte unterstützt Stan Kenton jene Rundfunkanstalten, die sich besonders um die Verbreitung des Jazz verdient machen.

Louie Bellson Big Band Explosion

Louie Bellson, ein Schlagzeugphänomen, fungiert als treibende Kraft hinter seiner Big Band Explosion, die mit komplizierten, dynamischen Charts die Auditorien und Konzertsäle sprengt. Seine Band besteht aus außergewöhnlich talentierten jungen Musikern (17jährige College-Absolventen mit enormen Jazz-Fähigkeiten sind in seiner Band keine Seltenheit), die sich Louie Bellson nach seinen Vorstellungen erzieht. Dieses „Sturm und Drang"-Ensemble vermag wahre Stürme (auch der Begeisterung) zu entfesseln. Louies Energie ist vielgerühmt, und seine ebenbürtigen Musiker (insbesondere wäre hier der Tenorsaxophonist Don Menza als die Hauptstütze zu preisen) sorgen für das rechte Feuer.

Bill Berry L. A. Big Band

Eine in der Los Angeles-Gegend überaus populäre Big Band wird von dem Trompeter Bill Berry geleitet, der sich dem Slogan „Swing und glückliche Stunden" verschrieben hat. Bill Berry, ein früheres Mitglied der Orchester von Duke Ellington, Woody Herman, Maynard Ferguson und Thad Jones/Mel Lewis, hat einen sehr eigenen Trompeten-Stil und ist daneben ein ausgezeichneter Unterhalter, der sich und seine Leute humorvoll in Szene zu setzen weiß. Wenn die L. A. Big Band auftritt, bietet sie nicht nur ihre Original-Musik, sondern sie spielt auch die klassischen Jazz-Arrangements von Duke Ellington aus den 30er Jahren. Es ist eine All-Star Band, in der so hervorragende Studio-Musiker wie z. B. die Trompeter Blue Mitchell und Cat Anderson, der Bassist Monty Budwig und der Pianist Dave Frishberg mitwirken. Sie alle haben den gleichen musikalischen Hintergrund, verfügen über Stilsicherheit und entsprechen sich in ihrer künstlerischen Überzeugung. Man kann es ihrem perfekten Zusammenspiel entnehmen, daß sie sich wirklich gut verstehen und sie inspirieren sich daher gegenseitig. Jeder Musiker bekommt seinen Anteil am Solo-Spiel. Die Band gilt als ein Muster an Teamwork und Gemeinschaftsgefühl. Obwohl die meisten Musiker noch mit Studio-Aufgaben betraut sind, scheint ihre Hauptfreude darin zu bestehen, mit Bill Berry gemeinsam aufzutreten und ihrem musikalischen Humor freien Lauf zu lassen.

Grover Mitchells Groove

Ein Neuling auf der Big Band Szene ist Grover Mitchell, der mit seiner Band Groove vor kurzem auf dem Monterey Jazz Festival entdeckt wurde. Konzertmeister ist der Saxophonist Buddy Collette, der auch die „erste Flöte" spielt und zusammen mit dem Posaunisten Grover für den rechten Schwung und Zusammenhalt der Gruppe sorgt, die sich aus hervorragenden Studio-Musikern zusammensetzt. Viele dieser Musikanten sind auch Mitglieder der Bands von Bill Berry, Nat Pierce oder Louie Bellson. Es herrscht ein regelrechtes Austauschgeschäft von Studio-Musikern auf der Big Band Szene.

Joe Farrell Big Band

Als Big Band-Leiter bewährt sich neuerdings auch der Tenorsaxophonist Joe Farrell, der sich mit den Xanadu-AII Stars verbündete (AI Cohn, Dolo Coker, Sam Most, Sam Noto, Frankie Butler, Monty Budwig) und Trompeter Harry ‚Sweets' Edison als Hauptsolisten zur Verfügung hat. Die Band tritt mit großem Erfolg in den zahlreichen Jazz Clubs in und um Los Angeles auf. John Howard

In memoriam

DAJOS BELA

„Na, mein Kleiner, zeig mir mal das Bild" - das sagte Dajos Bela, als ich achtjähriger Bub im Berliner Hotel Adlon den Mut gefaßt hatte, mir von dem berühmten Orchesterchef ein Autogramm geben zu lassen. Und er gab es mir. Das war im Jahre 1928. Wir hatten zu Haus einige Schallplatten von ihm, die ich fast täglich spielte. Darunter waren Walzer, Tangos und einige Foxtrotts, die ich besonders liebte, wie ,,Heut' war ich bei der Frida", „Black Bottom", „Constantinople" und „Billy Boy". (Alle diese Titel sind in der gerade herausgebrachten, neuen und ausgezeichneten Disco von Horst H. Lange enthalten.) Nun, im Adlon spielte Dajos Bela vor 50 Jahren mit seinem Orchester einige Stücke recht hot, wobei mich immer die Disziplin, der prägnante Rhythmus und die außerordentliche Präzision des Orchesters faszinierten. Ich wußte damals natürlich nicht, daß ein Franz Grothe am Piano saß, Howard McFarlane in der Trompetengruppe und der Konzertmeister Arno Lewitsch als Geiger dabei war. Ich habe damals das Orchester Dajos Bela auch im Hotel Excelsior und in meiner Heimatstadt Dessau im „Kristallpalast" gehört, wo auch die Bands von Ben Berlin, Efim Schachmeister, Marek Weber, Bernard Ette und viele andere auftraten. Ich ließ keine Band aus. Doch als Bub war mein Idol Dajos Bela mit seinem Orchester.

Der am 25. Dezember 1898 in Kiew geborene Leon Goltzmann kam nach dem ersten Weltkrieg nach Berlin, war ab 1920 festengagierter Kapellmeister bei der Schallplattenfirma Lindström, die ihm auch den Namen Dajos Bela gab. Er nahm pro Woche ca. 25 Platten auf, von der Opernarie bis zum Jazz. Das wurde damals von fast allen großen Orchestern verlangt. Es saßen ja stets erstklassige Musiker in den Bands, deren musikalisches Niveau sehr hoch war. Die meisten großen Ensembles wurden von Paul Whiteman, aber auch von Jack Hylton inspiriert. Die drei populärsten Kapellmeister wurden sogar in Paul Abrahams ,,Diwanpüppchen" in den Versen erwähnt: Paul Whiteman - Jack Hylton und Dajos Bela. Dajos spielte in allen europäischen Großstädten stets vor ausverkauften Häusern. Es war ein gesellschaftliches Ereignis, wenn er mit seinem Orchester auftrat. 1933 mußte er aus rassischen Gründen Deutschland verlassen und ging über Paris nach Buenos Aires.

Seit vielen Jahren verband mich mit ihm eine enge Freundschaft, und er war immer noch an der deutschen Unterhaltungs- und Jazzszene stark interessiert. Am 5. Dezember 1978 starb Dajos Bela unerwartet während eines Urlaubes im argentinischen Bergort La Faldar. Viele alte Musikfreunde werden ihn in dankbarer Erinnerung behalten, denn er hat vielen Menschen mit seiner Musik Freude bereitet.

Günter Boas

JAZZNEWS

Jazzkurse in Burghausen und Köln

Der 42. Jazzkurs Burghausen, der vom 15.-18. März im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen durchgeführt wird, ist als Sonderkurs für Blues-Piano gedacht. Dabei werden alle Formen des Bluesspiels auf dem Klavier vom Boogie Woogie bis zu den neuesten Jazzstilen behandelt. Das Unterrichtsprogramm umfaßt Akkorde, Begleittechniken, Zusammenspiel beider Hände, Improvisation. Dozenten sind Otto Wolters (Klavier) und Joe Viera (Geschichte). Anmeldeschluß ist der 1. März 1979, die Teilnahmegebühr beträgt DM 60,- und ist auf das Konto Nr. 47716 (Sonderkonto „Jazz'VH. Viertl) der Volksbank Burghausen/ Obb. zu überweisen. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Die Initiative Kölner Jazzhaus e. V. veranstaltet am 30. und 31. März sowie am 1. April einen Jazzkursus, zu dem als Dozenten Wolfgang Engstfeld (Saxophon), Markus Stockhausen (Trompete), Alexander Sputh (Gitarre), Reinhard Schmilz (Klavier), Rainer Linke (Bass) und Wolfgang Ekholt (Schlagzeug) gewonnen werden konnten. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 50,-, Anmeldungen sind *zu* richten an die Stiftung City-Treff, Rudolfplatz, 5000 Köln 1, Tel. 0221/2262435.

Gunter Hampel, der im Juli das zehnjährige Bestehen von Birth Records feiern kann, wird demnächst auf diesem, seinem eigenen Plattenlabel seinen Auftritt bei den Berliner Jazztagen 1978 vorlegen. Birth Records, die bisher mehr als 20 LPs veröffentlichten, sind zu beziehen über den Special Mail-Order Service, Ph.-Reis-Str. 10, 3400 Göttingen.

Die New Orleans Jazzin' Babies aus Berlin flogen im Auftrag des Berliner Senats im November als kulturelle Botschafter der Spreestadt in die USA. Dort gaben sie u. a. ein Ständchen vor Präsident Carter im Weißen Haus in Washington, D. C. Ein Auftritt der Jazzin' Babies in den USA wurde auch im Fernsehen in der BRD gezeigt. Die Band, die ausschließlich aus Amateur-Musikern besteht und sich der älteren Jazz-Tradition verschrieben hat, will sich in Zukunft wieder häufiger in Westdeutschland vorstellen. Derzeit gehören zu den Jazzin' Babies der Kornettist Michael Rothensteiner, der Posaunist Tim Mohn, der Klarinettist und Saxophonist Uwe Hoffschulz, der Pianist Jürgen Schöning, der Tubaspieler und Bassist Peter Feierabend und der Banjospieler Peter Donner. Am Schlagzeug sitzt zumeist Tom Danneberg, hin und wieder steigt auch noch Papa Ko ein. Kontaktanschrift: Jürgen Schöning, Ostender Str. 2, 1000 Berlin 65.

Die Jazz Centre Society führt in nächster Zeit wieder Instrumentalkurse in London durch. Vom 6. Februar bis 13. März laufen Lecture Series für Harmonielehre, vom 17.-20. April ist eine Instrumental Clinic für alle Instrumente geplant und im Sommer sollen mehrere zweiwöchige Jazzkurse stattfinden. Kontaktanschrift: Jazz Centre Society, Barbara Ind, 35 Great Russell Street, London WC 1, Tel. 580 85 32, England.

Jazzladen im Kloster heißt der neue Jazzclub in Hanerau-Hademarschen, inmitten des Städtedreiecks Rendsburg-Itzehoe-Heide gelegen. Er eröffnete am 23. September 1978 mit der Foggy Town Jazzband aus Kiel und dem Pianisten Hans-Jürgen Bock aus Stuttgart. Interessierte Gruppen melden sich beim 1. Vorsitzenden des bereits 50 Mitglieder umfassenden Vereins, Hermann Constabel. Kontaktanschrift: Jazzladen im Kloster, Jazzclub e. V., 2215 Hanerau-Hademarschen, Tel. 0 48 72/20 00.

Workshop Freie Musik 1979

Die Free Music Production führt vom 28. Februar bis zum 4. März in der Akademie der Künste in Berlin den Workshop Freie Musik 1979 durch. An den 5 Tagen werden sich jeweils ab 21.00 Uhr vorstellen: das Gumpert-Sommer Duo, Heiner Goebbels-Alfred Harth, das Kowald-Phillips Duo, Fuchs/Schneider/Huber, das Enrico Rava Quartett, die Ulrich Gumpert Workshop Band sowie Michel Waisvisz, Hugh Davies und Alvin Curran. Parallel dazu lauft vom 25. Februar bis zum 4. März eine Foto- und Kunstausstellung mit Fotos von Dagmar Gebers und Werner Bethsold, mit Bildern, Zeichnungen und Objekten von Peter Brötzmann und Han Bennink sowie Filmen von Misha Mengelberg. Zur Ausstellungseröffnung am 25. Februar spielen Brötzmann-Bennink-Mengelberg. Kontaktanschrift: Akademie der Künste, Hanseatenring 10, 1000 Berlin 21, Tel. 030/391 1031.

Christoph Spende! arbeitet hin und wieder mit dem Vibraphonisten Wolfgang Schlüter im Duo zusammen. Spendeis Solo-Piano-Platte soll noch im Februar unter dem Titel ,,Parkstreet92" bei EGO Records erscheinen. Kontaktanschrift: Christoph Spendel, Industriestraße 20, 4030 Ratingen, Tel. 0 21 02/2 33 36.

Jan Jankeje machte Ende Dezember zusammen mit dem Gitarristen Tobias Langguth, dem Pianisten Thomas Wind, dem Sousaphonspieler Gerd „Daddy" Papprotzki und dem Schlagzeuger Peter Garattoni eine Platte, die er im Frühjahr unter dem Titel ,,Jan Jankeje Mlada Musika for Charles Mingus" vorlegen will. Kontaktanschrift Jan Jankeje, Reinsburgstraße 104, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711 /62 16 41.

Jazztrack hat sich wieder mit dem Saxophonisten Wolfgang Engstfeld, dem Pianisten Christoph Spendel, dem Bassisten Sigi Busch und dem Schlagzeuger Heinrich Hock formiert. Das Quartett produzierte mit der englischen Sängerin Norma Winstone im vergangenen November eine Platte für MRC Records und wird im April auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Christoph Spendel, Industriestraße 20, 4030 Ratingen, Tel. 0 21 02/2 33 36.

Munju hat Ende vergangenen Jahres in Kirchberg in der Schweiz eine neue Platte aufgenommen, die voraussichtlich Anfang April erscheinen wird. Kontaktanschrift: Wolfgang Salomon, Kirchbühlstr. 2 a, 8700 Würzburg, Tel. 09 31/ 7 11 34.

Bernd Konrad ist seit Beginn des Wintersemesters 78/79 Lehrbeauftragter für Saxophon an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. Außerdem leitet er das Ensemble Neue Musik und den Saxophon-Workshop, mit dem er, gemeinsam mit der Hochschul-Big Band von Erwin Lehn, ein vielbeachtetes Konzert im Südfunk Studio Villa Berg durchführte, dessen Mitschnitt als Platte herausgegeben werden soll. Konrad nahm im Dezember eine Platte mit Michael Sells Contemporary Ensemble und ein Duo-Album mit Gunter Hampel auf. Kontaktanschrift: Bernd Konrad, Beutelsbacher Str. 24, 7000 Stuttgart 60.

Freie Musik und Zeichnungen: HAN BENNINK Foto: Jochen Richter

Deutscher Planenpreis?

Für den **Deutschen Schallplattenpreis 1979,** der von der Deutschen Phono-Akademie durchgeführt wird, wurden für die Gattungspreise (Kategorie II) unter Jazz von den verschiedenen deutschen Plattenfirmen folgende LPs eingereicht: **a) traditionell:** Abbi Hübner & his Low Down Wizards „Oldtime Festival Jubilee Concert", Allotria Jazzband „Allotria live" (Bellaphon), Joe Pass „Virtuoso No. 3" (Deutsche Grammophon), Chris Barber „Echoes of Ellington" (Intercord), George Shearing Trio „Windows" (MPS), Schnuckenack Reinhardt Quintett „Remember Django" (Phonogram), Big Joe Turner - Axel Zwingenberger „Let's Boogie Woogie All Night Long", Benny Goodman „Live at Carnegie Hall, January 17, 1978" (Teldec), Seatown Seven „Jubilesta", Bruno's Salon Band „Smiles", **b) modern:** Crusaders „Images" (Ariola), Sonny Rollins „Don't stop the carnival", Ron Carter „A song for you", McCoy Tyner „The greeting" (Bellaphon), Joe Viera Sextett „Kontraste" (Calig), Jeremy Steig-Eddie Gomez-Joe Chambers „Lend me your ears", Theo Jörgensmann Quartet feat. John Thomas „Go ahead clarinet" (CMP), John Coltrane „Afro Blues, Impressions", Peter Herbolzheimer „I hear voices", Mary Lou Williams-Cecil Taylor „Embraced" (Deutsche Grammophon), Jack DeJohnette „New Directions", Ralph Towner Trio „Batik", Jan Garbarek „Places", Keith Jarrett „My song", Kenny Wheeler „Deer wan" (ECM), Carla Bley Band „European Tour 1977", Globe Unity Orchester „Improvisations", Contact Trio „New marks", Manfred Schoof Quintett „Light Lines" (Elektro Egger), Nova „Wings of love", Raul de Souza „Don't ask my neighbours" (EMI Electrola), Yosuke Yamashita-Adelhard Roidinger „Inner space", Bennie Wallace „Fourteen bar blues", Franco Ambrosetti „Close encounter", Cecil Taylor „Air above mountains", Jeremy Steig-Eddie Gomez „Outlaws" (ENJA), Orexis „Inspiration", Jan Garbarek „Esoteric circle", Cecil Taylor „Indent", Randy Weston „Berkshire Blues" (Intercord), Helen Sachs-Lex Jasper Trio „How my heart sings" (mediafon), Wolfgang Dauner „Changes", Larry Coryell „Standing ovation", Voices „Rediscover the beautiful", The United Jazz & Rock Ensemble „Teamwork" (Mood), Volker Kriegel „House-boat", Stu Goldberg „Solos, Duos, Trios", Elvin Jones „Remembrance", Clare Fischer „Alone together", George Gruntz Trumpetmachine „For flying out proud" (MPS), Auracle „Glider", Brand X „Masques" (Phonogram), Paquito D'Rivera „Hasta siempre", Charly Antolini „Jazz Power live", Katamaran „Cafe Florian", Wuchner-Koller-Joos-Degen-Lauer-Cremer „Piece for mouth", Lackerschmid-Joos-Stefanski-Knauer-Zadlo „Mallet connection" (Plane), Jean-Luc Ponty „Cosmic Messenger", Oregon „Out of the woods", Joachim Kühn „Sunshower", Dee Dee Bridgewater „Just family", Jay McShann „The last of the blue devils" (WEA), Jan Fryderyk Dobrowolski Creative Sound „Faun" (Wergo). Unter **Historischer Jazz** bzw. Wiederveröffentlichungen wurden eingereicht: Duke Ellington Carnegie Hall Concerts 1943-1947 (Bellaphon), Bix Beiderbecke-Frankie Trumbauer „Bix & Tram", Harry Reser „The Banjo King" (EMI/Electrola), Eric Dolphy „Berlin Concerts" (ENJA), Hot Dance Bands of the Twenties „Jazz Museum Vol. 1", Count Basie & The All American Rhythm Section „Jazz Museum Vol. 3", Glen Gray & The Casa Loma Orchestra „Jazz Museum Vol. 4", Bunny Berigan „Jazz Museum Vol. 5", Pete Johnson „Jazz Museum Vol. 6" (Metronome), Sidney Bechet/Fats Waller/Django Reinhardt „The Best Of The Swinging Era", Duke Ellington „Masters Of Jazz Vol. 6", Louis Armstrong „Masters Of Jazz Vol. 1", Fletcher Henderson/Sidney Bechet a. o. „Masters Of Jazz Vol. 10" (RCA), Duke Ellington Vol. 1, 1946 „The Uncollected", Jimmy Dorsey „The Uncollected", Les Brown „The Uncollected", Woody Herman „The Uncollected", Stan Kenton „The Uncollected", Django Reinhardt „The Very Best Of Django Reinhardt" (Teldec), Charlie Parker „The Very Best Of Bird" (WEA). All diese Platten werden einzeln von einer Jury, die aus Jazzfachleuten besteht, gewertet. Die mit der höchsten Punktzahl werden dann nominiert.

Cöllner Spillhus

In Köln haben sich die Initiativen „Kölner Jazzhaus" und „Rock in Köln" zusammengetan und das Projekt eines „Cöllner Spillhus", eines Musikhauses, entworfen. Damit sollen die bislang fehlenden Räumlichkeiten, Voraussetzung jeglicher sinnvoller Arbeit, geschaffen werden. Die Initiativen hoffen, daß die Stadt Köln ein solches Musikhaus zur Verfügung stellt, das nicht als Geschenk, sondern als Verpflichtung angenommen wird. Um Mittel dafür bereitstellen zu können und um die Öffentlichkeit auf dieses Projekt aufmerksam zu machen, organisierte die Kölner-Jazzhaus Initiative bereits das 1. Kölner Jazzhausfestival, das vom 27.-29. Oktober durchgeführt wurde. Kontaktanschrift: Kölner-Jazzhaus Initiative e. V., Reiner Michalke, Heiligenhauser Str. 3, 5000 Köln 80, Tel. 681233.

Salute to Count Basie: JAY McSHANN

Jay McShann wirkte Ende Dezember 1978 bei einem „Salute to Count Basie" im Sandy's Jazz Revival in Boston mit Mit dem Kansas City Pianisten stellten sich dabei der Ex-Basie Schlagzeuger Jo Jones, der Bassist Major Holley und die Sängerin Carrie Smith vor.

Lou Stein, der sich im vergangenen Herbst als Mitglied der World's Greatest Jazzband in Europa vorstellte, hat mit dem Tenorsaxophonisten Eddie Miller in London eine Platte im Duo gemacht. Stein plant demnächst eine Europagastspielreise als Solo-Pianist.

George Scott-Wood, Pianist, Komponist und Bandleader, der in den 30er Jahren in England durch seine Swing-Formationen bekannt wurde, ist am 28. Oktober 1978 im Alter von 75 Jahren in Eastbourne gestorben. Mitte der 30er Jahre machte Scott-Wood vielbeachtete Aufnahmen mit den sogenannten Six Swingers, die z. T. in neuerer Zeit wiederveröffentlicht wurden. Nach dem zweiten Weltkrieg arbeitete Scott-Wood vor allem auf dem Gebiet der Tanz- und Salon-Musik.

Jon Hendricks' „Evolution of the Blues", eine umfassende Geschichte des Blues, wird seit dem 29. November letzten Jahres im „Westwood Playhouse" in Los Angeles aufgeführt. Der Sänger fungiert dabei als Star des Musicals.

Blanche Galloway, die ältere Schwester von Cab Galloway, ist am 16. Dezember 1978 im Alter von 76 Jahren in Baltimore gestorben. Blanche wurde in den 30er Jahren durch ihre Arbeit mit eigener Big Band sowie durch ihre Tätigkeit als Disk Jockey bekannt. Sie war mit H. Ray Jones, dem Road Manager von Cab Galloway, verheiratet.

Bill Bates, der sich durch seine Zusammenarbeit mit Charlie Barnet, Duke Ellington und Hai McIntyre einen Namen machte, ist am 21. November 1978 im Alter von 58 Jahren in Los Angeles gestorben. Der Arrangeur und Komponist hat zusammen mit Ellington „Squeeze me" geschrieben, das im 2. Weltkrieg populär wurde.

Sun Ra hat mit seinem Solar Arkestra, zu dem u. a. John Gilmore, Marshall Allen, Michael Ray und June Tyson gehören, am 1. November 1978 eine Platte für Sweet Earth Records gemacht, die im März erscheinen soll. Der Pianist und Bandleader nahm hierfür einige Standards wie „Cherokee" und „On the sunny side of the street", sowie einige Originals wie „Space is the place" mit seinem 23 Mann umfassenden Orchester auf. Kontaktanschrift: Sweet Earth Records, P. O. Box 821, Northampton, Massachusetts, 01060, USA.

Modern Swing Duo nennt sich die Formation, die der 25jährige Pianist Elmar Raida mit dem amerikanischen Bassisten Gary Todd, der derzeit im Jazzerdorf Lausham lebt, aufgestellt hat. Das Duo gab im Mautnerschloß Burghausen sein Debüt und wird vom 12.-25. März auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Elmar Raida, Residenzplatz 3, 8390 Passau, Tel. 08 51 / 3 58 30.

Steve Getz, der Schlagzeug spielende Sohn von Stan Getz, stellte sich Anfang Dezember im ,,Roxy" in Los Angeles mit eigenem Quintett vor. Zum Gastspiel seines Sohnes kam auch Stan Getz, der mit seinem Quartett eine einstündige Einlage gab.

Key hat im vergangenen November die Besetzung geändert. Mit dem Trompeter Markus Stockhausen spielen jetzt der Saxophonist Hugo Read, der Pianist Reinhard Schmilz, der Bassist Rainer Linke und der Schlagzeuger Michael Küttner. Das Quintett bereitet sich zur Zeit auf seine zweite Langspielplatte vor. Im März und April ist wieder eine Deutschlandtournee geplant. Kontaktanschrift: Key, Markus Stockhausen, Marienburger Str. 17 a, 5000 Köln 51, Tel. 0221/374856.

Der European Jazz Consensus absolvierte im vergangenen Jahr eine erfolgreiche 10tägige Tournee, die die Gruppe durch England und Schottland führte. Das Quartett mit Alan Skidmore, Gerd Dudek, Adelhard Roidinger und Lala Kovacev wurde bereits wieder für dieses Jahr nach England verpflichtet, u. a. wird es auch beim Jazz Festival in London auftreten. Kontaktanschrift: Lola Kovacev, Simon-Knoll-Platz 1, 8000 München 80, Tel. 089/48 81 38.

To Be, die Hamburger Jazz-Rock-Gruppe, tritt nach längerer Pause wieder auf. Das Trio ist jetzt neu besetzt, es besteht aus dem Gitarristen Peter Weihe, dem Bassisten Ede Brumund und dem Schlagzeuger Lemmie Lembrecht. Kontaktanschrift: Henry von Fintel, 2131 Hemslingen, Tel. 04266/ 444.

Virgo gibt am 30. März im Museum in Münster ein Konzert, das vom WDR aufgezeichnet wird. Kontaktanschrift: Virgo, Henryk Darlowski, Karl-Legienstr. 18, 6200 Wiesbaden, Tel. 06121/ 42 33 38.

Die Blue Note Seven, die Wiener Band des Trompeters John Evers, hat kürzlich unter dem Titel „Dixieland an der Donau" ihre erste Platte vorgelegt. Kontaktanschrift: John Evers, Gießaufgasse 27/24, A-1050 Wien.

Roots, das bekannte österreichische Blues-Label, konnte kürzlich sein 10jähriges Bestehen feiern. Die Platten, die vor allem klassischen Folk-Blues, darüber hinaus noch Folklore und Jazz sowie alte Wiener Musik präsentieren, können direkt von Roots, Evelyn Sperker, Gebrüder-Lang-Gasse 11 / 17-19, A-1150 Wien, bezogen werden.

Sheila Jordan stellte sich kürzlich wieder einmal in New York vor. Sie sang bei einem Montagabend-Konzert der United Jazz Coalition, das unter dem Titel „An evening of Steve Kühn" stand.

Die **Fabrik** in Hamburg wird im Mai wieder eröffnet werden. Neben Theater- und Kinoveranstaltungen, Literaturlesungen, Pop- und Folklorekonzerten ist auch eine Jazz-Konzert-Reihe geplant. Interessenten wenden sich an Wolfgang Kunert, Jesteburgerstr. 32, 2116 Asendorf.

Das **New Jazz Festival Hamburg** soll in diesem Jahr in der Zeit vom 27.-30. September stattfinden. Kontaktanschrift: Wolfgang Kunert, Jesteburgerstr. 32, 2116 Asendorf.

Onkel Po, das Hamburger Jazzlokal, geht nach 7 Jahren in andere Hände über. Der neue Inhaber heißt Jass, hat aber mit Jazz bisher noch nichts zu tun gehabt. Ab sofort wird die Fernseh-Talkshow „III nach neun" aus dem Onkel Po übertragen.

Peter A. Schmidt, der zur Zeit als Schlagzeuger des Mike Carr Trios auf Deutschlandtournee ist, hat mit dem Vibraphonisten und Pianisten Bill LeSage und dem Altsaxophonisten Peter King die Gruppe Bebop Summit gegründet, die sich im Mai auch in Deutschland vorstellen wird. Kontaktanschrift: BH-Tours, Bismarckstraße 51, 5000 Köln 1, Telelefon 0221/ 52 33 50.

Freddie Hubbard spielte zusammen mit Joe Farrell, Joe Sample und David Axelrod am 27. Dezember vergangenen Jahres im Music Center in Los Angeles. Axelrod hatte für diesen Auftritt fünf Stücke geschrieben.

Mirror nennt der dänische Keyboardspieler Thomas Clausen sein Quartett, das Jazz mit Elementen des Rock und der lateinamerikanischen Musik bietet. Es wurde im Sommer letzten Jahres gegründet, und neben Clausen gehören der Tenorsaxophonist und Flötist Jan zum Vohrde, der Bassist Öle Skipper Mosgaard und der Schlagzeuger Aage Tanggaard zur Gruppe. Mirror stellte sich schon beim Middelheim Jazz Festival 1978 in Belgien sowie in Dänemark und Schweden vor. Kontaktanschrift: Thomas Clausen, Elsevej 2, 3500 Vaerloese, Dänemark, Tel. 48 06 02.

Cecil Taylor hat mit seiner Unit, zu der der Trompeter Raphe Malik, der Altsaxophonist Jimmy Lyons, der Geiger Ramsey Amin, der Bassist Sirone und der Schlagzeuger Ronald Jackson gehören, eine Platte für New World Records aufgenommen. Dieses Label wurde durch Mittel aus der Rockefeiler Foundation ins Leben gerufen.

Jazz in the Sixties, The Expansion of Musical Resources & Techniques, das ist der Titel eines Buches von Michael J. Budds, das bei der University of Iowa Press, Iowa City, Iowa 52242, erschienen ist. Es enthält unter anderem eine Übersicht über Jazzstile von den 60er Jahren, Ausführungen über melodische, harmonische, rhythmische und strukturelle Gesetzmäßigkeiten der Jazzmusik, Anmerkungen über die Einflüsse auf die Jazzmusik sowie eine Bibliographie und eine Diskographie.

Bestselling Jazz LPs sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: I.Bob James „Touchdown", 2. Grover Washington Jr. „Reed seed", 3. Chuck Mangione „Children Of Sanchez", 4. Weather Report „Mr. Gone", 5. Ronnie Laws „Flame", 6. Al Jarreau „All Fly Home", 7. Chick Corea „Secret Agent", 8. Patrice Rushen „Patrice", 9. Pat Metheny, 10. Tom Scott „Intimate Stranger". Im Vormarsch ist die „Music for 18 Musicians" von Steve Reich, die bereits auf dem 46. Platz liegt.

Bob Thiele hat kürzlich in New York die Gramophone Co. gegründet. Auf dem daran angeschlossenen Signature Label will Thiele Pop-Musik und Jazz vorlegen, so u. a. Aufnahmen von Coleman Hawkins, Pee Wee Russell, James P. Johnson, Teresa Brewer, Duke Ellington, Count Basie und der World's Greatest Jazzband, zudem soll demnächst das Carnegie Hall Concert 1978 von Earl Hines auf Platte erscheinen.

The Smoking Band heißt die neue Gruppe, die aus der Roy King Band hervorging und mit zwei Musikern von Jimmy's Brass Band aufgefüllt wurde. The Smoking Band spielt mit Igor Celko, Sopran- und Baritonsaxophon, Klavier, Renö Reichner, Trompete, Gesang, Jürg Morgenthaler, Altsaxophon, Klarinette, Gesang, Rolf Treichler, Posaune, Jimmy Wettach, Baß und Tuba, Edy Kieser, Gitarre und Banjo, und Hans Brunner, Schlagzeug, und nahm unter dem Titel „20 Hits of the Twenties" eine Platte für Gold Records, Zürich, auf, die jetzt erschienen ist.

Die **7. Internationale Tanzwerkstatt Bonn '79,** die für Amateure und Professionals gedacht ist, wird vom 1.-14. Juli durchgeführt. Von den 13 Workshops sind zwei dem Jazz Dance gewidmet. Sie werden von den Dozenten Fred Benjamin und Ron Daniels geleitet. Kontaktanschrift: Kultur Forum Bonn Center, Bundeskanzlerplatz, Office Halle AII/507, 53 Bonn 1.

I. B. J. M. ist die Kurzbezeichnung der Initiative Bonner Jazzmusiker e. V., zu der sich Mitte Dezember vergangenen Jahres Jazzmusiker und -Interessenten zusammenschlössen. Der Verein, der ausschließlich gemeinnützige Zwecke verfolgt, stellt sich zur Aufgabe, in Bonn eine kontinuierliche Konzertreihe mit Interpreten neuer Stilrichtungen des Jazz aufzubauen. Ferner ist ein Kontaktzentrum geplant, in dem die Konzerte ihren endgültigen Rahmen finden, Workshops abgehalten und Proberäume geschaffen werden sollen. Kontaktanschrift: I. B. J. M., 53 Bonn, Tel. 0 22 21 / 61 31 81 oder 35 66 09 oder 25 26 94.

Rod Mason hat vor einiger Zeit eine Platte für Intercord / Black Lion aufgenommen, die als ein Tribut an Louis Armstrong gedacht ist und unter dem Titel „Great Having You Around" demnächst erscheinen wird. Derzeit arbeiten mit dem englischen Trompeter der Klarinettist und Tenorsaxophonist Ron Drake, der Posaunist Roger Marks, der Bassist Chris Haskins und der Schlagzeuger Jim Garforth. Demnächst wird der Pianist Ray Foxley, der sich durch seine Solo-Ragtime-Einlagen einen Namen gemacht hat, in die Band einsteigen. Kontaktanschrift: Chris Haskins, 1 Broad Walk, Saltash, Cornwall, England.

Pumpe heißt das neue Kommunikationszentrum der Stadt Kiel, das im Frühjahr eröffnet wird. Die Pumpe wird ein- bis zweimal im Monat ein Jazzprogramm mit deutschen und internationalen Formationen veranstalten. Kontaktanschrift: Jazz in der Pumpe, Achim Torpus, Wilhelminenstr. 14 a, 2300 Kiel 1, Tel. 04 31 / 5518 18.

Thilo von Westernhagen, der sich letztes Jahr im Vorprogramm zu Joachim Kühns Piano-Solo-Abenden einen Namen machte, geht im April und Mai mit seinem Sextett auf Tournee. Der Kieler Pianist, der in letzter Zeit bei Plattenaufnahmen mit Rolf Kühn, Philip Catherine, Charlie Mariano und Niels-Henning örsted Pedersen mitwirkte, arbeitet jetzt mit einem Gitarristen, einem Vibraphonisten, einem Cellisten, einem Bassisten und einem Schlagzeuger zusammen. Mit diesem Sextett bietet er Jazz, der z. T. mit Klassik- und Rock-Elementen durchsetzt ist. Kontaktanschrift: Achim Torpus, Wilhelminenstr. 14 a, 2300 Kiel 1, Tel. 0431 / 55 18 18.

Clyde Bernhardt, der als Posaunist und Bluessänger mit King Oliver, Fats Waller, Lil Armstrong, Luis Russell, Claude Hopkins und anderen arbeitete, geht vom 19.-25. März auf Deutschlandtournee. Vom 4.-27. Mai wird Bernhardt dann mit seiner gesamten Band eine Europagastspielreise unternehmen, die ihn nach Holland, Belgien, Dänemark, der Schweiz und Deutschland führt. Kontaktanschrift: D & P Musicservice, Postfach 566, 2200 Elmshorn, Tel. 041 21 / 6 1532.

The Great Big Bands heißt eine neue Serie im Inflight Entertainment Programm auf den Langstreckenflügen der Lufthansa. Mit seltenen Aufnahmen von Glenn Miller, Harry James, Benny Goodman, Ray Anthony und Billy May, die zum Teil aus wohlgehüteten Privatarchiven herangeschafft wurden, wird an die großen Orchester der Swing-Ära erinnert. Die Programme dauern je eine Stunde und werden in deutsch und englisch moderiert.

Lösekes Blues Band hat die Gagen ihrer Auftritte gesammelt und damit ihre erste Langspielplatte finanziert, die demnächst unter dem Titel „Best wishes" auf WAM erscheinen wird.

Alsterwasser Swing Company nennt sich eine Hamburger Amateur Jazzband, die für ihre erste Platte, die jetzt unter dem Titel „Flying Home" auf Summer vorliegt, Titel von Benny Goodman, Lionel Hampton, Fats Waller u. a. bearbeitete.

Jazz-Alben des Jahres 1978 sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. Chuck Mangione „Feels so good", 2. George Benson „Weekend in Los Angeles", 3. Crusaders „Images", 4. Grover Washington „Live at the Bijou", 5. Joe Sample „Rainbow seeker", 6. Quincy Jones „Sounds and stuff like that", 7. Bob James „Heads", 8. Earl Klugh „Magic in your eyes", 9. Chuck Mangione „Children of Sanchez" und 10. Hubert Laws „Say it with silence". Diese Rangfolge kam nicht nach künstlerischen Kriterien zustande, vielmehr handelt es sich dabei um die Spitzenreiter der Bestselling Jazz LPs des Jahres 1978.

George Lewis - A Jazzman from New Orleans - ist der Titel einer Biographie des New Orleans Klarinettisten, die Tom Bethell verfaßte. Sie ist, ebenso wie die vorangegangenen Bücher der University of California Press: „Selections from the gutter" von Art Hodes und Chadwick Hansen, „Mister Jelly Roll" von Alan Lomax, „Pops Foster - The Autobiography of a New Orleans *Jazzman"* von George M. Foster und „Jazz Style in Kansas City and the Southwest" von Ross Russell, über die University of California Press, 2-4 Brook Street, London W 1, England, zu beziehen.

Mike Westbrook bekam für seine Komposition „Mama Chicago", die im Juli im Open Space Theatre in London uraufgeführt wurde, den 1. commercial radio award verliehen. Westbrook, der sein Werk auch beim Edinburgh Festival mit großem Erfolg vorstellen konnte, unternahm vor Weihnachten mit seiner Brass Band, zu der Phil Minton, Kate Westbrook, Chris Hunter, Mike Page und Dave Barry gehören, eine ausgedehnte Englandtournee. Westbrook will seine Komposition in diesem Jahr in Schottland, Frankreich, Holland, Schweden, Dänemark, Finnland, Deutschland, Israel und in den USA aufführen.

Othmar Kitzler, der sich in den 60er Jahren auf der Oldtime-Szene in Wien einen Namen machte, ist kürzlich an Krebs gestorben. Einige der schönsten Soli des Trompeters sind auf der Karussell-Platte (2430 029) der Wiener Barrelhouse Jazzband enthalten.

Das **Oude Stijl Jazz Festival** wird in diesem Jahr vom *24-27.* Mai in Breda, Holland, stattfinden. Amateur-Oldtime-Bands, die bei dieser Jazz Fete gerne mitmachen wollen, melden sich beim Sekretariat des Oude Stijl Jazz Festivals, Postbus 2147, N-4800 Breda, Holland, Tel. 65 52 70.

Circle Records kündenals neue Platten an: The Gil Evans Orchestra live in Germany (mit George Adams, Terumasa Hino, Gerry Niewood, Bob Stewart, Gil Evans, Peter Levin, Lew Soloff, Don Pate und Robert Crowder), sowie The Burton Green Trio live. Kontaktanschrift: Circle Records im R. Kreis Verlag, Hamburger Str. 22, 11. Stock, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 36 30 86.

From Canada With Love ist der Titel einer Platte, die Bernie Senensky zusammen mit Doug Riley, Don Thompson, Pat LaBarbera und Ed Bickert aufgenommen hat und die vom Canadian Music Council den Preis der besten Jazz-Platte bekommen hat. Es handelt sich dabei um eine LP der Firma P. M. Records, die bislang 15 Platten vorlegte, darunter sind Aufnahmen von Dave Liebman's Open Sky, der Stone Alliance, sowie von Elvin Jones, Steve Grossman, Ed Bickert, Pat LaBarbera, Don Thompson und Doug Riley. Kontaktanschrift: P. M. Records, P. O. Box 103, Sta. „A", Toronto, Ontario M5W 1A2 Canada, Tel. 534-7951.

Billy Taylor arbeitet derzeit als Hauspianist in einem New Yorker Jazzclub, der „Knickerbocker" heißt. Der Pianist geht zudem aber auch hin und wieder auf Tournee und gibt Unterricht an Colleges.

David Wertman hat mit seinem Sun Ensemble kürzlich die zweite Platte für Sweet Earth Records aufgenommen. Der Bassist schrieb hierfür eine Suite, die den Namen „Earthly delights" trägt und die vier Teile „Earthly delights", „Relations", „Oh John Love Trane" und „Clear Air Dancer" umfaßt. Kontaktanschrift: Sweet Earth Records, P. O. Box 821, Northampton, Massachusetts, 01060, USA.

Das **New Orleans Jazz & Heritage Festival** findet in diesem Jahr vom 20. April bis zum 5. Mai statt. Hans Ewert führt wieder in Zusammenarbeit mit Mike Casimir, London, einen Charterflug zu diesem großen amerikanischen Festival durch. Kontaktanschrift: Hans W. Ewert, Postfach 1126, 5466 Neustadt/Wied, Tel. 0 26 83/ 3886.

Eddy Marron hat mit dem Bassisten Henk Haverhoeck und dem Schlagzeuger Pierre Courbois ein Trio gegründet, mit dem er im Mai auf Deutschlandtournee gehen wird. Kontaktanschrift: Eddy Marron, Vondellaan 28, Arnhem, Holland, Tel. 00 31 85/61 83 43.

Frederic Rabold hat mit dem Tenorsaxophonisten Rainer Pusch, dem Gitarristen Tobias Langguth, dem Bassisten Fritz Heieck und dem Schlagzeuger Manfred Kniel ein neues Quintett aufgestellt, das modern Jazz spielt. Diese Gruppe des in Stuttgart lebenden Trompeters und Flügelhornisten wird sich erstmals am 9. Februar im Sudhaus in Stuttgart vorstellen. Im Februar wird Rabold mit seiner großen Besetzung, der sogenannten Crew, Schallplattenaufnahmen für MPS machen. Kontaktanschrift: Frederic Rabold, Wildunger Straße 86, 7000 Stuttgart 50, Tel. 07 11/ 56 36 06.

„Jazz alive" oder „Local Jazz Acts" sind die Jazz-Rundfunksendungen benannt, die jetzt verstärkt an amerikanischen Radiostationen zu hören sind. Es handelt sich dabei um wöchentliche Programme, die zumeist Mitschnitte von Gastspielen bringen und von Los Angeles bis Denver ausgestrahlt werden.

Im April und Mai auf Deutschlandtournee: MAX ROACH Foto: Jochen Richter

E 1315 EX

JAZZ PODIUM

ISSN 0021–5686

Nr. 3/XXVIII März 1979

DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

Joanne Brackeen

6368203 901 01-59
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Joanne Brackeen
Etwas schaffen, was die Menschen erhebt

Wenn man ein Beispiel für die wachsende Bedeutung der Frau in der Jazzmusik anführen möchte, so darf neben Carla Bley, Toshiko Akiyoshi und Barbara Thompson keinesfalls Joanne Brackeen vergessen werden. Denn die Brackeen ist im Lauf der Jahre zu einer ganz eigenwilligen, reifen musikalischen Persönlichkeit herangewachsen. Die aus Ventura, Californien, stammende Pianistin lebt seit einigen Jahren in New York. Sie ist mit dem schwarzen Saxophonisten Charles Brackeen verheiratet und hat vier Kinder im Teenageralter. Bei einer persönlichen Begegnung wirkt sie scheu und zurückhaltend, zeigt eher die rührende Schüchternheit einer Schülerin als den raffinierten Charme einer Frau, die Erfolg gewohnt ist. Als Teenager schwärmte Joanne von Frankie Carle, Art Tatum und Bud Powell, danach entdeckte sie Ornette Coleman und John Coltrane. Unterricht gab ihr ein Pianist namens Sam Saxe, der ihr dann auch wichtige Verbindungen eröffnete. So bekam sie durch ihn Gelegenheit, an der Westküste mit Dexter Gordon und Charles Lloyd zu arbeiten. Doch haben sie all die Stationen ihrer Laufbahn nachhaltig geprägt und Wesenszüge der Musiker, mit denen sie spielte - es waren u. a. Art Blakey, Stan Getz und Joe Henderson -, sind in ihre Musik spürbar eingeflossen. Und doch hat sie heute einen ganz eigenen, unverwechselbaren Stil. Ihr Spiel ist zwar in der modernen Jazztradition verwurzelt, weist in den komplexen Strukturen aber durchaus die Intensität und den Nachdruck des schwarzen Free Jazz auf. Bewundernswert sind ihre kraftvolle linke Hand, ihre süperbe Technik, ihre komplexen, originellen harmonischen Ideen, ihre eigenwillige Konzeption, ihr energischer Anschlag und ihre kühnen Improvisationen. Bisweilen klingt Joannes Klavierstil recht ästhetisch und romantisch, vor allem im Single-Note-Spiel, das sie dann aber unvermittelt auflöst, in dunkel gefärbte Akkorde, Clusters, donnernde Arpeggios überführt oder in Klangballungen, die aufbranden und schließlich organisch verebben. Ihre Musik wirkt nie langweilig, sondern durch die unendlich wechselnden Stimmungen und Emotionen sehr abwechslungsreich.

Die schwerste Aufgabe ihrer Laufbahn, nämlich die, sich als Solistin zu bewähren, hat sie mit Bravour gelöst. Zeugnis davon gibt die im September 1978 aufgenommene Solo-Piano-Platte, die vor kurzem bei MPS unter dem Titel „Mythical magic" erschienen ist. Hier spielt sie, wie nicht anders erwartet, durchweg eigene Kompositionen, die aber ein sehr breitgefächertes, musikalisches Spektrum aufzeigen.

Einige Zeit nach den Aufnahmen zu dieser Soloplatte ergab sich Gelegenheit zu einem Gespräch mit Joanne Brackeen, in dem sie ihre musikalischen Ansichten äußerte. Wir geben es im folgenden auszugsweise wieder.

Gudrun Endress

Mystischer Zauber beim Solospiel

„Ich meine, daß die Aufnahmen für die .Mythical magic'-Platte ganz gut wurden, denn ich konnte da spielen, was ich wollte. Und mir stand ein wunderbarer Flügel zur Verfügung. Zudem hatte ich endlich einmal genügend Zeit für die Aufnahmen. Ich versuchte in den Stücken, möglichst die große Variationsbreite meiner Musik aufzuzeigen. Die Kompositionen haben zwar ganz verschiedene Stimmungen, aber sie weisen doch alle einen bestimmten Stil des Spielens auf."

„Hatten Sie die Stücke alle vorher gut vorbereitet, oder ist die Musik über große Strecken im Moment improvisiert?"

„Ich habe die Musik so gut vorbereitet, wie ich das tun konnte. Vor den Plattenaufnahmen hatte ich einen Riesenhaufen Arbeit zu erledigen. Es scheint, daß ich niemals ausreichend Zeit habe, um all das zu tun, was ich möchte. Die Stücke sind festgelegt, aber wie ich sie dann tatsächlich im einzelnen durchführte, das ergab sich spontan. In jedem Stück ist eigentlich noch ein weiteres Stück enthalten. Es gibt auch eine Komposition, die free ist, aber trotzdem noch so etwas wie eine Melodie hat. Bei den Kompositionen ist normalerweise ein kleiner Teil festgelegt, den ich so gespielt habe, wie ich ihn zuvor erarbeitet hatte, erst dann habe ich darüber frei improvisiert."

„Sie sind durch Ihre sporadischen Soloauftritte in New York gewohnt, allein zu spielen, aber das ist doch bisweilen sicherlich schwerer als mit Partnern. Fehlt da nicht die Reibung und Inspiration, die durch und von anderen kommt?"

„Das ist ein Gesichtspunkt, aber andererseits hat man allein sehr viel mehr Freiheit, eigentlich totale Freiheit. Was man auch immer fähig ist zu tun, das kann man ausführen. Man muß das Solospielen von diesen beiden Aspekten aus betrachten. Ich leugne aber auch nicht, daß es toll ist, mit einer Rhythmusgruppe zu spielen."

„Die anderen Platten unter eigenem Namen haben Sie ja zumindest mit einem Partner gemacht, etwa mit dem Bassisten Clint Houston. Wieviele Alben nahmen Sie bisher insgesamt auf?"

„Unter meinem Namen bisher acht, jedoch sind noch nicht alle veröffentlicht. Die Duo-Platte mit dem Gitarristen Ryo Kawasaki war ursprünglich als Trio-Album geplant, zusammen mit dem Bassisten Clint Houston. Wir kamen im Sommer vergangenen Jahres zu dritt nach Europa, doch Clint mußte vorzeitig zurück, da er drüben Verpflichtungen hatte. Ryo und ich waren also plötzlich nur noch zu zweit. So suchten wir verzweifelt nach einem Bassisten, doch es fand sich niemand, der in der Lage gewesen wäre, den Platz von Clint auszufüllen. Und da sagten wir uns, vielleicht ist es unter diesen Umständen doch besser, im Duo zu arbeiten. Neben dieser Duoplatte für Timeless gibt es die ‚New true illusion' mit Clint Houston, dann ‚Aft' mit Ryo Kawasaki und Clint Houston. Mein erstes Album unter eigenem Namen, war .Snooze' mit Cecil McBee und Billy Hart, dem folgte dann ein weiteres mit Mike Brecker, Cecil McBee bzw. Clint Houston und Billy Hart ‚Tring-a-ling', und dann gibt es noch ein drittes auf Choice, das bisher aber noch nicht erschienen ist. Ich machte es zusammen mit Eddie Gomez. Ich denke gerne an die Aufnahmen zurück, sie machten großen Spaß."

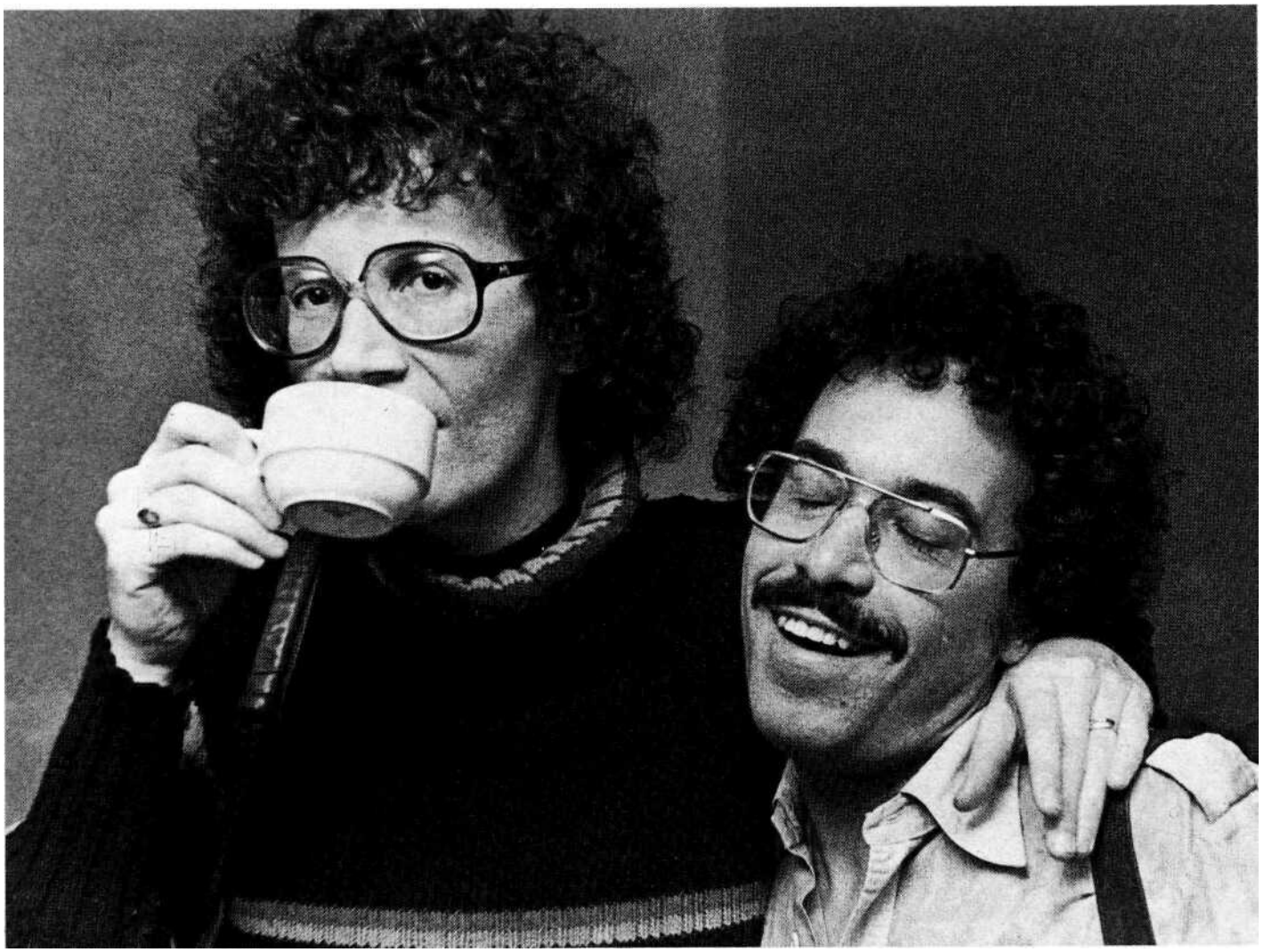
„Welche Ihrer Platten halten Sie für die typischsten?"

„Ich mag die letzten beiden am meisten, weil sie die derzeitige Entwicklung von mir am deutlichsten widerspiegeln. Aber wer weiß, wie das in einem Jahr aussieht, vielleicht mag ich da all meine Platten oder gar keine mehr. Ich habe zwar keine Abneigung gegen meine Alben, aber ich höre sie am Anfang vielleicht ein-, zweimal ab, und damit hat es sich dann."

Wende durch Art Blakey

„Wie begann Ihre musikalische Tätigkeit? Fingen Sie schon als Kind zuhause an, Klavier zu spielen?"

„Ja, schon als Kind. Ich hörte viele populäre Melodien im Radio, und nach einiger Zeit brachten dann Freunde von mir Plat-



Machte zusammen mit Eddie Gomez auch Plattenaufnahmen: Joanne Brackeen Foto: Hans Kumpf

ten von Charlie Parker und Bud Powell mit, ebenso von John Coltrane, Max Roach und all diesen unglaublich guten Musikern. Und da fing ich richtig an zu spielen, an mir zu arbeiten. Der wichtigste Abschnitt meiner bisherigen Laufbahn aber begann 1969, als mich Art Blakey zu den Messengers holte."

„Wie kam es, daß Art Blakey Sie engagierte? Hatte Sie jemand empfohlen?"

„Ich weiß es bis heute nicht, ich bekam einfach einen Anruf von Blakey, der mich fragte, ob ich diesen Job annehmen wolle. Es ist ja so, daß man als junger Musiker in New York so viel ausgeht wie möglich, spielt, wo sich immer die Gelegenheit dazu bietet. Da weiß man dann letztlich nicht, wie und wo sich ein solcher Kontakt anbahnte. Fast drei Jahre war ich bei Art Blakey - mit kurzen Unterbrechungen -, dann schloß ich mich 1972 Joe Henderson an, und mit ihm bin ich schon über 6 Jahre zusammen. Allerdings nur sporadisch, denn zwischenzeitlich spielte ich bei Stan Getz Klavier."

„Hatten Sie das Gefühl, daß Sie sich selbst verwirklichen konnten bei Stan Getz?"

„Nein, ich hatte es nicht. Aber innerhalb der von ihm gesetzten Grenzen konnte ich bestimmte Dinge entwickeln, die ich allein nicht auf diese Weise hätte tun können. Und daran arbeitete ich, ich versuchte, innerhalb des Quartetts diese Ideen weiter voranzutreiben. Getz gab mir auch noch weitere Impulse, und so schrieb ich während der Tourneen mehrere Stücke in den Hotelzimmern. Einige der Kompositionen, die ich erst jetzt aufnehmen konnte, stammen aus dieser Zeit mit Getz."

„Wenn Sie bei Getz solistisch spielten, da gab es aber im Rahmen der Stücke keine Beschränkungen?"

„Nein, das ist auch der Schlüssel zum Spiel mit ihm. Er ist alles andere als ein Despot, der jemandem seinen Willen aufzuzwängen versucht. Er ist eine wunderbare Persönlichkeit, ein außergewöhnliches Talent, mit dem man gerne spielt, und ich lernte bei ihm sehr viel. Nicht zuletzt auch durch die anderen Musiker des Quartetts. Ich konnte mir eine Menge aneignen, was ich auch heute noch in meiner eigenen Musik anwende. Das gleiche gilt für meine Zusammenarbeit mit Joe Henderson oder Art Blakey."

„Was ist aus Ihrer Sicht die Stärke von Stan Getz - das wunderbar melodische, lyrische Spiel?"

„Das wichtigste: er hat einen der wunderbarsten Sounds, die ich je gehört habe. Sein Klang ist unvergleichlich - und wenn er auch nur einen Ton bläst. Zudem hat er einen außergewöhnlichen Sinn für lyrisches Spiel. Bei einer Ballade beispielsweise findet er Töne, die bewundernswert sind. Er ist unbestritten ein Meister. Ich habe aber auch gehört, daß er von Zeit zu Zeit sehr free bläst."

„Das kam doch nicht durch Ihren Einfluß?"

„Wer kann das gültig beantworten? Ich spielte mit ihm, und ich meine, daß damals jeder jeden beeinflußte. Ich arbeitete sehr, sehr gerne mit ihm."

Es geht darum, das auszudrücken, was man als Gabe bekommen hat, aus welcher Quelle auch immer es stammen mag.

„Art Blakey bedeutete für Sie sicherlich in erster Linie rhythmische Schulung?"
„Es war ein unwahrscheinliches Training, er ist einer der phantastischsten Schlagzeuger, die es überhaupt gibt. So wie er Rhythmen spielt, hat es keiner vor ihm getan. Es ist wie Zauber in den Ohren, in den Knochen. Du fühlst es schon beim Hören, nicht nur, wenn du die Chance hast, mit ihm zu spielen. Er ist ein Meistertrommler. Stan Getz und Joe Henderson sind jeder auf seine Art ebensolche Meister."

Doppelbelastung: Pianistin und Mutter

„Wie sehen Ihre Pläne aus, Sie wollen heute vor allem unter Ihrem Namen arbeiten?"
„Ja, ich liebe es, meine eigene Gruppe zu haben, selbständig zu sein. Es kann Arbeit als Solistin, im Duo, Trio oder im Quartett sein. In letzter Zeit habe ich vor allem im Duo gespielt, ich hoffe jedoch, es zum Trio ausweiten zu können. Es ist leider so, daß die meisten Clubs nur einen Pianisten und einen Bassisten engagieren wollen. Vorrangig arbeite ich heute mit Eddie Gomez, Cecil McBee, Sam Jones, ebenso mit Clint Houston. Aber seit er zur Woody Shaw Gruppe gehört, hat er nur noch wenig Zeit für mich."
„ihre musikalische Betätigung nimmt doch sehr viel Zeit in Anspruch, zumal Sie vor allem auch mit Stan Getz auf ausgedehnten Tourneen waren. Kommt dabei Ihre Familie nicht zu kurz?"
„Die Kinder sind nicht gerade angetan davon. Aber sie müssen lernen zu wachsen, mit mir und ohne mich. Und ich machte die Erfahrung, daß ich dadurch, daß ich viel unterwegs war, neue, frische Ideen bekam, von anderen Familien, anderen Menschen, anderen Kulturkreisen. Das konnte ich meinen Kindern vermitteln, und das ist gewiß für sie eine Bereicherung. Wenn ein Elternteil oder sogar beide im Wechsel die Welt sehen und bereisen und dann die daraus gezogenen Erkenntnisse den Kindern weitergeben können, dann ist das bestimmt ein Gewinn. Ich versuche, aus diesen Gegebenheiten das Beste zu machen. Beides, das Musikmachen und meine Aufgabe als Frau und Mutter, sind Tätigkeiten, von denen eigentlich jede meine ganze Zeit ausfüllen könnte. Dazu kommen aber noch andere Interessen, die ich habe, und da ist es dann noch schwerer, Zeit und Gelegenheit zu finden, ihnen nachzugehen. Es ist sehr aufregend, auf diesem Planeten zu leben, es gibt für jeden so viele Dinge, die er sieht, tun kann, lernen kann, erreichen kann. Es geht darum, das auszudrücken, was man als Gabe bekommen hat, aus welcher Quelle auch immer es stammen mag."
„Sie spielen mit Ihrem Mann, dem Saxophonisten Charles Brackeen, so gut wie nie zusammen?"
„Wir würden es gerne tun, aber er gehört zur Gruppe von Paul Motian. Wir haben uns vorgenommen, uns diesen Wunsch zu erfüllen, sobald es einem von uns auf längere Sicht gelingt, eine eigene Gruppe zu leiten."
„Spielen Ihre vier Kinder auch Instrumente?"
„Ja, alle, aber ich glaube, daß nur meine jetzt 13jährige Tochter einmal professionell Musik machen wird. Sie spielt Trompete, Altsaxophon, Klavier und Schlagzeug. Meine anderen drei Kinder sind ebenso talentiert, aber sie haben kein so großes Interesse an der Musik. Sie spielen etwa eine Stunde am Tag, dann wenden sie sich anderen Dingen zu, die sie lieber tun."
„Wie oft spielen Sie durchschnittlich im Jahr?"
„Es klingt paradox, aber da ich Familie habe, arbeitete ich so oft wie möglich, praktisch die ganze Zeit. Wir brauchen das Geld dringend, wenn das nicht so wäre, würde ich mir mehr Zeit für meine Studien und die Kontemplation nehmen. Doch bin ich dazu momentan nicht in der Lage, es steht zuviel Druck dahinter. Ich kann jetzt nicht das tun, was ich gerne möchte, sondern ich muß arbeiten, so oft es geht. Aber das ist in Ordnung, ich empfinde das nicht als schlecht. Es hat zumindest seinen Sinn. Früher wollte ich mich kaum mit musikalischen Studien beschäftigen, obwohl ich da Zeit hatte, heute möchte ich das brennend gerne, aber jetzt fehlt mir die Zeit dazu. Der Tag hat heute für mich nie genug Stunden."
„Joanne, viele Leute meinen, aus Ihrem Spiel einen starken McCoy Tyner-Einfluß herauszuhören. Haben Sie sich an ihm orientiert?"
„Ich weiß es nicht, ich liebe es, McCoy beim Spielen zuzuhören, und dabei habe ich stets das Gefühl, daß er in einer sehr natürlichen pianistischen Weise spielt. Für mich ist das, was er rhythmisch und melodisch auf dem Klavier macht, eine ungeheuer fließende, organische Musik. Es ist für mich sehr schwer zu sagen, ich sei von diesem oder jenem beeinflußt. Man wird praktisch von allem beeinflußt, was man den Tag über tut, was man fühlt, hört, sieht - alles findet seinen Niederschlag in dem, was man spielt."

Keine Nachteile als Frau

„Hatten Sie bisher jemals Nachteile, daß Sie eine Frau sind, die Jazzmusik macht?"
„Du hast Probleme, was immer du machst. Das hängt zwangsläufig mit dem Dasein auf der Erde zusammen. Du hast Schwierigkeiten, die du überwinden mußt und an denen du wächst. Ich meine, daß eine Frau nicht mehr Probleme hat als ein Mann. Vielleicht ist es etwas schwieriger für eine Frau, ihren Koffer zu tragen - ich weiß es nicht. Du meinst, es sei mühseliger für die Frau, und dann siehst du um dich herum Männer, die als stärker gelten, und erkennst, daß sie viel schwerer zu kämpfen haben, um einen Platz im Leben zu finden."
„Mit Ihrer Betätigung als Jazz-Pianistin sind Sie doch in eine Domäne eingebrochen, die bislang - mit wenigen Ausnahmen - dem Mann vorbehalten war."
„Das ist wahr, die Männer haben im Durchschnitt auch mehr Energie, ein größeres Durchstehvermögen. Und ich habe daraus gelernt, daß es das allerwichtigste ist, in guter körperlicher Kondition zu sein, ganz gleich, was man tun oder erreichen will. Es ist dafür die Voraussetzung. Das heißt, die psychische Verfassung ist noch vorrangig, sie bestimmt ja auch die körperliche Kondition, aber man kann keine Musik schreiben oder spielen, wenn man nicht genügend Vitalität in sich spürt."
„Was tun Sie für Ihre körperliche Kondition?"
„Zuerst einmal versuche ich, gesund zu essen; weil ich zumeist nicht genügend Schlaf habe, bemühe ich mich, das mit dem Essen wieder wett zu machen, so die Balance herzustellen."
„Es kostet Sie doch sicherlich enorme Energien, so kraftvoll und mit totalem Einsatz zu spielen?"
„Genau deshalb ist es für mich so wichtig, mich geistig und körperlich gesund zu halten."
„Sind Sie jetzt in den USA recht bekannt?"
„Nein, ich meine nicht. In New York kennen mich zwar die Musiker, aber das große Publikum hat keine Ahnung. Ich hoffe, daß mein Name langsam durch die Plattenaufnahmen zu einem Begriff wird. Vor einiger Zeit habe ich bei einem Unterlabel von Columbia, das von Bob James betreut wird, einen Vertrag unterzeichnet. Die er-

Möglichst große Variationsbreite in der Musik: Joanne Brackeen Foto: German Hasenfratz

ste Platte, die erscheinen wird, ist ein Trio-Album, danach soll eine Aufnahme mit größerer Gruppe folgen. Aber wir entwikkelten gemeinsam so viele Ideen, daß ich nicht mit Bestimmtheit sagen kann, welche zuerst verwirklicht wird. Durch die Verbindung mit dieser großen Firma erhoffe ich mir einen Erfolgsdurchbruch, Kontakte mit Leuten, die größere Tourneen durchführen, die finanzielle Hilfe leisten können. Es ist auch eine größere USA-Tournee geplant, und darauf freue ich mich besonders, denn obwohl ich in Europa schon mehrmals Gastspielreisen unternehmen konnte, war es mir in meiner Heimat mit eigener Gruppe bislang nicht möglich."

„Sie haben 1978 die Berliner Jazztage in der Philharmonie mit Ihrem eigenen Trio, mit Eddie Gomez und Chip Lyles eröffnet. War es für Sie das Konzert, bei dem Sie bisher von den meisten Menschen gehört und auch am herzlichsten aufgenommen wurden?"

„Ich glaube ja, die Reaktion des Publikums war überschwenglich. Es war phantastisch. Ich wünschte, ich könnte jeden Monat einmal an einem solchen Ort, vor so aufgeschlossenem Publikum, auftreten. Und dabei spielen, was mir in den Kopf kommt, dazu Partner heranziehen, die ich mir aussuchen kann und zudem den Sound und die Saalverstärkung überwachen."

„Ist es für Sie bisher undenkbar, unter diesen Voraussetzungen ein Konzert in New York zu geben?"

„Ich kann das nicht beantworten, da ich es bisher noch nicht versucht habe. Ich habe überhaupt noch niemals im Leben bewußt etwas zu tun versucht. Was ich getan habe, das kam unmerklich, Schritt für Schritt, fast wie von selbst. Ich habe niemals jemanden angerufen und ihn etwa um einen Job gebeten. Trotzdem meine ich, daß es gut wäre, wenn ich einen Manager hätte, denn mein Interesse gilt in erster Linie der Musik."

Durch die Musik Gefühle vermitteln und erwecken

„Eine letzte Frage: was für ein Anliegen haben Sie in der Musik?"

„Ich habe nicht nur gelernt, mich in der Musik und durch die Musik auszudrücken, es besteht auch ein inneres Gefühl zur Musik, das sich wie eine Triebfeder auswirkt und mich drängt, immer Neues zu entdecken. Und es gibt keinen anderen Weg, dieses Gefühl voll auszuwerten, als ihm nachzugeben, und nur so gelingt es, immer tiefer in die Musik einzudringen. In der Musik findet sich Menschliches und Geistiges - es geht darum, beides in Balance zu halten und etwas zu schaffen, was die Menschen erhebt. Wenn ich spiele, versuche ich, das zu erreichen, dieses Gefühl dem Publikum mitzuteilen. Die Musik ist mehr oder weniger ein Mittel, um dieses Gefühl zu erwecken und es weiterzugeben. Es ist beinahe so, als ob die Musik, die man spielt, ihren Klang erst dadurch erhält, daß man damit Gefühle offenbart, die die Zuhörer erheben. Durch die Musik wird viel leichter eine Kommunikation mit anderen Menschen hergestellt als mit Worten, denn sie wirkt unmittelbar ein und birgt nicht die Gefahr in sich, mißverstanden zu werden. Ich wünsche mir nur, durch mein Spiel zu erreichen, daß mir die Zuhörer ihrerseits durch spürbare innere Anteilnahme dieses Gefühl entgegenströmen lassen."

Plattenhinweise

Joanne Brackeen: Snooze Choice CRS 1009
Joanne Brackeen featuring Mike Brecker: Tring-A-Ling Choice CRS 1016
Joanne Brackeen - Clint Houston: New True Illusion Timeless SJP 103
Joanne Brackeen: Aft Timeless SJP 115
Stan Getz Gold (mit Joanne Brackeen) Inner City 1040-2
Joanne Brackeen - Ryo Kawasaki: Trinkets And Things Timeless SJP 123
Joanne Brackeen: Mythical Magic MPS 0068.211

Charles Mingus Black Artist and Sinner Gentleman

Man kann ihm fast nur Unrecht tun. Würdigt man Charles Mingus, der im Januar verstorben ist, als Bassisten, dann hat man anzumerken, daß es auf diesem Instrument wichtigere Vertreter gab, also Musiker, die einflußreicher auf das Baßspiel im Jazz wirkten. Beleuchtet der Jazz-Chronist die Aktivität von Charles Mingus als Bandleader in rund 30 Jahren, so wird er immer sagen müssen: Ja, aber zu dieser und jener Zeit war dieser und jener als Bandleader erfolgreicher und wesentlicher. Man kann selbst eine von Mingus' musikalischen Nebentätigkeiten hervorheben: Mingus spielte auch Klavier, nahm als Pianist ein wunderbar frisch und locker improvisiertes Soloalbum auf, lange bevor solche „spontaneous compositions" die große Mode wurden. Allerdings - und dieses „Allerdings" hätte gewiß Charles Mingus selber eingeräumt - bewegte sich der Pianist immer im Schatten eines großen (persönlichen) Lehrmeisters und eines Vorbildes, das er nicht erreichte und sicher gar nicht erreichen wollte: im Schatten von Art Tatum. Daß Charles Mingus auch als Schriftsteller zu werten ist (und wie!), soll nachher begründet werden. Denn noch ist das eigentliche Metier, die wichtigste Tätigkeit von Mingus, nicht genannt: das Komponieren. Doch leider muß man auch in diesem Punkt eine Einschränkung geltend machen: Duke Ellington war größer. Genauer gesagt, als Komponist wie auch als Bandleader war der Duke für „the Bear" Mingus immer ein Idol, mehr noch: eine angebetete Vaterfigur.

Mingus zu klassifizieren fällt schwer. Bassist, Bandleader, Pianist, Schriftsteller, Komponist, das alles war er. Und dabei ragte er nach allen Seiten über die Grenzen des Jazz hinaus. Nun ist das mit ihm und dem Jazz so eine Sache: Man könnte die Geschichte des modernen Jazz zumindest oberflächlich beschreiben, ohne seinen Namen zu nennen. Aber es wäre ebensogut möglich, die Entwicklung dieser Musik zu erfassen, indem man den langjährigen und vielseitigen Aktivitäten des Bassisten-Bandleader-Komponisten folgte. Dabei käme übrigens auch heraus, daß er manches machte, jahrelang, ehe es Allgemeingut, Mode oder Masche wurde. Weniger seine Beiträge im einzelnen als vielmehr die Summe seiner Leistungen - auch die Quersumme: die Gleichzeitigkeit verschiedener Funktionen - machte ihn zu einer der größten Persönlichkeiten- des Jazz, nicht nur des modernen. Und wenn ich ihn Persönlichkeit nenne, dann meine ich das wörtlich: Kaum ein anderer - auch Armstrong, Parker, Coltrane und Miles nicht - hat bewiesen, daß Jazzmusiker nicht eindimensional - Nur-Solist, Nur-Arrangeur oder Nur-Bandleader - sein müssen.

Vieldimensional...

Die Vielseitigkeit, die Vieldimensionalität von Charles Mingus spiegelt sich auch im Ablauf seiner Karriere wider. Sie begann eigentlich erst richtig, als er von 1941 bis 1943 in der Band jenes Mannes mitwirkte, der zu seinen Lebzeiten den Jazz verkörperte: in Louis Armstrongs Gruppe. Zuvor hatte Mingus in Los Angeles, wo er aufwuchs, mit dem Schlagzeuger Lee Young - Lesters Bruder - musiziert. Und davor in der Schule Posaune, Kontrabaß und Cello regelrecht gelernt. Charlie wollte nämlich Cellist in einem Sinfonieorchester werden. Doch dieser Weg war dem jungen Farbigen - Jahrgang 1922 - damals verstellt, eines der Motive für die Abneigung von Mingus gegen alle Weißen und vielleicht auch für seinen immer unverhohlenen Zorn. Wie mit Armstrong, so spielte Mingus in seiner frühen Zeit mit Kid Ory, Alvino Rey und Barney Bigard „alten" Jazz. Schließlich hatte er dann eine Weile ein eigenes Trio und trat auch bei Jazz At The Philharmonie auf. 1946 kam er jedoch zu Lionel Hampton, der zu jener Zeit mit seiner Big Band Bebop-beeinflußten Swing spielte. Als Mitglied dieses Orchesters machte der Bassist erstmals Schallplattenaufnahmen, wobei auch eine sehr moderne Mingus-Komposition auf dem Programm stand: „Mingus Fingers". In dieser Zeit hatte der junge Bassist aus Kalifornien, der nun vor allem im Osten aktiv war, bereits Kontakte zu der New Yorker Bebop-Avantgarde. Vor allem mit dem Trompeter Fats Navarro hatte Charles in der gemeinsamen Zeit bei Hampton enge Freundschaft geschlossen.

Im Jahre 1950 beteiligte sich Mingus neben dem Gitarristen Tal Farlow am Trio des Vibraphonspielers Red Norvo. Diese Combo machte damals einen durchaus ungewöhnlich feingesponnenen kammermusikalischen Jazz, auch dies ein Beweis für Mingus' Vielseitigkeit. Allerdings verließ der Bassist die Gruppe im folgenden Jahr wieder, nicht ohne Grund: Für einen Fernsehauftritt sollte er pausieren, weil er nicht weiß war (das ist jedenfalls die Auslegung des schwarzen Musikers). Nach dem Engagement bei Norvo sah man den Bassisten als Mitglied eines Trios des Pianisten Billy Taylor. Übrigens tat Mingus im Jahre 1952 etwas ebenfalls für Musiker Zukunftsweisendes (wie es gerade die 70er Jahre bestätigen), indem er sein eigenes Plattenlabel Debüt gründete. Auch mit den führenden Bebop-Musikern jener Jahre trat Mingus auf und machte Schallplatten: Mit Charlie Parker (z. B. beim berühmten 1953er Massey Hall Konzert in Toronto), mit Miles Davis, Stan Getz, Bud Powell, Jay Jay Johnson und vielen anderen. Daneben wirkte er sogar in einigen Filmen mit. Doch 1953 kam eine Phase, die Charles Mingus wohl als einen oder gar den absoluten Höhepunkt seiner Laufbahn empfunden haben dürfte: Er war Bassist in der Band seines verehrten Duke. Doch das Gastspiel bei Ellington blieb kurz. Der Ventilposaunist Juan Tizol - ein weißer Puertorikaner - nannte Mingus bei einem Disput einen „nigger". Der wiederum bedrohte Tizol daraufhin auf offener Bühne mit einem Messer - und wurde gefeuert. Der Bassist legte diese Kündigung nicht dem Duke zur Last, er verehrte Ellington weiterhin unvermindert. Jahre danach sollte „the Bear" wieder einmal mit dem Duke zusammenarbeiten: Bei den Aufnahmen des Trio-Albums „Money Jungle", an denen auch der Schlagzeuger Max Roach beteiligt war.

Besonders wichtig: der Leader...

Doch nach der Ellington-Phase war für Charles Mingus die Sideman-Zeit vorbei. Vielleicht empfand er, daß er nun „graduiert" war, sein „Diplom" hatte. Jetzt wurde und blieb er sein eigener Bandleader. Immer spielte dabei sein ziemlich virtuos behandelter, doch (wahrscheinlich so gewollt) nicht immer konsequent swingender Baß eine Rolle und eigentlich noch mehr seine Kompositionen. Schon 1954 in einer Gruppe mit John La Porta, Klarinette, Teo Macero (später Produzent von u. a. Miles Davis und Thelonious Monk), Tenorsaxophon, George Barrow, Baritonsaxophon, Mal Waldron, Piano, und Rudy Nichols, Schlagzeug, begann er Experimente, die später in seiner Musik immer wieder spürbar wurden: freie Kontrapunkte, größere,

vierteilige Formen, Rhythmuswechsel und Breaks von ungewöhnlicher Art. Bei derartigen Versuchen war es vorteilhaft, gut eingespielte Bands zu haben. Zwar gab es bei Mingus öfter personelle Veränderungen in den Gruppen, doch eine Reihe von Musikern arbeitete lange mit ihm zusammen. Dazu zählten die Saxophonisten Shafi Hadi (das ist der Muslim-Name von Curtis Porter), Booker Ervin, John Handy, Charles McPherson, Eric Dolphy, Bobby Jones und George Adams, die Trompeter Ted Curson, Lonnie Hillyer oder Clarence Shaw, die Posaunisten Britt Woodman, Willie Dennis und Jimmy Knepper sowie die Pianisten Horace Parian und Jaki Byard. Viele dieser Musiker wurden durch ihr Spiel mit Mingus erst bekannt, die meisten davon sind schwarz, doch einige treue Mingus-Sidemen waren weiß: beispielsweise Jimmy Knepper und Bobby Jones.

Mingus hatte neben den erwähnten und bereits verstorbenen Saxophonisten Ervin und Dolphy weitere Musiker in seinen Formationen, die als selbständige Leader berühmt werden sollten: Im Jahre 1957 wirkte bei einer Platten-Session, welche u. a. das Stück „East Coasting" hervorbrachte, der damals noch junge und unbekannte Pianist Bill Evans mit, später ein ausgesprochener Star des Jazz. Einige Zeit danach saß in der Mingus Band ein anderer wichtiger junger und - wie Evans - ebenfalls weißer Musiker am Klavier: Paul Bley, der z. B. im Jahre 1960 bei einer Aufnahme von „MDM" dabei war. In „MDM" trug eine Zehn-Mann-Besetzung die von Mingus komponierte bzw. arrangierte Kombination seines eigenen „Fifty-First Street Blues", Duke Ellingtons „Main Stern" und Thelonious Monks „Straight, No Chaser" vor. Daher also der Name: „Mingus-Duke-Monk". Mit Eric Dolphy nahm der Bassist, Komponist und Leader ebenfalls mehrere Platten auf, u. a. ein Live-Album bei einem Town-Hall-Konzert in Minneapolis. Booker Ervin blies beispielsweise ein Tenorsaxophonsolo bei einer Aufnahme des Mingus-Stücks „Better Git It In Your Soul". Durch Händeklatschen, Rufen, in Rhythmik und Melodik wird hier mehr als nur oberflächlich auf die Spirituals Bezug genommen: Mit diesem Mingus-Gospel war „the Bear" eigentlich auch dem späteren, rockbeeinflußten Jazz um Jahre voraus, denn die Spirituals sind zumindest in Feeling und Rhythmus mit dem Rhythmn' Blues - dem schwarzen Vorläufer des Rockn' Roll - identisch.

Immer' wieder fügte Mingus Ellington-Medleys - aufgrund ihrer fast einfältig-nacheifernden Art sollte man sie eigentlich ruhig Ellington-Potpourris nennen - zusammen. Eines davon nahm der Bassist beim 1964er Monterey Jazz Festival auf, Pianist Jaki Byard wurde da neben Altsaxophonist Charles McPherson als Solist herausgestellt.

In den frühen sechziger Jahren spielte Mingus seine Schallplattensuite „The Black Saint And The Sinner Lady" ein, dieses große, kompakte Werk, bei dem nicht nur besonders abgerundete Sätze, längere Formen und schlüssige Abläufe, sondern auch ungewöhnliche Temposteigerungen des Ensembles zu hören sind. Einer der herausgestellten Solisten war Charlie Mariano, ebenfalls ein Weißer (ich sage das, um den gelegentlich aufgetauchten Vorwurf, Mingus sei ein völlig einseitiger schwarzer Rassist, von vornherein zu entkräften - im übrigen wird von Mingus' „schwarzem" Bewußtsein später noch kurz die Rede sein). Auf der Platte „Mingus/Oh Yeah" (1966 erschienen, einer der Sidemen war der nun ebenfalls schon verstorbene Multiinstrumentalist Roland Kirk) machte Mingus etwas Neues: Er spielte Klavier und sang mit seiner Band im Studio, am BaJ3 ließ er sich von Doug Watkins vertreten. Wunderbar sein „Oh Lord Don't Let Them Drop That Atomic Bomb On Me!". Runde zehn Jahre, bevor so etwas zur Mode wurde, bespielte Mingus, der Pianist, eine Klavier-Soloplatte. Sie enthält eigene Stücke, Standards sowie - später verwendete Keith Jarrett sinngemäß den gleichen Begriff - „spontaneous compositions" und ist eines der schönsten (wenn nicht das schönste) Plattenalben dieser Art.

Zurück zu Mingus' Bands: In neueren Jahren - unter anderem bei der großartigen Doppelalbum-Produktion „Changes One & Two" - war der Tenorsaxophonist George Adams ein Hauptpfeiler in der Mingus-Gruppe. Man hätte einen der wichtigsten Aspekte der Mingus-Band-Story vergessen, wenn man nicht unterstreichen würde, daß in den Formationen der letzten 20 Jahre praktisch ausnahms-

Charles Mingus bei den Plattenaufnahmen von „Me, myself an eye

Foto: Atlantic

Konzept der gebremsten Freiheit, **der wohlgeordneten Wildheit: Charles Mingus** Foto: Paul Gerhard Deker

los ein und derselbe Mann am Schlagzeug saß: Dannie Richmond, ein Muster an Mingus-Treue. Nun war aber Charles Mingus seit 1978 so krank, daß er in seiner eigenen Band - die weiterhin seinen Namen trug und seine Kompositionen spielte - nicht mehr am Baß stehen konnte: Er ließ sich von dem jüngeren Virtuosen Eddie Gomez vertreten. Unter diesen Voraussetzungen machte Mingus auch seine letzten Plattenaufnahmen, die jetzt unter dem Titel „Me, Myself An Eye" auf Atlantic erschienen sind.

...und der Komponist

„Charles Mingus lehrte mich, daß eine Komposition nicht besser ist als ihre Interpreten", erzählte der Saxophonist Shafi Hadi. Gerade weil Mingus dies erkannt hatte, hielt er seine Gruppen möglichst längere Zeit beisammen. Auch seine Arbeitsmethode als Komponist und Arrangeur war wohl ein Ergebnis dieser Erkenntnis. Mingus komponierte meist am Klavier. Die Arrangements seiner Stücke legte er seinen Musikern aber nicht schriftlich vor, sie existierten durchweg gar nicht ausgeschrieben. Mingus spielte oder sang den Sidemen die einzelnen Stimmen vor, ließ die Musiker die Abläufe seiner vielfältigen und selbsterdachten Formen wiederholen, korrigierte und probte, bis das ganze Stück auswendig saß. Und zu diesem „Sitzen" gehörte auch, daß freie Stellen spontan und eben „frei" kamen. Mingus selbst erklärte seine Methode so: „Ich 'schreibe[1] Kompositionen sozusagen auf gedankliche Partituren, dann spreche ich die Kompositionen Teil für Teil mit den Musikern durch. Ich spiele ihnen das Rahmen-Arrangement am Klavier vor, so daß ihnen meine Interpretation und mein Gefühl neben den Skalen und dem Akkordgerüst klarwerden. Jedermanns Stil wird also berücksichtigt. Sie erhalten verschiedene Tonreihen, welche sie gegen die Akkorde spielen können, aber sie wählen ihre eigenen Noten und spielen sie in ihrem eigenen Stil. Bei Linien wie auch bei Akkorden, außer dort, wo ich eine ganz bestimmte Stimmung erreichen möchte. So kann ich meinen eigenen kompositorischen Klang beibehalten und doch den Musikern mehr individuelle Freiheit im Spiel der Sätze und Soli gewähren."

Diese kollektive Arbeit in der Band war wohl - wie manches am Material des Komponisten, z. B. die Rhythmen und Gospeleinflüsse - auf frühe Formen afroamerikanischen Musizierens zurückzuführen. Der Musiker und Musiktheoretiker Ben Sidran erkannte: „Charles Mingus hat bewußt mit der Überlieferung der schwarzen Musik gearbeitet, um ein weniger intellektuelles Verhältnis zum Jazz-Spielen zu fördern". So wurde Mingus schließlich - wie sein Vorbild Duke Ellington auf etwas andere Art - zu einem Einzelgänger. Zwar der Jazz-Tradition und dem Bebop entstammend und beides verarbeitend, schuf Mingus doch eine ganz und gar eigenständige Konzeption, die er konsequent beibehielt: Früher war seine Musik freier als der Rest des Jazz, doch auch nachdem der Free Jazz seinen Durchbruch erreicht hatte, blieb Mingus bei seinem Konzept der „gebremsten" Freiheit, der wohlgeordneten Wildheit - so könnte man sagen.

Unbedingt muß Mingus, der Komponist, als einer der großen Melodiker des Jazz gelten:„Duke Ellington's Sound Of Love", „Orange Was The Colour Of Her Dress, Then Blue Silk" oder „For Harry Carney" sind Stücke, die nur als einige wenige Beispiele dafür zu nennen wären. Doch hatte der Komponist Charles Mingus nie einen sehr einheitlichen Stil. Den wollte er auch gar nicht entwickeln; denn - das sagte er einmal - nach seiner Ansicht sollten 20 Stücke auch 20 ganz verschiedene Stimmungen, Eindrücke, Bilder abgeben. Leider wurden Mingus' Kompositionen nicht allzu häufig von anderen Combos oder Orchestern gespielt: Wahrscheinlich weil die Original-Interpretationen (etwa auf Schallplatten) die Stücke weitgehend festschrieben, weil dies eben kollektiv er-

arbeitete Versionen sind, deren Übernahme ohne das Mingus-Konzept unsinnig wäre, vielleicht auch weil viele Mingus-Stücke eigenwillige Abläufe haben (also „Kompositionen" im eigentlichen Sinne sind) und sich nicht allzu gut als bloßes Vehikel für Chorusse eignen. Möglicherweise spielte auch eine Rolle, daß in den 50er und 60er Jahren anderes Material für die Nicht-Komponisten unter den Jazzmusikern leichter zugängig war. Mingus hat seine Stücke ja immer - genau wie Ellington - für seine Bands, manchmal auch einzelne Solisten, komponiert. Außerdem wollte er mit seinen ungewöhnlichen und sich manchmal verändernden Titeln Denkanstöße geben.

Schriftsteller Mingus

Und hier begann eigentlich der Schriftsteller, der Literat, der schwarze Dichter Charles Mingus, bei seinen Titeln: „Meditations On Integration", „Free Cell Block F, Tis Nazi U.S.A." oder „Remember Rockefeller At Attica" (Anmerkung: Attica ist ein Gefängnis, in dem eine blutige Revolte stattfand). Mingus: „Wir sollten daran denken, daß da ein Mann war, der die Wasser- und Nahrungsversorgung hätte unterbrechen und die Rebellion so beenden können. Statt dessen schickte er die Armee und ließ auf seine eigenen Leute ebenso schießen wie auf die Gefangenen. Daran sollte man denken: Daß Rokkefeller ein sehr gefährlicher Mann ist".

In diesem Zusammenhang wäre nun auch Charles Mingus, der zornige Mann, zu besprechen, ja zu würdigen: Denn seiner Offenheit und Konsequenz hatte er - sich selbst nie schonend - vielfach Tribut zu zahlen. Immer wieder zog er sich - gewiß folgerichtig - aus dem Musikerleben für Monate oder gar Jahre zurück, um als Hilfskraft zu arbeiten (z. B. Postsäcke zu schleppen) oder sich freiwillig in eine Psychiatrie einliefern zu lassen, obwohl er damit im Grunde einen Teil seiner Kreativität vergeudete. Man konnte ihm ruhig nachsehen, wenn er in seinem Zorn auch einmal einem Kritiker Prügel androhte oder einem Mann aus dem Jazz-Business - vielleicht sogar zu Recht - die Schuld am Tode von Eric Dolphy gab. Als Schriftsteller trat Charles Mingus schließlich mit seiner bilderstürmerischen Autobiographie „Beneath The Underdog" (Also: „Noch unter dem Hund") hervor. Dieses Buch - lediglich von einem anderen Autor mitredigiert - trägt ganz den persönlichen Stempel des schwarzen Musikers. Hemmungslos offen ist er darin, auch gegen sich selbst. So schrieb er etwa, Präsident Abraham Lincoln zähle zu seinen leiblichen Vorfahren (Kommentar eines schwarzen Amerikaners dazu: „Ob das wahr ist oder nicht: Mingus ist verrückt - Mingus is crazy!"). „Beneath The Underdog" bleibt als Tatsachenbericht wie als Roman mit einem literarisch-künstlerischen Stil ein faszinierendes Buch, das man mit gutem Gewissen in die Nachbarschaft von Henry Millers Werken oder gar James Joyces „Ulysses" stellen, vor allem jedoch als schwarzes Gegenstück zur eruptiven Prosa von Charles Bukowski, einem anderen amerikanischen „enfant terrible", sehen kann. Unbedingt sollte man als Jazz-Hörer dieses Buch lesen!

Kongenialer Partner von Charles Mingus: Eric Dolphy **Foto: Jan Persson**

Natürlich genoß und genießt Charles Mingus als Bassist, Bandleader und Komponist- auch als Schriftsteller ?! - Ansehen. Warum zählt man ihn eigentlich nicht schon längst zu den ganz Großen ?! Gehört er nicht in eine Reihe mit Armstrong, Ellington, Parker und Miles Davis, mit all denen er ja spielte?! War er nicht auch ein derartiger Gigant, wenn nicht in seinen einzelnen Rollen so aber in seiner Gesamt-Funktion?! Man hat ihn wohl nie ganz verstanden, wahrscheinlich weil er nicht in das Bild des eindimensionalen Musikers paßte, wie es doch vielen Jazz-Leuten entsprach und auch heute noch häufig entspricht.

Günter Buhles

Klaus Lenz und seine Jazz & Rock Machine

Der 38jährige, aus Berlin stammende Trompeter Klaus Lenz, beginnt sich in der Bundesrepublik Deutschland mit seiner Jazz and Rock Machine einen Namen zu machen. Erstmals stellte er sich im vergangenen Herbst mit seiner Formation auf einer kleineren Tournee hierzulande vor, am 16. März startet die Jazz and Rock Machine erneut zu einer Gastspielreise, die insgesamt 45 Auftritte umfaßt. Lenz konnte hierfür einige profilierte Jazzsolisten der amerikanischen und europäischen Jazz-Szene verpflichten, so den Flötisten Peter Ponzol, den Posaunisten John English, den Saxophonisten Zbigniew Namyslowski, den Trompeter Markus Stockhausen, den Keyboardspieler Johannes Rövenstrunk, den Gitarristen Stephan Diez, den Bassisten Ratso Harris und den Schlagzeuger Detlev Keßler. Keßler arbeitete mit Lenz auch schon in der DDR zusammen, und die beiden bilden heute das Rückgrat der Jazz and Rock Machine. In dem folgenden Gespräch äußert sich Lenz über seine Tätigkeit, musikalischen Ideen und Pläne.

Immer wieder Neues machen

„Mit Detlev Keßler will ich etwas aufbauen, was zumindest besser ist als die Formation, die wir zuletzt in der DDR hatten. Nun müssen wir eben sehen, ob unser eigenes Talent dazu ausreicht, wir selbst gut genug sind, um das zu erreichen."
„Hattest Du in der DDR ein größeres Reservoir an Musikern?"
„Nein, das Reservoir ist drüben genauso begrenzt wie hier, was Musiker betrifft, die sich sowohl in die Band einfügen als auch ein gutes Solo spielen können, also handwerklich einiges drauf haben, stilistisch sicher sind. Das ist leider in unseren Breiten eine Seltenheit, und die Musiker, die beides beherrschen, sind nicht abkömmlich."
„Hast Du in der DDR auf Rundfunkmusiker zurückgegriffen?"
„Nein, wir waren eine der ganz wenigen freistehenden Formationen und in dieser Art Musik das einzige Orchester. Es waren alles junge Leute, die von der Hochschule gekommen sind und dann jahrelang mit mir zusammen gespielt haben. Wir waren aber völlig auf uns selbst angewiesen."
„Wann hast Du Deine erste Formation aufgestellt?"
„1961 habe ich meine erste Band gebildet, ein Quintett. 1963 fing ich an, für Tourneen Big Bands zusammenzustellen. Es hat mir auch immer viel Spaß gemacht, zu arrangieren. Und da gab es auch noch sehr viele andere Ensembles, außer dem Quintett ein Sextett, Oktett, auch einmal ein Orchester mit Streichern, insgesamt 32 Musikern. Es langweilt mich sowieso, wenn ich zwei Jahre dasselbe mache. Da ich nicht verheiratet bin, keine Verpflichtungen habe, kann ich experimentieren. Wir haben nie konsequent eine über 10 Jahre lang existierende Formation gehabt. Ich bin auch nicht der Meinung, daß das gut ist, nach ein paar Jahren wird das ein bißchen blaß und flach. Im Prinzip bietet die Jazz & Rock Machine annähernd das gleiche, was wir in der DDR machten. Vom Stil her auch, ich habe fast das gesamte Repertoire übernommen, einige neue Sachen freilich kamen hinzu. Aber es sind auch noch Stücke von unserem früheren Pianisten, Wolfgang Fiedler, mit dabei. Leider hat der in der DDR gar keine Chance, obwohl er ein sehr guter Musiker ist."

Keine Chance für Fiedler

„Wovon lebt er heute?"
„Das weiß ich auch nicht. Er spielt mal hier, mal da, der Schnaps ist billig, das Essen ist billig, die Miete ist billig - damit ist es eigentlich auch schon erledigt. Und die Instrumente werden alle auf Pump gekauft, da müssen Omas und Tanten und sämtliche Verwandten Geld geben, dann geht es irgendwie. Die Instrumente sind horrend teuer, ein E-Klavier kostet beispielsweise in der DDR 16 000 Mark. Unter diesen Umständen würde hierzulande wahrscheinlich jeder dritte Musiker aufhören, überhaupt zu spielen. Und daran sieht man, daß der Idealismus in der DDR größer sein muß. Talent haben die Leute hier wie dort, aber denen im Osten fehlt die Information, das Wissen um den Stand der Musik von heute. Sie wissen nicht genau, was andere machen, was in den USA gespielt wird, sie können so gut wie kein Festival besuchen, und das merkt man auch an ihrer Musik".
„Das bedeutet aber nicht, daß sie rückständiger sind, denn die Free Jazz Szene ist in der DDR heute recht lebendig."

Der musikalische Weitblick fehlt

„Sie sind aber nur sehr begrenzt informiert, da sie keine Platten kaufen können und darauf angewiesen sind, daß irgendjemand etwas schickt. Es fehlt den meisten der musikalische Weitblick, den etwa der Pole Namyslowski hat, der schon vor 20 Jahren in alle Welt gereist ist. Das schlug sich auch in seinem Spiel nieder."
„Es ist einleuchtend, daß jeder Musiker die Reibung mit anderen braucht, auf der anderen Seite könnte man aber so argumentieren, daß die Leute, die sich nicht über andere allzugut informieren können, auch nicht unter deren Einfluß gelangen, also sich eigenständiger entwickeln."
„Das ist teilweise richtig, es gibt in der DDR Eigenständiges, aber bei der Musik, die wir machen, mußt du einfach informiert sein. Die Amerikaner haben eine ganz spezifische Musikausbildung, die auch

nicht mit der in Westeuropa zu vergleichen ist. Wir Europäer sind deshalb über die amerikanischen Kollegen immer so verwundert, sie bleiben nach wie vor irrsinnig interessant. Für sie ist Jazz eine Selbstverständlichkeit, sie wachsen damit auf, und die ganzen Ausbildungsmethoden sind darauf abgestimmt. Bei uns ist in Ost- und Westdeutschland eben vieles sehr deutsch. Das ist auch nicht so schnell aufzuholen. Man muß dabei bedenken, daß wir uns vor etwa 15 Jahren, als ich angefangen habe, völlig nach den Amerikanern ausgerichtet und deren Stücke nachgespielt haben. Außer Albert Mangelsdorff und ein oder zwei anderen gab es niemanden, der fähig gewesen wäre, mit den Amerikanern zu konkurrieren oder überhaupt mit ihnen zusammen in einer Band zu sitzen. Heute ist das nicht mehr so, die Musiker haben sich hierzulande weiterentwickelt, sind interessanter geworden, und es gibt immer mehr Formationen, in denen Amerikaner und Deutsche zusammenspielen. Das Niveau hat ungeheuer nachgezogen. Wir dürfen auch bei dieser Sachlage nicht die ganze Vorkriegspolitik vergessen, die den Jazz als artfremd, als Hottentotten-Musik abtat und einen Benny Goodman als Swing-Juden verfemte. Die deutsche Musikkultur war ja vor 1945 bis auf wenige Ausnahmen auf Marschmusik ausgerichtet."

Musikausbildung mit Jazz

„Wie sieht es in der DDR heute mit den Ausbildungsmöglichkeiten für Musiker aus? Wird der Jazz berücksichtigt?"

„Ja, heute wird er berücksichtigt. Früher, als ich studiert habe, 1956-1958, da war es noch anders. Da waren nicht nur Jazz und Tanzmusik, sondern auch Strawinsky, Schönberg und Hindemith verboten, da Hanns Eisler, der ja damals als der Musikpapst der DDR galt, eine private Fehde mit seinem Lehrer Schönberg hatte. Da sind also noch wirklich Studenten von der Schule geflogen, wenn sie sich eine Strawinsky-Platte angehört haben. Ich habe das erlebt und ging freiwillig. Heute gibt es sogar eine Tanzmusikklasse am Konservatorium in Ostberlin, aber die kann man vergessen. Da sitzen irgendwelche ältere Tanzmusiker, die mit dem neuesten Stand nicht mithalten wollen und können, und was sollen die denn erklären? Unser Orchester war jahrelang so etwas wie eine Musikschule in der DDR. Ich habe immer wieder junge Leute geholt - ob das Günther Fischer, Ulrich Gumpert oder Baby Sommer waren - sie haben alle in unseren Bands angefangen, Musik zu machen. In etwa zwei Jahren - je nach Talent - haben sie gelernt, was sie technisch und handwerklich als Profi brauchen. Auch die Disziplin und die innere Einstellung zur Musik. Ich habe jetzt hier mit den Musikern immer wieder Auseinandersetzungen, weil sie sagen, es ist doch egal, wenn wir etwas später kommen, dann fangen wir eben später an. Das ist eine Haltung, die ist mir bis heute noch nicht geläufig - vielleicht bin ich da altmodisch. Aber wenn es um 9 Uhr losgeht, dann kann ich nicht erst einmal die halbe Kapelle vom Tresen wegholen. Wir haben immer Wert darauf gelegt, dem Publikum eine gebührende Achtung entgegenzubringen. Um aber auf die Ausbildung in der DDR zurückzukommen: sie ist insoweit ganz gut, zumal alle ein klassisches Studium absolvieren müssen. Man kann auch drüben als junger Musiker nicht auf die Bühne gehen, ohne einen Ausweis zu haben. Und den bekommt man nur, wenn man auf einer Musikschule ist und dort regelmäßig Prüfungen absolviert, sonst wird der Ausweis wieder eingezogen. Eigentlich ist das ganz richtig, und dir bleibt

Musik, die losgeht: Klaus Lenz Foto: Otto Sill

auch nichts anderes übrig als zu lernen. Daher können die Musiker auch alle relativ gut nach Noten spielen, im Vergleich zu hier, wo das oftmals ein großes Problem ist."

Swingbands zu konventionell

„Wie hat sich Deine Band im Lauf der Zeit entwickelt? Sie öffnete sich in den letzten Jahren mehr dem Jazz-Rock?"
„Für mich sind Swingbands zu konventionell. Ich möchte heutzutage so etwas nicht machen, das ist für mich bessere Tanzmusik. Die Musik, die wir jetzt machen, hat Rockelemente. Sie fließen organisch mit hinein. Es ist einfach nur eine bestimmte rhythmische Struktur, die bevorzugt wird, nämlich das 8tel- und 16tel-Gespiele. Dadurch entstehen viel interessantere Rhythmen. Leute wie Billy Cobham und Alphonse Mouzon sind zwar ungeheuer in das kommerzielle Lager abgerutscht, aber sie haben doch rhythmische Varianten entwickelt, die früher - außer Buddy Rich vielleicht - nur ganz wenige Schlagzeuger beherrschten. Für die jungen Leute ist es interessant, so etwas zu probieren, es läßt sich auch darüber sehr gut improvisieren, einfach weil es losgeht. Was du nun daraus machst, das ist deine eigene Sache. Man kann es harmonisch und rhythmisch und vom Arrangement her so interessant und geschickt und vielfältig machen, daß es ganz bestimmt keine Abwertung bedeutet. Wir nennen uns absichtlich nicht Big Band, weil sonst die Leute denken würden, wir machen Big Band Musik. Vor allem die Älteren erwarten dann, daß wir wie Count Basie 'One o'clock jump[1] und weiß der Kuckuck was spielen. Deshalb haben wir als Namen ganz bewußt Jazz & Rock Machine gewählt. Das ist eine klare Definition unserer Musik. Jazz und Rock fließen ineinander über, und ich halte das für wichtiger, wie man Harmonien, Rhythmen und Chorusse miteinander verbindet und verflicht, als zu unterscheiden ob einer Swing- oder 16tel, also Rock-Rhythmen, spielt."

Kunst nicht ohne Form

„Wie stehst Du zum Free Jazz - Du hast ja Deinen Solisten in der Jazz & Rock Machine Gelegenheit gegeben, recht frei zu improvisieren?"
„Das haben sie, natürlich können und sollen sie das. Es ist aber mein Anliegen, daß die Musik Zusammenhalt hat, daß eine Form da ist. Ich finde eine Kunst ohne Form uninteressant, zumindest auf dem Musikgebiet. Die anderen können machen, was sie wollen, aber ich möchte das so haben. In meiner Musik sind lange Strecken und Passagen und Freiräume eingebaut, in denen die Leute zeigen können, wozu sie fähig sind. Und es liegt an ihnen, ob sie die Spannung halten können oder nicht. Ich hatte auch Musiker in der Band, die mal motzten, es sei nicht frei genug, aber wenn sie dann etwas spielen sollten, da ging es nach hinten los. Mit dem Free Jazz habe ich deshalb nicht viel am Hute, weil mich das zu 80 % bisher immer enttäuscht hat und weil ich viel zu lange selbst Musik mache, um nicht zu merken, wann ich hintergangen werde. Das ist eine Musik, die ich nur bei ganz' wenigen Leuten gelten lasse, bei Albert Mangelsdorff oder Ornette Coleman. Ich setze voraus, daß die Leute erst einmal ihr Instrument beherrschen, spielen können. Ich habe hier wie drüben Leute erlebt, die nicht in der Lage sind, die einfachsten konventionellen Dinge zu spielen, aber auf der Bühne stehen und ungeheuer schnell die Ventile rauf und runterdrücken und mir dann erzählen wollen, daß das große Kunst ist. Von Form und allen anderen möglichen musikalischen Dingen haben sie keine Ahnung, auch nicht die geringste. Diese Musik interessiert mich nicht, sie ist mir zu langweilig. Ich meine speziell die deutsche Free Jazz Szene, ich kann nicht beurteilen, wie die amerikanische heute aussieht. Und ich kann diese kritischen Anmerkungen auch nur auf einige Leute beziehen, nicht daß es so aussieht, als ob ich generell den Free Jazz mies machen wolle. Ein gutes Free Jazz Trio war das von John Surman, das ich einmal in 'Jazz in der Kammer' in Ost-Berlin hörte. Gute freie Musik macht auch Günter Sommer. Er ist für mich ein hervorragender Schlagzeuger, der seine Free-Arien mit dem Petrowsky sehr gut macht. Free Jazz ist die problematischste Musik, die es überhaupt gibt. Ich kenne sehr viele gute Jazzer, auch Amerikaner, die sich sehr rigoros davon distanzieren, ihn als Genudel oder Katzenmusik bezeichnen. Ich selbst mache lieber eine Musik, die ich bestimmen kann, ich möchte mich nicht hinstellen und irgend etwas blasen, von dem ich gar nicht weiß, was es eigentlich ist, was ich da spiele. Man sollte den Mut haben und da Skepsis an den Tag legen."
„Kein Musiker spielt Jahrzehnte so, irgendwann trennt sich die Spreu vom Weizen."
„Das ist wahr, und das mit dem free spielen ist für viele auch nur eine Modegeschichte, aylfallen um jeden Preis. Es werden nur die von der Szene übrigbleiben, die etwas draufhaben."

Neuerung durch Don Ellis

„Was gibt es heute für Bands, die Dich interessieren?"
„Ich höre ganz selten Platten, weil ich leider nur sehr wenig Zeit habe. Don Ellis war für mich beispielsweise eine echte Neuerung im Bereich der ganzen Big Band Musik. Er hat wirklich den alten Swing-Hut abgesetzt und etwas Neues dafür auf die Beine gestellt, was von der Rhythmik, der Harmonik und den Arrangements her gut ist. Abgesehen davon konnten er und auch seine Musiker alle spielen wie der Teufel. Schade, daß er in seinen letzten Jahren nicht mehr diese Musik machte, aber wenn jemand wie dieser Mann fünf oder sechs Jahre durchhalten kann, dann ist er damit schon in die Geschichte des Jazz eingegangen."
„Wie gefallen Dir die Orchester von Maynard Ferguson?"
„Das ist mir dann manchmal schon wieder zu artistisch, die letzten Platten bringen mehr Popmusik, und es gibt auch keine umwerfenden Soli mehr zu hören. Da gefallen mir die Brecker Brothers heute besser."

Musik soll Spaß machen

„Und Deine eigene Musik, wirst Du sie weiterführen wie bisher?"
„Ich bin nicht der Typ, der alles so ausdrücken kann, aber ich habe momentan die Vorstellung, daß ich Musik machen möchte wie bisher, sie sollte streckenweise noch interessanter sein, vor allem im harmonischen Bereich. Es soll eine Musik sein, die losgeht. Früher, als der Hardbop aufkam, und man ihn in Vergleich mit dem Westcoast stellte, sprach man immer von schwarzer und weißer Musik. Ich stehe mehr auf dem, was man schwarze Musik bezeichnet, die ganze Power kommt ja auch aus dem Gospel oder der Soulmusik. Meine Musik soll aber auch verständlich sein, sie soll Spaß machen. Aus der Sicht der Free *Jazzer* wird sie schon wieder als Pop bezeichnet, aber die können solche Musik gar nicht spielen, sie verstehen auch nicht, was da musikalisch passiert an harmonischen Geschichten und Arrangements. Wenn ich mir überlege, wie die große Öffentlichkeit schon unsere Musik als hochgestochen abtut, warum soll ich dann bloß für eine elitäre Gruppe von Leuten Free Jazz spielen, von dem ich von vornherein weiß, das von den wenigen, die überhaupt kommen, sich etwa 80 % nur deshalb einfinden, weil das gerade ‚in' ist. Das macht mir dann von vornherein schon keinen Spaß. Ich möchte Musik machen, die die Leute wirklich anspricht. Sie sollen unter dem Eindruck nach Hause gehen, eine niveauvolle, duftе Musik gehört zu haben, an der sie Spaß hatten."

Plattenhinweise

Klaus Lenz Big Band with Uschi Brüning and Klaus Nowodworski Muza SX 1348

Klaus Lenz Band: Wiegenlied Vinyl VS 001

Klaus Lenz Band: Aufbruch Vinyl VS 002

Klaus Lenz Jazz & Rock Machine: Number One erscheint demnächst

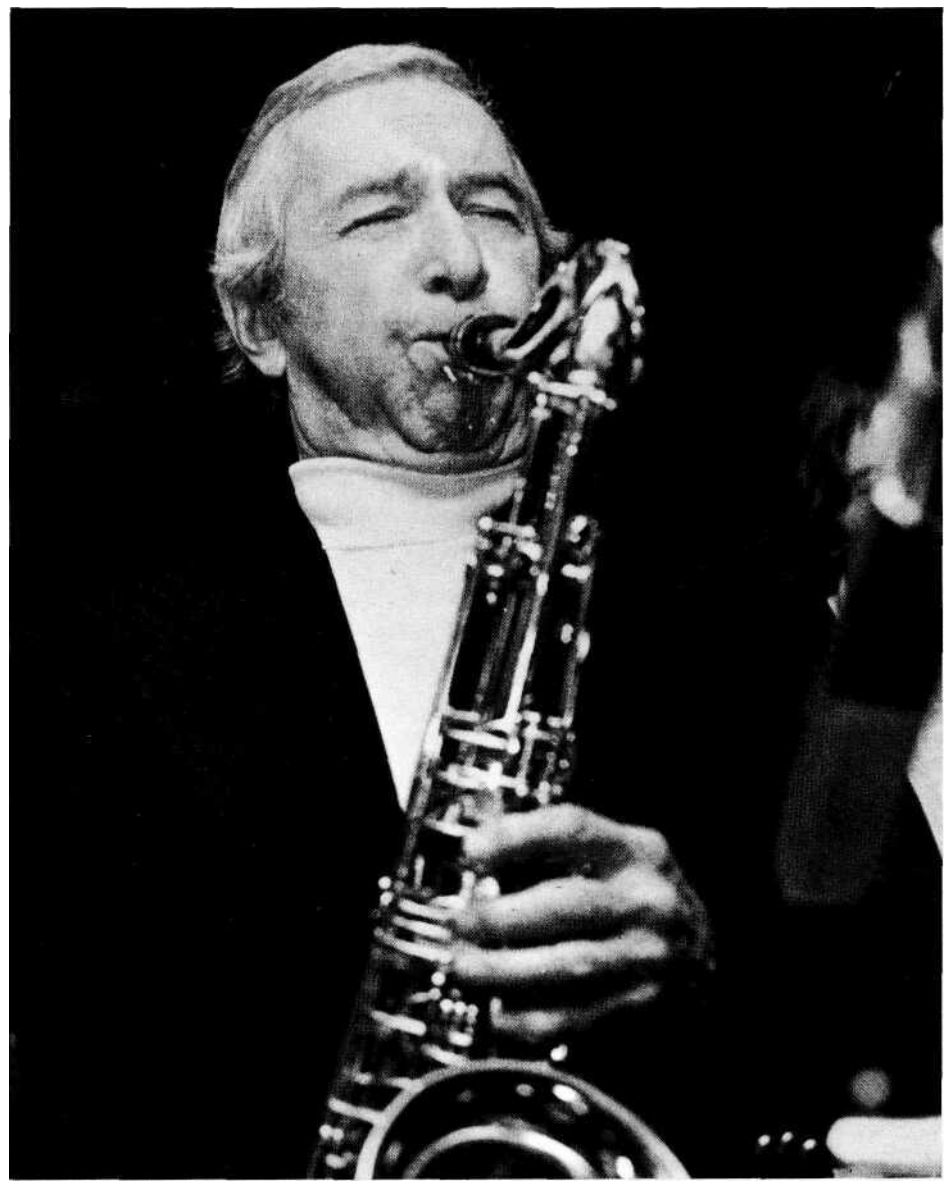
Stories um den Tenoristen Eddie Miller

Eddie Miller wurde am 23. Juni 1911 in New Orleans geboren. Sein richtiger Name ist Edward Raymond Müller, was auf die deutsche Abstammung hinweist. Als Eddie ungefähr 13 Jahre alt war, begann er Musik zu machen, gegen den Wunsch seines Vaters, denn der vertrat die Ansicht, daß mit dem Spielen von populärer Musik oder Jazz der Genuß von Bier oder anderen alkoholischen Getränken Hand in Hand gehe. Eddie hatte deshalb keinerlei Ermutigungen oder gar finanzielle Hilfe von seinen Eltern zu erwarten. Damals gab es eine Zeitung in New Orleans, die „New Orleans Item" hieß und die jungen Menschen bei der Beschaffung von Instrumenten behilflich war, auch Musikunterricht vermittelte, zudem eine Band unterstützte. Diese Zeitung ermöglichte es auch Eddie, daß er mit dem Klarinettenblasen anfangen konnte; nebenher verdiente er sich durch das Austragen von Zeitungen ein kleines Taschengeld.
Eddie Miller muß schnell Spielen gelernt haben, denn bereits zwei Jahre später arbeitete er professionell in einem sogenannten Speakeasy, einer Kneipe, die „Valencia" hieß und die ihm pro Woche 30 Dollar bezahlte. Dafür mußte er allerdings sieben Mal in der Woche auftreten, jeweils von 22.00 bis 4.00 Uhr früh. Zu jener Zeit hatte Eddie zur Klarinette noch das Altsaxophon hinzugenommen.

Unfaire Bandleader und Club-Bosse

Eine Geschichte aus jener Zeit im Valencia ist Eddie noch in besonderer Erinnerung geblieben. Unter den Stammgästen war ein stattlicher Kapitän, der sehr oft kam und immer die Taschen voller Halbdollar-Münzen hatte. Die warf er gewöhnlich auf die Trommeln oder in den Trichter von Eddies Altsaxophon, wenn ihm ein Song besonders gefallen hatte. Der Bandleader fand bald heraus, daß der Kapitän eine Vorliebe für „Sleepy time gal" hatte, und bevor er der Kapelle Anweisung gab, das zu spielen, borgte er sich von Eddie das Saxophon aus, um so selbst in den Besitz von Münzen zu kommen. Obwohl die Bands damals allgemein die Vereinbarung getroffen hatten, die gesamten Trinkgelder des Abends zusammenzulegen und unter die Musiker brüderlich aufzuteilen, dachte Eddies Boss nicht im Traum daran, die Münzen des Kapitäns herauszurücken. Und so machte Eddie damals seine Erfahrung mit der Kollegialität der Bandleader.
Als Eddie 17 Jahre alt war, trat er im renommiertesten Club von New Orleans auf, wo ihm als Gage 35 Dollar pro Woche zugesagt wurden. Aber wieder hatte Eddie Pech, denn der Club-Boss behielt jeweils die Hälfte der Gage unter dem Hinweis ein, daß er Eddie damit helfen wolle, eine kleine Rücklage für Notfälle zu haben. Doch hat Eddie von diesem Geld nie einen Penny gesehen. So hatte es Eddie in diesem Club gewiß nicht besser getroffen als im Valencia.
1927 hatte Eddie ein Mädchen namens Edna geheiratet, damals waren beide 16 Jahre alt, und sie sind heute noch immer zusammen. Eddies Spiel zog schon seinerzeit die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich und vor allem von Musikern, die auf Besuch in den Club kamen, wurde ihm immer wieder geraten, doch sein Glück in New York zu versuchen. Allzu lange hörte sich Eddie das nicht an, eines Tages packten er und seine Frau ihre paar Habseligkeiten ins Auto und fuhren nach New York. Drei Tage nach seiner Ankunft hatte er auch schon den ersten Job, allerdings nicht in New York, sondern in White Plains, nördlich der Stadt. In dieser Clubband, die im „Chateau Shanley" auftrat, lernte er Red McKenzie und Pee Wee

Paul Whiteman: Eddie Miller ist der größte Tenorsaxophonist aller Zeiten Foto: Hans Kumpf



Russell kennen. Doch was mit so großen Hoffnungen begann, wurde bald zu einem Reinfall. Der Club machte keinen Umsatz, die Musiker wurden ausbezahlt und standen auf der Straße. Pee Wee Russell hatte das kommen sehen und, schlau wie er war, hatte er sich schon vorher abgesetzt und auf die Gage verzichtet, die nämlich nicht ausgereicht hätte, um seine offenstehende Getränke-Rechnung zu begleichen. Als die Musiker desillusioniert den Club verließen, stieß er dann plötzlich wieder zu ihnen, denn er hatte sich hinter dem Haus versteckt, um amüsiert zu beobachten, wie ihn der schlagkräftige Clubboss, ein Hüne aus Irland, vergebens suchte.

Teagarden, das enfant terrible

Zu jener Zeit galt die Band von Ben Pollack als das beste weiße Orchester in New York. Ihr Trompeter Charlie Teagarden war es dann, der ein Treffen zwischen Pollack und Eddie Miller arrangierte, als er hörte, daß Gil Rodin die Absicht hatte, auszuscheiden. Nun blies Gil, der sich später als Manager der Bob Crosby Band einen Namen machte, wie Eddie Miller Altsaxophon, doch als der bei Pollack vorsprach, erfuhr er zu seinem Schrecken, daß Gil doch noch nicht aussteigen wolle, daß aber Bäbe Russin gekündigt habe. Der war jedoch ein guter Tenorist, und Eddie hatte bislang noch nie ein Tenorsaxophon in der Hand gehalten. Als er das gerade zu bedenken geben wollte, fiel ihm Ray Bauduc, der bei der Unterredung mit dabei war, ins Wort und meinte zu Pollack gewandt: „Eddie spielt auch hervorragend Tenorsaxophon, das ist kein Problem." „Gut, dann ist ja alles klar", meinte Pollack und verpflichtete Eddie. Dem war nicht so recht wohl bei der Sache, aber da er den Job haben wollte, kaufte er sich ein Tenorsaxophon, kam gut damit zurecht und wurde zu einem idealen Ersatz für Russin.

Um das Jahr 1930 herum waren Big Bands - auch die von Duke Ellington - mit 3 Saxophonisten und drei Blechbläsern besetzt und bestanden entweder aus durchweg schwarzen oder aus ausnahmslos weißen Musikern. Ben Pollack hatte sich die besten weißen Musiker geholt, so Charlie Teagarden und Charlie Spivak als Trompeter, Jack Teagarden als Posaunisten, Matty Matlock, Gil Rodin und Eddie Miller als Saxophonisten, Nappy Lamare, Banjo, Gil Bowers, Klavier, Bob Haggart, Baß, und Ray Bauduc, Schlagzeug. Als Miller in die Band einstieg, schied Charlie Teagarden aus, um sich einer Band anzuschließen, die zu der Broadway Show „Girl Crazy" die Musik machte und zu der damals auch Red Nichols gehörte. Für Teagarden kam Sterling Böse in die Pollack Band, ein guter Musiker und - auch damit entsprach er den Kollegen - enorm trinkfest.

Eddie trat seinen ersten Job mit der Band im August 1930 in Baltimore an. Pollack hatte angeordnet, daß die Musiker vor Mitternacht nichts trinken dürfen, aber die hielten sich nicht im geringsten daran. Jack Teagarden kam schon ziemlich betrunken zur Arbeit, und jedesmal, wenn er versuchte, für ein Solo aufzustehen, kam er ins Schwanken und stieß prompt sein Notenpult um. Während des Spiels rutschte dann noch sein Zug ganz aus der Posaune heraus und schlitterte quer übers Parkett. Gil Rodin bückte sich blitzschnell, hob den Zug auf und half Jack dabei, ihn wieder in die Posaune zu schieben. In der Pause versuchten die Musiker, Teagarden wieder nüchtern zu machen und sie brachten ihm eine große Tasse Kaffee, die Jack dankbar ergriff. Aber der Kaffee war so heiß, daß Jack sich den Mund verbrannte und die Tasse fallen ließ, deren Inhalt sich über Ray Bauducs neues, weißes Rüschenhemd ergoß. Schadenfreudig grinsten die Kollegen, doch Ray war wütend, hatten sich doch alle gerade erst mit Smokings und dazu passenden Hemden frisch eingekleidet. Ray Bauduc war jedoch auch der große Erfinder in der Band und trotz allem entwickelte er an jenem Abend eine Methode, die Jack in Zukunft davor bewahrte, daß der Zug aus der Posaune glitt. Ray knüpfte ein Schießgummi an das andere und befestigte diese Gummischnur jeweils an einem Ende des Posaunenzuges und so war zunächst einmal der Eröffnungsabend gerettet.

Pee Wee rettet Bix das Leben

Kurze Zeit darauf stellte Pollack seinen Musikern eine neue Sängerin vor, mit der er große Pläne hatte. Er wollte sie zum gefeierten Kinostar machen und war auch überzeugt davon, daß sie über das notwendige Talent verfügt. Aber aus dieser Schönen mit Namen Doris Robbins wurde dann nichts als Frau Pollack! Ben Pollack selbst spielte zeitlebens Theater, auch sein Ende war theatralisch, er erhängte sich vor ein paar Jahren in Palm Springs.

In den frühen 30er Jahren gab es immer wieder Perioden, in denen die Pollack Band kein Engagement hatte, und so machten die einzelnen Mitglieder in diesen Zeiten gerne Plattenaufnahmen oder traten in diversen Colleges auf, von denen es im Osten der USA damals viele gab, die sehr gerne Jazzbands engagierten. So spielte Eddie mehrmals an der Yale oder der Princeton Universität zusammen mit Bix Beiderbecke, Bunny Berigan, Jimmy Dorsey, Artie Shaw oder mit Lennie Hayton, einem der besten Begleitpianisten. Seine Frau Lena Hörne hat durch ihn sehr viel gelernt. In der letzten Zeit vor seinem so tragisch frühen Tod war Bix in sehr schlechter Verfassung, und er ließ sich damals immer wieder auf Streitereien ein.

In jenen Tagen machte Eddie einen Besuch bei Bix, der zusammen mit Pee Wee in einem Hotelzimmer in Manhattan Quartier bezogen hatte. Als Bix die Türe öffnete, sah Eddie in ein total verschwollenes Gesicht mit blaugeschlagenen Augen. Es war, wie sich dann herausstellte, das Resultat eines Streites, den Bix mit einem Seemann austrug. Die tätliche Auseinandersetzung gipfelte darin, daß der Seemann Bix packte und durch die Scheiben eines Fensters auf die Straße hinunter zu werfen versuchte. Doch in jenem Augenblick war Pee Wee Bix zu Hilfe gekommen und hatte von hinten so auf den Seemann eingeschlagen, daß der Bix loslies. Und Bix meinte, daß ihm Pee Wee wahrscheinlich damit das Leben gerettet hatte.

Pollack wird abserviert

1935, die Band von Pollack trat gerade in Californien auf, waren sich die Mitglieder einig geworden, daß sie sich von ihrem Boss trennen wollten. Gesagt getan, die Band reiste ohne Pollack nach New York zurück, um dort ein neues Repertoire einzuproben und einen neuen Anfang mit einem besseren Bandleader zu machen. Mit Bob Haggart und Matty Matlock waren zwei der besten Arrangeure des weißen Big Band Jazz der damaligen Zeit dabei, so daß das Orchester nur noch einen Mann benötigte, der sich vorne hinstellen, dabei eine gute Figur machen und etwas singen konnte. Sie fanden ihn in dem Sänger Frank Lenille, der sich dann Clark Randall nannte. Als aber dieser Mr. Lenille alias Randall nach ungefähr einem Jahr wieder ausschied, fand die Band einen geeigneteren Leader in Bing Crosbys Bruder Bob. Damals war der Name Crosby schon sehr populär und brachte der Band von vornherein viel Publicity. Abgesehen davon hatte Bob freilich nicht den geringsten Anflug von musikalischem Talent, aber er kam mit den Musikern gut aus, und sein Name erwies sich wie gesagt als zugkräftig. Damit war nun die Bob Crosby Band geboren, die von 1936 bis 1942 bestehen sollte und außerordentlich erfolgreiche Auftritte in Theatern, Ballsälen und Hotelhallen hatte.

Inzwischen waren die Big Bands allgemein auf 5 Saxophone und 5 Blechbläser angewachsen, und dem entsprach auch die Besetzung der Bob Crosby Band, die zu einer der größten Attraktionen geworden war. Dies vor allem durch die Originals von Haggart, das exzellente Ensemblespiel, aber auch durch die Bobcats, eine aus den wichtigsten Solisten bestehende Band within the band, die immer wieder herausgestellt wurde und zu der Eddie Miller, Matty Matlock, Yank Lawson und Warren Smith gehörten. Die Leadspieler der Crosby Band, Billy Butterfield und Charlie Spivak, hatten den schönsten Ton unter den Trompetern der damaligen Zeit, und Eddie Miller wurde zum meistkopierten weißen Tenoristen, der jemals vor

Eddie Miller wurde zum meistkopierten weißen Tenoristen, der jemals vor einer Big Band gespielt hat.

einer Big Band gespielt hatte. Es gab in den USA viele Musiker, die dem Miller Swing nachzueifern suchten und die auch den wunderbar fließenden Legato-Ton kopieren wollten, aber keiner schaffte es, an Eddie heranzukommen. Wieder einmal erwies sich, daß ein Original nicht dupliziert werden kann, und Eddie Miller ist eben einmalig.

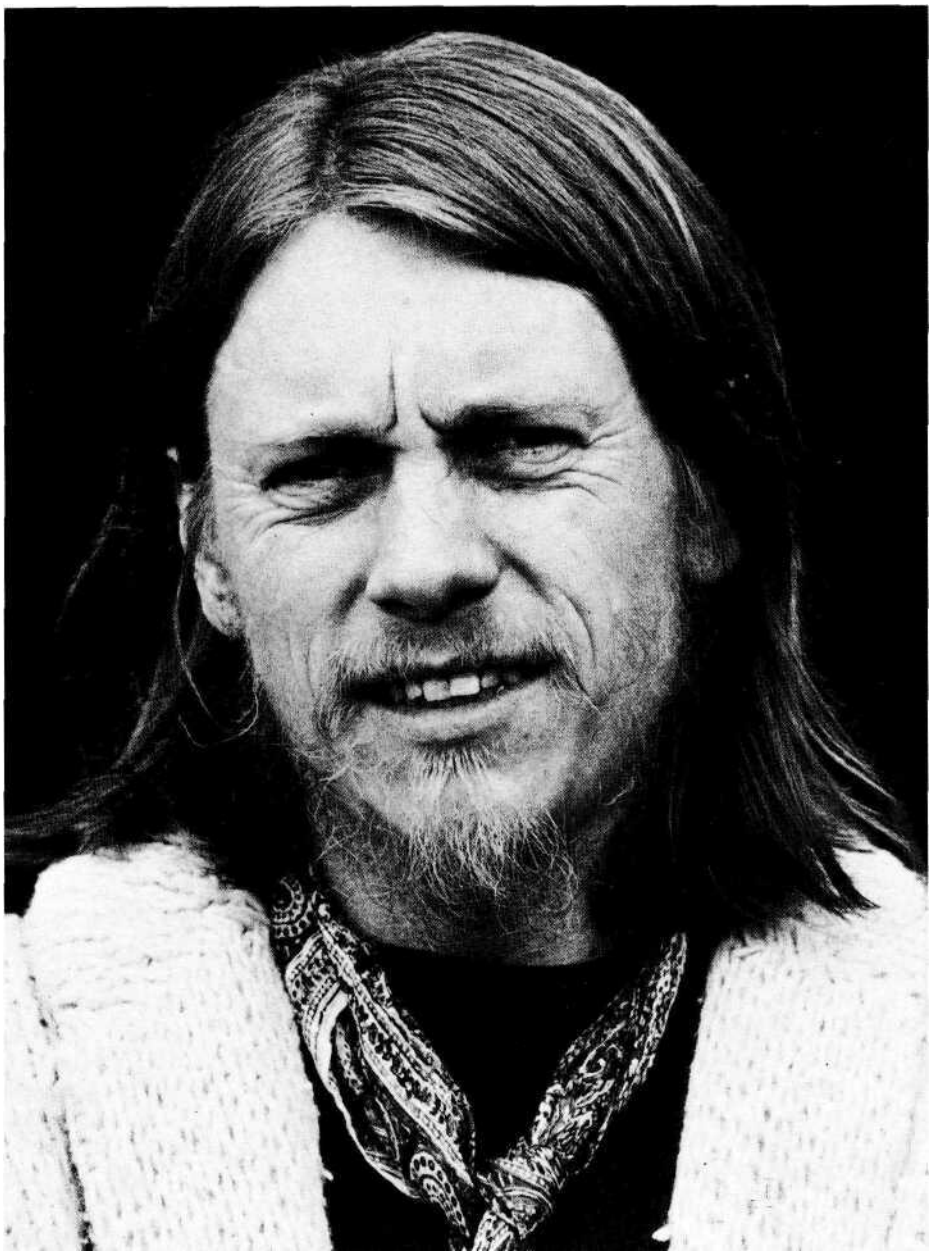
Die Crosby Band hatte auch noch eine kleine Show auf Lager, mit der sie ihr Publikum zusätzlich in den Ballsälen unterhielt: der sogenannte „Fan dance". Eddie und Ray Bauduc, zwei kleingewachsene Musiker, pflanzten sich rechts und links von dem hochaufgeschossenen Haggart auf, rollten ihre Hosenbeine hoch und machten sich mit zwei riesigen Fächern zu schaffen. Sie erzielten beim Publikum damit den Effekt, völlig nackt zu sein und ihre Blößen hinter den Fächern verstecken zu wollen. Wenn sie sich dann gegenseitig bemühten, die Blöße des anderen zu verhüllen, ergaben sich derart komische, ja groteske Szenen, daß das Publikum vor Lachen brüllte.
Die Crosby Band trat vor allem in den R. K. O. (Radio Keith Orpheum) Theatern auf, der größten derartigen Theater-Kette der damaligen Zeit, und da die Showtruppen mit den Bands gekoppelt waren, sie also gemeinsam umherreisten, erübrigte sich das Proben für das Bob Crosby Orchester, die Musiker hatten das Repertoire für die Auftritte intus, sie konnten sich auf sich selbst konzentrieren.

Neben Goodman die beste weiße Big Band

In jener Zeit war die Klarinette bekanntlich ein sehr viel wichtigeres Soloinstrument als etwa heutzutage, und die Crosby Band zeichnete sich durch großartige Klarinettisten aus. Nachdem Matty Matlock ausgestiegen war, um sich ganz auf das Arrangieren zu konzentrieren, traten Hank D'Amico und Irving Fazola, zwei wunderbare Klarinettisten, an seine Stelle. Die Band verfügte auch über großartige Pianisten, da gehörten nacheinander dazu: Joe Sullivan, Bob Zurke und Jess Stacy. Die Crosby Band muß als die wichtigste weiße Band der Swingära neben der von Benny Goodman angesehen werden. Zudem war es eines der wenigen wirklich kooperativ arbeitenden Orchester, in denen der Profit zu gleichen Teilen an die Musiker ging, was für Benny Goodman unvorstellbar gewesen wäre. Zudem reisten die meisten Mitglieder der Crosby Band mit ihren Familien, und sie kamen alle gut miteinander aus, verstanden sich und schätzten sich gegenseitig. Auch das war eine Seltenheit unter den Mitgliedern der anderen Orchester. Diese harmonische Ausstrahlung, die aus dem menschlichen Bereich resultierte, war aber auch in den Auftritten der Crosby Band zu spüren, sie wirkte sich auf die Leistung und das Gesamtniveau des Orchesters sehr positiv aus. Eddie Miller war auf Dauer gesehen die beste Solostimme der Band, und das schlug sich auch in den Umfragen der Zeitschrift Down Beat nieder. Eddie gewann drei mal den Down Beat Poll und ebenso oft den Metronome Poll. Zudem publizierte Paul Whiteman seine Meinung, daß Eddie Miller der größte Tenorsaxophonist aller Zeiten wäre, recht nachhaltig. Natürlich muß man diese Aussage Whitemans korrigieren, es bezog sich auf seine Überschätzung der weißen Musiker, und in jenen Tagen gab es auch, abgesehen von Benny Goodmans Band, so gut wie keine gemischten Orchester.

Fountain mißgönnt Eddie den Erfolg

Das Jahr 1942 bedeutete das Ende für die Crosby Band, da fast alle Musiker eingezogen wurden. Eddie und seine Frau Edna zogen nach Los Angeles, aber bald danach mußte auch Eddie zur Armee, kam jedoch nach 6 Monaten wieder, da er an Arthritis litt. Die nächsten siebeneinhalb Jahre arbeitete er bei der 20th Century Fox, die ungefähr 40 Filme im Jahr produzierte. Demnach muß Eddie bei etwa 300 Filmen Musik gemacht haben. Er wurde oft herausgestellt, wenn bei gewissen Szenen die Musiker in Erscheinung treten sollten. Danach machte er sich selbständig und kaufte sich ein Musikgeschäft im San Fernando Valley, wohin sich viele Musiker zurückgezogen hatten. Eddies Hinterzimmer wurde zu einem beliebten Musikertreffpunkt. Alle mochten diesen so bescheidenen Kollegen, mit dem man sehr gute Gespräche führen kann, sehr gern. Bisweilen freilich konnte dieser oder jener Musiker etwas ungeduldig werden, wenn Eddie wieder einmal sein Talent allzusehr unter den Scheffel stellte.
Ende der 50er Jahre begann Eddie für die Bob Crosby T. V. Show zu arbeiten, und da sie während 5 Jahren 5 mal pro Woche gezeigt wurde, war er ganz schön ausgelastet. 1965 reiste Eddie mit Bob Crosby nach Europa, gastierte mit ihm auch im Rainbow Grill in New York. Zudem stellte er sich in England als Gastsolist mit der Alex Welsh Band vor.
1967 lud ihn Pete Fountain nach New Orleans in seinen Club ein, und aus diesem Gastspiel wurde ein 10jähriges Engagement. Leider passierten dort recht unerfreuliche Dinge. Als beispielsweise die Fountain Band einmal in einem großen Ballsaal in Chicago gastierte, der restlos ausverkauft war, gab Fountain Eddie so gut wie keine Gelegenheit zu einem solistischen Alleingang. Nachdem er dann in „Dream" doch ein kurzes Solo hatte spielen dürfen, sprangen die Zuhörer von ihren Stühlen auf, riefen Bravo und verlangten eine Zugabe. Inmitten dieser ungeheuren Ovation für Eddie ging Pete Fountain aber ans Mikrophon und begann den „Basin Street Blues" anzustimmen. Dieses Gebaren ist unter Musikern gewiß nicht üblich, und so ist auch Pete Fountain nicht zu entschuldigen. Er hatte es in einer Stunde seines Auftretens nicht geschafft, die Zuhörer so zu begeistern, wie es Eddie mit einem kurzen Solo gelungen war, und weil er dies nicht ertragen konnte, versuchte er mit allen Mitteln zu verhindern, daß Eddie ein Encore blies, obwohl das Publikum danach verlangte. Unter Musikern weiß man um Fountains Einstellung, er hat auch ein extrem kleines Repertoire, das er in jeder Show, jeden Abend aufs neue vorführt, und im Grunde genommen bleibt kein Musiker mit Phantasie längere Zeit bei ihm, denn er unterdrückt all diese Kreativität. Freilich ist das Rezept von Fountain nicht neu, es wurde in der Vaudeville Tradition schon praktiziert, eine Show perfekt einzustudieren, so daß die Musiker dann ein Leben lang davon zehren konnten.
Manchmal verzweifelt man als Musiker beinahe darüber, daß das Publikum, das einerseits immer nach dem Neuesten fragt, Jahr für Jahr von bestimmten Musikern stets dasselbe hören will. Wie erfreulich ist es, einmal einem Publikum gegenüberzustehen, das am Musiker als solchem interessiert ist. Eddie Miller ist das immerhin oft genug passiert. Heute lebt er mit seiner Frau Edna in Californien und geht von dort aus hin und wieder auf Tournee, reiste im letzten Jahr mit der World's Greatest Jazzband nach Europa und stellte sich danach auch noch als Gastsolist mit einheimischen Bands vor.



Peter Giger Foto: Paul Gerhard Deker

Für Freunde strukturierter Zeit

Family of Percussion

Hinten in einem Orchester zu stehen und die Löcher der Musik auszufüllen, diese limitierte Funktion des traditionellen Schlagzeugs hatten sie satt. Deshalb gründeten sie 1961 ein reines Percussionsensemble, auch wenn viele Kollegen die Idee damals als ein „verwegenes, absurdes und absolut überflüssiges Unternehmen" apostrophierten. Heute gelten die verwegenen Musiker unter dem Namen Les Percussions de Strasbourg als wichtige Interpreten Neuer Musik, die Pierre Boulez' Forderung nach neuen Instrumenten, „mit denen wir unsere Klangvorstellungen besser realisieren können", verwirklicht haben.

Erst fünfzehn Jahre später kam ein Musiker auf die Idee, etwas Analoges zu den Pionieren aus Frankreich im Jazz-Idiom zu versuchen. 1976 startete der Schweizer Schlagzeuger Peter Giger seine Family of Percussion, auch er mit den Erfahrungen eines Instrumentalisten, dessen metrische Verläßlichkeit und auf festumrissene Funktionen reduzierte Schlagvarianten den anderen Instrumenten allzuoft dazu dienten, „mit wunderschönen Melodien auszuflippen" (Giger). Daß einer Musik wie dem Jazz, von dem schon immer (mit Recht) behauptet wurde, er habe im Gegensatz zur abendländischen Musiktradition das rhythmische Element betont, die „Emanzipation" des Schlagzeugers (nicht des Schlagzeuges) erst so viel später gelang, sollte allerdings nicht wieder als ein fadenscheiniger Beweis für die „Rückständigkeit des Jazz" gegenüber sogenannter Kunstmusik angesehen werden. Im Gegenteil. Die zeitliche Distanz, die zwischen den Gründungen von Les Percussions de Strasbourg und der Family of Percussion liegt, läßt vielmehr vermuten, daß die Schlagzeuger des Jazz eine Emanzipation in einer autonomen instrumentalen Formation nicht nötig hatten, weil sie in einem heterogenen instrumentalen Ensemble spätestens seit den Anfängen des Free Jazz bereits weitgehend von der überkommenen „Lückenfüller-Funktion" sich lösen konnten, während die Orchesterschlagzeuger - wie das Christoph Caskel anschaulich formuliert hat - „bei Beethoven und Brahms völlig brach lagen".

Peter Gigers Family of Percussion ist denn auch nicht so sehr ein Ensemble, das die bereits weit offene Tür zum gleichberechtigt solistischen Schlagzeugspiel im Jazz einrennt, sondern eine Gruppe, die die Erfahrungen mit melodischer Percussion und mit einer Verteilung von musikalischen Funktionen wie Melodik, Harmonik und Rhythmik auf die einzelnen Schlagwerke experimentiert. Die Erfahrung ist auch für die vier Bandmitglieder Peter Giger, Doug Hammond, Tom Nicholas und Trilok Gurtu neu: sie übernehmen wechselweise mit ihrem vielfältigen Instrumentarium die Aufgabe von Strukturierung der Kompositionen mit melodischen oder rhythmischen Patterns, sie improvisieren über den Ostinatofiguren und Grundmustern, sie sind für die harmonische Konzeption einzelner Segmente oder ganzer Stücke zuständig. Auf diese Weise wird kein Spieler auf eine bestimmte Funktion abgestellt, die musikalischen Parameter wechseln ständig ihre Besitzer, jeder hat auf jeden sensibel zu reagieren, gleichförmiges Powerplay wird ausgeschlossen. Hört man sich die erste Produktion des Quartetts, „Message to the enemies of time" an (ein auch doppeldeutig zu verstehender Titel, auf einen Tabla-Guru Trilok Gurtus zurückgehend, der alle unrhythmisch spielenden Schüler als Feinde musikalischer Zeiteinteilung zu bezeichnen pflegte), so überrascht zunächst die häufige Anwendung von rhythmisch-melodischen Mustern, die über lange Abschnitte aufrecht erhalten werden. Sie sollten nicht als die Essenz des Spiels mißverstanden werden. Sie gelten den vier Akteuren lediglich als Grundmuster, über die sich ein reiches Klangfarbenspiel ausbreitet, das je nach musikalischer Quelle und Akteur changiert, ohne daß im einzelnen der Klangauslöser immer identifiziert werden kann.

Diese sehr pointierten, wohlproportionierten und bisweilen fast sanften Stücke machen deutlich, daß einem reinen Percus-

sionsensemble weniger zur vollständigen Komposition fehlt, als einer Gruppe von Melodieinstrumenten. Tom Nicholas: „Mit unserer Gruppe blicken wir gewissermaßen zurück. Schlagzeuge sind Urinstrumente. Sie wurden als Telephone verwendet, zur Kommunikation über weite Distanzen. Melodieinstrumente sind viel limitierter. Eine strikte Unterteilung in Melodie- und Rhythmusinstrumente gibt es ohnehin nicht. Schlagzeuge sind zwar primär rhythmisch ausgerichtet, aber sie können ebenso melodisch gespielt werden, und sie sind reicher an differierenden Klangfarben als sogenannte Melodieinstrumente." Den Aspekt der melodischen Ausnutzung der Percussion ergänzt Giger: „Ich bin Schlagzeuger und kein Trompeter Aber ich möchte auch melodisch spielen. Und das kann ich besser mit den verschiedenen Texturen der Percussion. Es wäre durchaus möglich, daß wir einmal Trompeten oder andere Instrumente in unsere Band integrieren. Aber das Grundprinzip heißt Percussion."

Wolfgang Sandner

Die Family of Percussion besteht seit 1977 aus:

Peter Giger (12. 4. 1939 in Zürich), spielt seit 1955 Schlagzeug, seit 1958 Berufsmusiker, zunächst zwei Jahre in der Dixieland-Gruppe Tremble Kids, dann kurze Zeit in Armand Gordons Ragtime Band, lebte 1961-68 in Paris und war Mitglied von Claude Boilings Sextett und Big Band, ging dann für drei Jahre als Lehrer an die „Swiss Jazz School" in Bern, gehörte von 1972-76 den Gruppen von Albert Mangelsdorff an. 1976 gründet er die erste „Family of Percussion". Lebt in Frankfurt am Main.

Doug Hammond (26. 12. 1942 in Tampa, Florida), studierte von 1957-68 Komposition, Musiktheorie, afrikanische Musik und Rhythmik, schrieb Werke für Violoncello, Schlagzeug und Flöte, seit 1962 Berufserfahrung als Schlagzeuger mit Earl Hooker. Sam and Dave, Stanley Cowell, Donald Byrd. Chet Baker. Sonny Rollins, Bobby Hutcherson, Charles Mingus, Sonny Fortune, Sam Rivers; kam 1975 nach Europa, spielte mit Wolfgang Dauner, war 1976 in New York pädagogisch tätig, 1977 Jazzkurse in Weikersheim und Heidelberg; erhielt Kompositionspreise 1973 und 1975.

Tom Nicholas stammt aus Philadelphia (Pa.). spielte u. a. mit George Coleman, McCoy Tyner. Jimmy McGriff. Archie Shepp. Pharoah Sanders. John Handy, Marvin Blackman. Bobby Hutcherson: lebt seit zwei Jahren in Europa, ist Mitglied von Mombasa.

Trilok Gurtu stammt aus Bombay: Sohn der klassischen indischen Sängerin Shoba Gurtu; begann mit 12 Jahren Tabla zu spielen (Lehrer: Abdul Karim. Therkwa Ahmed-Khan); ging 1973 nach Europa und Amerika; arbeitete mit Barre Phillips, Charlie Mariano. Don Cherry. Charlie Haden u. a.

Schaltplatten

Peter Giger: Family of Percussion (Nagara mix 1010 n)

Peter Giger: Illegitimate Music (Nagara mix 1014 n) - zusammen mit Gurtu, Lenz, Dudek, Mangelsdorff

Family of Percussion (Giger/Gurtu/Hammond/Nicholas): Message To The Enemies Of Time (Nagara mix 1016 n)

Direktschnitt-Jazzplatten

In der Schallplatten-Industrie zeichnet sich neuerdings eine Entwicklung ab, die mit einer enormen Qualitätsverbesserung des Produktes Schallplatte verbunden ist, gleichzeitig aber auch mit einer Preissteigerung und einer begrenzten Produktion. Infolge dieser Limitierung (ca. 50 000 Exemplare werden maximal gefertigt) zählen diese sog. Direct-to-Disc-Aufnahmen zu wertvollen Sammler-Objekten.

Wie kommt nun dieses neue Verfahren zustande? Ganz einfach: Es wird auf althergebrachte Weise produziert. Die Musik wird direkt auf eine Mutterfolie aufgenommen - keinerlei Bänder werden benötigt. Das bedeutet, man bekommt nur das zu hören, was sorgfältig auf die Schallplatte übertragen wurde: d. h., das was der Musiker während seines Spiels empfand, reine Musik ohne irgendwelche Ingenieur-Tricks oder Band-Manipulationen. Die Idee einer Direkt-Übernahme auf eine Schallplatten-Matrize ist nicht ganz neu. Das erste Mal wurde dieses System 1917 angewandt, und die Entwicklung wurde erst in den späten 40er Jahren unterbrochen. Es ist das gleiche System, mit dem auch die alten 78-RPM-Schallplatten hergestellt wurden; jedoch hatten diese „Hartplatten" nur 3 bis 5 Minuten Spieldauer, wogegen es die heutigen Direct-to-Disc-Schallplatten bei Geschwindigkeiten von 33 und 45 UpM erforderlich machen, daß 12 bis 25 Minuten Musik fehlerlos aufgenommen werden, was enorme Anforderungen an die Künstler stellt. Die Konzentrationsleistung des Musikers führt zu einer vollkommen „reinen" Interpretation. Außerdem ist die Klangwirkung perfekt - keinerlei Band- und sonstige Nebengeräusche sind hörbar. Erstaunlich ist, daß sich die Direct-to-Disc-Produzenten Big Bands zu Aufnahmen ins Studio holen. Natürlich können nur erstklassige Orchester dieser Aufgabe gerecht werden. Bei all den vielen Musikern könnte ein einziger leicht eine ganze Seite verpatzen - die dann nochmals in einem Zuge aufgenommen werden müßte. Die Anforderungen sind nicht ganz leicht; allein das Problem der richtigen Klangbalance dürfte die meisten Toningenieure die Wände hochgehen lassen.

Der Preis dieser Schallplatten bewegt sich zwischen $ 12,95 und $ 16,95 pro Stück (Listenpreis). Da sie im Handel schwer erhältlich sind, sollen hier einige Adressen von Schaliplatten-Gesellschaften veröffentlicht werden, die mit dem Direct-to-Disc-Projekt befaßt sind:

Sheffield Lab, P. O. Box 5332, Santa Barbara, CA 93108 legen zwei Schallplatten der Harry James Big Band vor: „The King James Version" (Lab-3) und „Coming From A Cold Place" (Lab-6). Beide Sessions wurden im Juli 1976 aufgenommen. Die Qualität ist sowohl nach musikalischem Niveau als nach Aufnahmetechnik nahezu vollkommen Harry swingt durch seine Count Basie-ähnlichen Arrangements und spielt sowohl einige der vertrauten Swing-Nummern als auch neueres Material. Seine Trompete klingt noch immer frisch und voluminös Eine weitere Schallplatte mit einem All Star Quintett liegt von dem Pianisten Dave Grusin vor „Discovered Again!' (Lab-5). Dave wird begleitet von Ron Carter, Baß. Lee Ritenour, Gitarre, Harvey Mason, Schlagzeug und Larry Bunker. Percussion Wiederum eine gute Jazz-Platte in erstklassiger Aufnahme-Qualität.

M & K Realtime Records, 8719 Wilshire Blvd , Beverly Hills CA 90211 liegen gleichfalls im Direct-to-Disc-Rennen und wählten Musiker, die zuvor meist auf Concord-Schallplatten vertreten waren .,For Duke" (RT-101) stellt den Trompeter und Kornettisten Bill Berry mit einigen vertrauten Ellington-Kompositionen vor (Bill Berry selber war einst Mitglied der Duke Ellington Band) Bei dieser Aufnahme bekommen alle Musiker eine Chance ihr Können zu demonstrieren Der wohl interessanteste Solist ist der Tenor-Gigant Scott Hamilton. Scott erstaunt uns immer wieder aufs neue mit seiner perfekten Technik und seinem Vibrato, einer delikaten Mischung aus Coleman Hawkins und Ben Webster Im Alter von 24 Jahren hat er bereits eine Meisterschaft auf seinem Instrument erreicht, wozu andere ein Leben lang benötigen. Der Posaunist Britt Woodman, der Altsaxophonist Marshall Royal, der Pianist Nat Pierce, der Bassist Ray Brown, der Schlagzeuger Frankie Capp sind die übrigen Solisten der Duke Ellington All Stars. Das musikalische Niveau ist ausgezeichnet, die Aufnahme-Qualität sehr gut, wenn auch nicht so hervorragend wie die von Sheffield Lab.

Century Records (ehemals The Great American) sind groß im Big Band-Geschäft. Sie bringen Schallplatten mit Woo-,dy Herman, Les Brown, der neuen Glenn Miller Band und Buddy Rich heraus. In „Les Brown and his Band of Renown Goes Direct-to-Disc" (GADD-1010) stellt Les Brown einiges neues Material vor, darunter „Gonna Fly Now", „Sir Duke" sowie eine bezaubernde Version von „Green Dolphin Street". Die Band klingt großartig, spielt ohne jegliche Effekthascherei und ruft Erinnerungen an die 50er und 60er Jahre wach, in denen Les Brown heiße Schallplatten für Coral und Columbia aufnahm. Die Platte ist ein absoluter Hörgenuß dank ihrer erregenden Arrangements. Zwei Aufnahmen von Buddy Rich liegen vor: „Class of '78" (GADD-1030) und „Together Again for the First Time" (CRDD-1100) mit Mel Torme. In „Class of '78" stellt Buddy eine Big Band Version von Joe Zawinuls „Birdland" vor sowie die herrliche Horace Silver Komposition „Cape Verdean Blues". Diese Band kocht wie keine andere und erhält ihr Gepräge durch phantastische Soli. Mel Torme singt seine eigenen Arrangements sowie Marty Paichs „Blues in the Night". „Lady Be Good" ist Ella Fitzgerald gewidmet, seine Referenz vor der First Lady of Jazz, wobei er seinen Seat-Künsten freien Lauf läßt. Die Band und Mel scheinen wie füreinander geschaffen.

Auch Woody Herman trumpft mit neuen Schallplatten auf. „Road Father" (CRDD 1080) stellt seine neueste „Herd" vor mit zeitgenössischen Arrangements von Stevie Wonder, Allen Vizzutti, Bruce Johnstone und Alan Broadbent. Einige alte Hits wie „Woodchopper's Ball" und „I Got News for You" kommen ebenfalls zu Gehör. Die beiden übrigen Woody Hermans

Seine Band kocht wie keine andere: Buddy Rich Foto Hans Kumpf

Trumpft mit neuen Platten auf: Woody Herman Foto: Ray Avery

sind keine Direct-to-Disc Aufnahmen: „Together" (CR 1090) mit Woodys altem Tenorsaxstar Flip Phillips, dessen voller Ton noch immer in Balladen am schönsten zur Geltung kommt. Ein Juwel unter Woodys Alben. „Chick, Donald, Walter and Woodrow" ist Hermans neueste Aufnahme (Century CR 1110). Auf dieser Platte wird Chick Coreas „Suite for a Hot Band" vorgestellt, und die heißeste Vocal-Version von Woody ist „I've Got News For You". Tom Scott und Victor Feldman sind die Stargäste und tragen mit zum Gelingen der Super-Session bei.

Eine kleinere Gruppe wird auf Direct-to-Disc vorgestellt: „Fusion is … Barry Miles" (CRDD 1070). Das Quartett besteht aus Barry Miles, Klavier, Vic Juris, Gitarre, John Burr, Baß und Terry Silverlight, Schlagzeug. Diese Gruppe bietet sehr guten zeitgenössischen Jazz, und an ihrem Zusammenspiel, das keinerlei Wünsche offen läßt, kann man erkennen, daß dieses Quartett schon geraume Zeit zusammen arbeitet. Zu meinen persönlichen Favoriten zählt die Direct-to-Disc-Schallplatte mit dem Phil Woods Quintett „Song For Sysyphus" (CRDD 1050). Phil ist ein lyrischer Altsaxophonist der Charlie Parker Tradition, der jeden in der Gruppe zu Höchstleistungen inspiriert. Man hat das Gefühl, besser könnte diese Aufnahme nicht gestaltet werden.

Discwasher-Records (1407 N. Providence Road, Columbia, Mi 65201) stellen ihr Produkt „Intensive Care" vor mit Paul Smith, Piano, Ray Brown, Baß, und Louie Bellson, Schlagzeug. Die Musik ist ausgezeichnet.

Crystal Clear Records (648 Mission Street, San Francisco, CA 94105) haben drei interessante Aufnahmen für Jazz-Freunde auf Lager: „Charlie Byrd" (CCS 8002) mit Byrd, Gitarre, Paula Hatcher, Flöte, Bill Reichenbach, Posaune, Joe Byrd, Baß, und Wayne Phillips, Schlagzeug. Cal Tjader erscheint auf „Huracan" (CCS 8003) mit Cläre Fischer, Piano, Pancho Sanches, Conga, Willie Bobo, Timbales, und Victor Pantoja, Bongos. Eine akustische Kostbarkeit mit viel südamerikanischem Temperament und Gefühl gewürzt.

Ein Leckerbissen besonderer Art ist Laurindo Almeidas „Virtuoso Guitar" (CCS 8001), in der sich Laurindo von seiner klassischen und seiner Jazz-Seite her zeigt. Er weiß sich in jedem Feld zu behaupten und mit seinem satten, vollen Flamenco-Stil zu bezaubern. Diese Aufnahmen sind makellos rein und klar. Crystal Clear nehmen ihre Schallplatten bei 45 Umdrehungen pro Minute auf, was zwar weniger Musik auf einer 12-inch-Schallplatte bedeutet; jedoch wer den Qualitäts-Klang vorzieht, wird vermutlich nach diesen Platten greifen.

Nautilus-Schallplatten (781 Shell Beach Road, Shell Beach, CA 93449) produzieren Direct-to-Disc-Schallplatten und importieren sie aus Japan. Sie haben einen ausgezeichneten Katalog herrlicher Jazz-Aufnahmen und exportieren diese auch weltweit. Zwei Super-Aufnahmen der großartigen L. A. 4 - Bud Shank, Altsaxophon, Flöte, Laurindo Almeida, Gitarre, Ray Brown, Baß, und Shelly Manne, Schlagzeug: „L. A. 4 - Pavane Pour Une Infante Defunte" (EW 10003) und „Going Home" (EW 10004) gehören mit zu den schönsten Kostbarkeiten auf Direct-to-Disc. Beide Schallplatten wurden für eine japanische Firma hergestellt und importiert. Der einzigartige Klang der L. A. 4 kommt auf diesen Direct-to-Disc-Schallplatten erst richtig zur Geltung. Diese Gruppe ist sowohl im musikalischen als auch im technischen Bereich unübertrefflich! (Bei dieser Besetzung dürfte allerdings wohl kaum Zweifel an Perfektion aufkommen.)

Cohearent Sound Schallplatten stellen Victor Feldman's „In My Pocket" vor (CSR 1001) mit Feldman am Klavier, Hubert Laws, Flöte, Chuck Domanico, Baß, Fred Tacke«, Gitarre, und Harvey Mason, Schlagzeug. In „Natural Life" wird guter zeitgenössischer Jazz (ASI 5001) von einer Jazz-Gruppe dargeboten, die man öfter hören möchte: „The Three" (EW 10001). Es handelt sich um ein Trio mit Joe Sample, Piano, Ray Brown, Baß und Shelly Manne, Schlagzeug, das eine wirklich prächtige Session vom Stapel läßt. „The Great Jazz Trio Direct From L. A." (EW 10005) ist ein viel zu vager Ausdruck für diese dynamische Gruppe: Hank Jones, Piano, Ron Carter, Baß und Tony Williams, Schlagzeug. Dieses Trio spielt unwahrscheinlich virtuos - mehr davon ist auf Inner City Schallplatten zu hören (keine Direct-to-Disc-Versionen): „The Great Jazz Trio at the Village Vanguard" (IC 6013).

Lee Ritenour, Gitarre, wird auf zwei JVC Direct-to-Disc Schallplatten vorgestellt mit „Gentle Thoughts" (VIDC 101) und „Sugar Loaf Express" (VIDC-2) - großartiger zeitgenössischer Jazz mit Musikern wie Patrice Rushen und Dave Grusin, Klavier, Steve Forman und Harvey Mason, Schlagzeug und Eric Gale, Gitarre, auf beiden Schallplatten, die für den Export produziert wurden.

Von **RCA Japan** kommt eine 45-UpM-Direct-to-Disc-Schallplatte mit dem großartigen Lew Tabackin, Tenorsaxophon und Flöte, „Trackin'" (RCA RDC-3), in der auch Lews Frau, Toshiko Akiyoshi, Klavier, Bob Dougherty, Baß, und Shelly Manne, Schlagzeug, vorgestellt werden. „Summertime" ist die wohl schönste Nummer des Sets. Es ist interessant, die Entwicklung Lew Tabackins zu verfolgen - er entpuppt sich mehr und mehr als einer der ganz Großen auf dem Tenor sowie der Flöte.

Die neueste Technik in der Entwicklung von Klangreinheit ist die Digital-Master-Technik. Der Klang kommt dem der Direct-to-Disc-Schallplatte gleich. Orinda Records stellen vor: „Diahann Carroll with the Mercer Ellington Orchestra" (ORC 400). Ms. Carroll zollt Ethel Waters Tribut, auch die Band klingt großartig; ebenso hervorragend ist die Qualität der Aufnahme. Bei der Digital-Technik können sogar Korrekturen vorgenommen werden, was bei Direct-to-Disc unmöglich ist.

Obgleich teurer als die althergebrachten Schallplatten werden Direct-to-Disc-Schallplatten wohl bald den Handel beherrschen und von „Reinheits"-Fans bevorzugt werden. Die Digital-Technik wird die Herstellung von erstklassigen Klangqualitätsprodukten sehr wahrscheinlich verbilligen. Jedenfalls sind alle diese Klangverbesserungen ein Plus für den Jazzhörer und vermitteln ein tieferes Hörerlebnis.

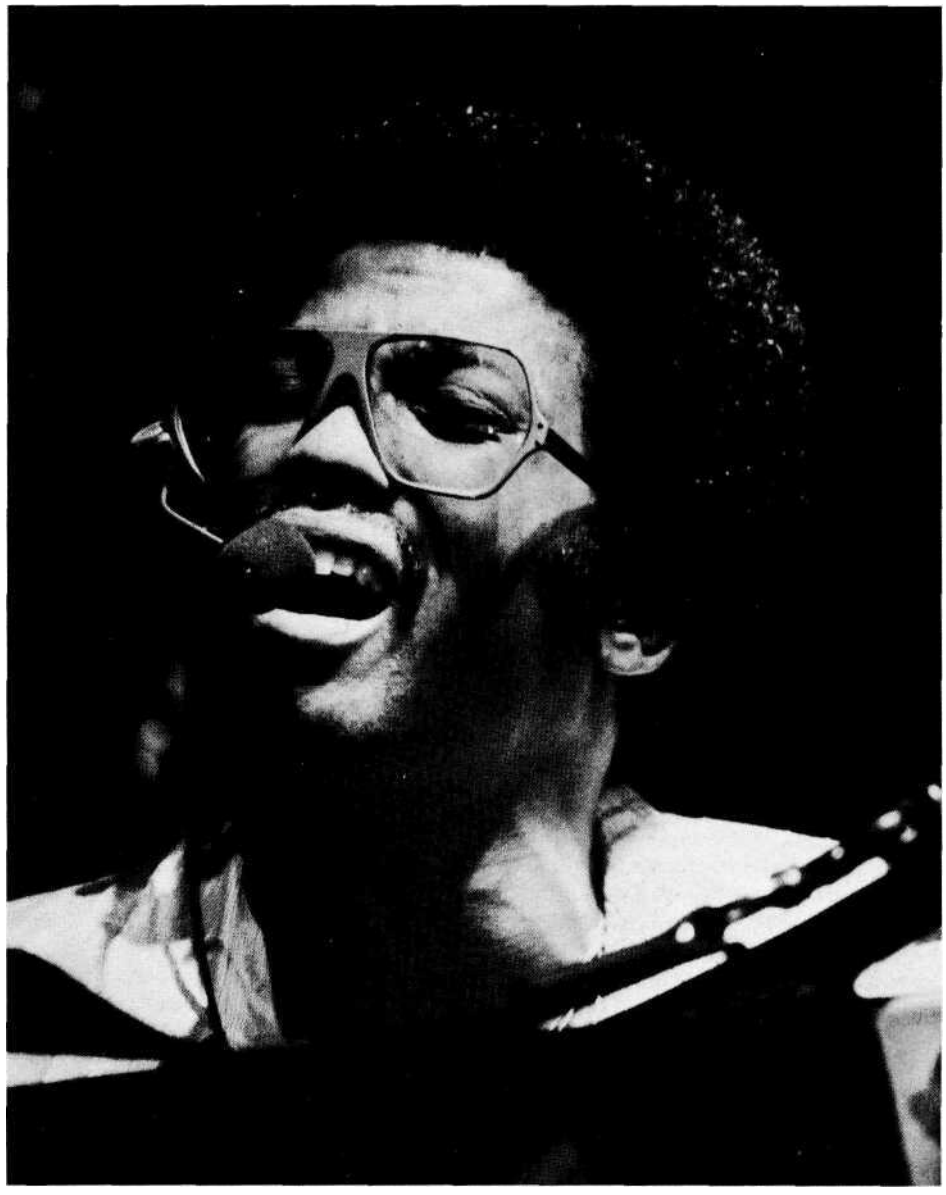
John Howard

Hamburger Wochenende

Nucleus und Herbolzheimer Band

Wenn der Besitzer eines Pop- und Jazzlokals wechselt, werden normalerweise neue Glühbirnen ein- und die Bierpreise hinaufgeschraubt.
Nichts davon in Onkel Pö's Carnegie Hall. Nach dem Weggang von Clubwirt Peter Marxen ist alles beim alten geblieben, sieht man einmal davon ab, daß die hübsche weibliche Bedienung jetzt noch mehr Gäste abküßt als früher schon. Das Licht ist noch immer schummrig, mancher Gast nachts um 2 Uhr recht schlummrig. Aber das Programm kann sich - vorerst noch - blicken lassen.
Wieder einmal stellte sich Ian Carr's Nucleus den Hamburgern vor, und sicher sind es seit dem letzten Wochenende ein paar Fans mehr geworden. Die Gruppe spielt in der Besetzung Rügelhorn, Saxophone, Flöte, E-Piano, Baß und Schlagzeug eine rundum gelungene Mischung von sanftem Jazzrock und Hardbop. Die englischen *Jazzer* haben sich so unterschiedliche Interpreten wie Horace Silver und Soft Machine zum Vorbild genommen. Intelligente Stücke im 6/8-Takt gab's zu hören, in denen viel Raum für leise Soli gelassen wurde. Den zweiten Teil des Konzerts sendete NDR II live als eine Art Mitternachts-Spitzen-Jazz.
Zwei Tage lang gastierte die Peter Herbolzheimer Band bei Onkel Po. Der Andrang des Publikums war beispiellos. Bier und Korn wurden ausnahmslos über die Köpfe hinweggereicht, die Temperatur im Lokal näherte sich der von Australien, und Ehepaare fanden sich nur nach langem Suchen wieder. In all der Fülle kam trotzdem unbeschwerte Stimmung auf. Der rock-orchestrale Jazz der Herbolzheimer Band trifft wohl genau den derzeitigen Publikumsgeschmack, und die gleichbleibende Qualität des Gebotenen beeindruckt wirklich. Präzise Einsätze, interessante Harmonie-Überlagerungen, Witz und Spielfreude zeichnen die Gruppe aus. Alex Riel am Schlagzeug und Dom Um Romao (Bongos, Percussion) sorgen für feurigen drive. Solistisch ist alles in bester Hand: Ferdinand Povel, Flöte, Saxophone, Ack van Rooyen, Flügelhorn, Alan Botschinsky, Flügelhorn, Bö Stief am Baß begeistern durch engagierte und einfallsreiche Improvisationen.
Dennoch: Durch das allzu rockjazzbetonte Programm, die seit Jahren immer gleichbleibenden Titel und das weitgehend starre Arrangement-Gefüge könnte das Ensemble eines Tages in die Gefahr geraten, nur noch ein bloßes Show-Programm abzuleisten - eine Gefährdung, wie sie sich Big Bands im Range von Thad Jones/Mel Lewis, Gil Evans, Buddy Rich usw. nie gegenübersehen werden. Peter Herbolzheimers Verdienst, viele neue Jazzfans gewonnen zu haben und eine gute Visitenkarte für den deutschen Jazz abzuliefern, bleibt dadurch ungeschmälert.
Der Beifall bei Onkel Po wogte noch lange in die Nacht hinein. Enthusiastisch, aber bleich von einsetzender Müdigkeit, klatschte in vorderster Reihe ein achtjähriges Mädchen. Wer redet noch von Nachwuchssorgen im Jazz?

Klaus Berger



Versucht Kopien von Stevie Wonder zu singen: Herbie Hancock Foto: Manfred Rinderspacher

Kein Platz mehr für Jazz

Herbie Hancock

Was ist bloß aus diesem Musiker geworden! Einstmals das große Talent im Quintett von Miles Davis, einer der sensitivsten Integratoren und Innovatoren zwischen Free Jazz, New Jazz und den Elementen des Bebop, und spielt jetzt öden Disco-Sound, sogenannten „Funky Jazz", der mit der Musik der Schwarzen Amerikas kaum mehr als die mageren vier Buchstaben gemein hat. Mit der Tournee dieses Jahres, die ihn auch in die Hamburger Musikhalle führte, verabschiedet sich Hancock von den Jazzfreunden, die ohnehin schon nicht mehr sehr zahlreich im Publikum vertreten sind. Sie müssen traurig feststellen, daß Hancock zum Jazz nichts mehr einfällt. Schade um „My funny Valentine", das er Stil-, Struktur- und konzeptlos an den Anfang stellt.
Dabei war der Meister schon knapp am Skandal vorbeigesegelt. Der Konzertbeginn wurde kurzfristig von 20 auf 21.30 Uhr verlegt, und als es selbst dann noch nicht richtig losging, sank die Stimmung im nicht ausverkauften Saal weit unter den Nullpunkt. Man begrüßte schließlich Hancock mit vielstimmigem

„Buh", worauf er sich zunächst wieder zurückzog. Der Skandal war programmiert.
Zynisch mokierte er sich über die „mangelnde Geduld" des Publikums, eine maßlose Arroganz angesichts gepfefferter Eintrittspreise und zweistündiger Verspätung. Für derartige Mißlichkeiten wollte er die Hörer offenbar durch nie dagewesene Phonstärken entschädigen. Lärm statt Differenzierung, Dröhnen statt Klingen, Stampfen statt Swingen.
Hancocks Musik erreicht in ihrer extremen Einfachheit die stereotype Wiederholung, wie sie einer Sirene eigen ist. Es findet nichts statt, worüber sich Nachzudenken lohnte. Man kann das, was da von der Bühne stürmt und donnert, durchaus leicht und angenehm konsumieren. Nur muß man dazu alle Ansprüche aufgeben, die man einer halbwegs abwechslungsreichen Musik entgegenbringt: interessante Melodien, dynamische Steigerung, klug gewebte Klanggebilde und vieles mehr. Selbst einfachster Hard Rock hat da mehr zu bieten. Dieses Funky-,,Jazz"-Rock-Gemisch ist die Reduzierung von Musik auf das mechanische Stampfen des Fußes. Eine Maschine lauft, wer sie bedient, ist im Grunde völlig schnurz.
Hancock selbst begibt sich schnell in den Astronauten-Look, mit umgeschnalltem Gesangsmikrophon, in das er versucht, Kopien von Stevie Wonder zu singen, was schon deshalb mißlingen muß, weil er selbst bei seiner Stimme nicht auf elektronische Verzerrung verzichten kann. Zwischen seinem und dem Keyboardspiel seines wenig berühmten Kollegen Webster Lewis gibt es kaum wesentliche Unterschiede.
In diese unpersönliche Tanzmusik können auch zwei ansonsten sehr interessante Musiker kein Leben bringen. Es ist geradezu erschreckend, was für Belanglosigkeiten der Schlagzeuger Alphonse Mouzon und der Saxophonist und Flötist Bennie Maupin hier von sich geben müssen. Mouzon gibt sich redlich Mühe, doch nur im brillanten Solo gelingt ihm eine vorübergehende Belebung des tristen Disco-Schmus. Doch für ihn und Maupin ist eine solche Tournee leicht verdientes Geld: viel zu lernen gibt es nicht, was das Arrangement betrifft, von Zeit zu Zeit wird mal ein Solo eingestreut, kaum große Anstrengungen für ein ansehnliches Honorar.
Überhaupt: wie diese Tournee sauber und reibungslos über die Bühne geht - wenn es erstmal angefangen hat - , ist auch die Musik ein Konsumartikel ohne Ecken, sie geht leicht ins allerdings bis an die Grenzen der Belastbarkeit strapazierte Ohr. So macht man Mäuse, für musikalische Ansprüche, gar für einfühlsame Improvisationen, für Jazz ist in diesem Konzept kein Eckchen mehr frei.

Michael Laages

Zwischen Nacht und Morgen

Lyrik und Musik

Gegen zwei Uhr früh rötet die Morgendämmerung der Blochschen Hoffnung zart den Kellerhimmel; eine Viertelstunde später rüstet die Konfrontation des lyrischen Ich und der Lyrik nachvollziehenden Iche mit Lenins Denkerstirn für den nachdenklichen Nachhauseweg. Die Höhe und Steile der Stufen, die hernach aus dem ,,Maininger"-Gewölbe in Frankfurt an die Straße führen, über die der hellwache Kopf bleischwere Beine zu tragen hat, erhellen schmerzliche Basis-Überbau-Diskrepanzen am eigenen Leib.
Was sich gegenwärtig zwischen Samstagmitternacht und dem frühen Sonntagmorgen im ,,Maininger"-Domizil begibt, ist sehr viel ehrgeiziger als bislang gepflogene „Begegnungen" zwischen moderner Lyrik und Jazz, die auf ein stimmungsvolles Nebeneinander von Rezitation und musikalischer Untermalung hinausliefen. Das von Wilhelm Liefland erdachte und konzipierte „Erste Nachtstudio Lyrik" wird nämlich vom „Maininger"-Ensemble (Regie: Christel Burgert) zu einer höchst komplexen Spielform entwickelt und durchartikuliert, für die verschiedenste Elemente theatralischer Kleinkunst mobilisiert werden. Das mimisch-musikalische Kabarett ist freilich durchdrungen vom lyrischen Subjektivismus, ist das Medium des träumenden, tastenden, räsonierenden, innen und außen Wirklichkeit prüfenden Lyrikers Liefland. Dabei entsteht eine verlebendigte, versinnlichte Poetik, ein künstlerisch geformtes und zudem - durch die Kooperation mit Partnern - objektiviertes Bekenntnis.
Lyrik wird hier vorgeführt nicht als kristallene Ruhe und Abgeschlossenheit, sondern als empfindlicher Reflex, als vorläufiger Ausdruck, als fragende Unsicherheit. Ohne starres Festgemachtsein an Fixpunkten, wenn auch in suchender Distanz, distanzierter Suche nach Brauchbarem, ja auch nach Leitbildern (Bloch, Lenin). Lyrik in der Spannung zu Christentum und Marxismus, aber auch sich strekkend zwischen tödlichem Ernst und spielerischem Unernst, intellektueller Schärfe und spontanem Impuls, systembildender Theorie und durchgerüttelter Lebenspraxis.
Bei solcherlei Visionen und Obsessionen des lyrischen Ich, das sich porös hält für die Einflüsse der Mitwelt, durch das die Tradition hindurchspaziert und dem jeder Lebenstag ein neues Licht aufsteckt, gerät auch die theatralische Selbstdarstellung bunt, irritierend, flimmernd. Liefland arbeitet freilich leidenschaftlich an der Form seiner Gedichte, und dergestalt hat auch die Studionacht bei allem Überbordenden strukturelle Gräten: das formale Gerüst, an das die sketchartigen Szenen Fleisch ansetzen, sind zumeist eingeblendete Statements der automatischen Telefonansage; der Lyrik schaffende, Lyrik zertrümmernde Exkurs wird also an geläufigen Alltagserfahrungen befestigt. Das ist aber nicht bloß eine dramaturgische Stütze, sondern zugleich eine Art Vermittlungsprinzip: gezeigt wird so, wie Gedichte auch in das Leben der Rezipierenden ohne Schwelle hineinreichen, hineinwirken können.
Auf dem spannungsvollen Weg zwischen Nacht und Morgen, Leiderfahrung und Hoffnung, Verzweiflung und Ausbruch hat auch die Musik eine besondere Funktion. Wenn der erzmusikalische Poet Liefland sie am Klavier produziert (zusammen mit den Free Jazz-Musikern Peter Kinne, Schlagzeug, und Buschi Niebergall, Baß), wird sie zum Ausdruck von Befreiung: das rhythmische Raster, in mechanische Spielfiguren der rechten Hand sich fortsetzend, wird von Handkantenschlägen und Clustern der Linken mehr und mehr zertrümmert, wobei paradoxerweise so etwas wie ein freier Flug musikalischer Funken entsteht, eine lodernde und verglimmende Ausdrucks-Kurve. Daneben gibt es, auf Klavier und Geige, auch allerlei mehr parodistischen Umgang mit musikalischen Materialien und - ebenso wie im lyrischen Bezirk - ausgiebiges Einblenden von „Klassikern" (Beethoven, Ravel, Händel). Auch dabei also wird die Esoterik eines „avantgardistischen" Bewußtseins konterkariert durch Alltagserfahrung.
Mit der Einstudierung dieses Studioprogramms machten sich die „Maininger"-Darsteller (Christel Burger, Katja Wieczorek, Sebastian Norden, Michael Rieth und, last not least, Liefland selbst) unheimlich viel Mühe. Zu wünschen, daß die technische Perfektion dieser Collage kein Hinderungsgrund dafür ist, sie auch andernorts zu zeigen. Das Programm ist spannend und sehenswert. Einstweilen ist es, wie gesagt, samstags 24 Uhr im „Maininger"-Keller in Frankfurt zu besichtigen.

Hans-Klaus Jungheinrich

(mit frdl. Genehmigung der Frankfurter Rundschau)

Die ganze Welt von 18 Saiten

Mclaughlin - Coryell - de Lucia

Mäuschenstille unter der Kuppel der Stadthalle Hannover. Konzentriert lauschen weit über 2000 Gitarrenliebhaber dem, was die drei namhaften Künstler auf der Bühne zu bieten haben. Der Amerikaner Larry Coryell, der indisch angehauch-

te Engländer John McLaughlin und der Spanier Paco de Lucia halten, was der ihnen vorauseilende Ruf verspricht, ja sie leisten sogar mehr. So wird die bundesdeutsche Premiere dieser sehr exklusiven Tournee - nur zwei weitere Städte in der Bundesrepublik, Stuttgart und Münster, wurden bedient - zu einem frenetisch gefeierten Ereignis. Technik, Improvisationsgabe, Kooperationsbereitschaft und Gefühl für die Musik sind Kategorien, in denen sich die drei Gitarristen kaum übertreffen lassen.

Dabei ist der musikalische Hintergrund der drei durchaus verschieden. Programmatisch für ihre Auffassungen von zeitgenössischer Musik stellen sie sich im ersten Teil allein dem Publikum, wobei Unterschiede deutlich werden, ebenso jedoch Berührungspunkte, an denen sich im zweiten Teil furiose Duette und Trios aufbauen.

Larry Coryell macht den Anfang, der ja bekanntlich am schwersten ist. Aber nicht nur deshalb bleibt sein Beitrag hinter den folgenden zurück. Sein Wunsch, es den anderen an Schnelligkeit gleichtun zu können, verführt ihn zu Ungenauigkeiten und, da seinem Improvisationstalent offenbar Grenzen gesetzt sind, zu einigen stereotypen Tongruppierungen, derer er sich im Verlauf seiner Soli immer häufiger bedient. Zudem gelingt es ihm, mit recht affektiertem Auftreten so manche Sympathie prompt zu verscherzen.

Ganz anders der stille und bescheidene ,,Stilpräger" des Abends: Paco de Lucia. Seine Soli gehören ausschließlich dem Flamenco in seiner ganzen Variationsbreite, und auch seine Kollegen richten sich im Trio später nach ihm. Geschmackssicherheit, genaue Akzentuierung selbst im schnellsten Lauf, Dynamik in Klang und Lautstärke zeichnen de-Lucia aus, Eigenschaften, die er in Hannover schon des öfteren unter Beweis stellte.

An einen Soloauftritt des vielfach als besten Jazzgitarristen der Gegenwart gerühmten John McLaughlin muß man hingegen lange zurückdenken. Er bringt erstmals an diesem Abend Jazz in Reinkultur auf die Bühne, ihm gelingt es, durch all seine technische Perfektion auch das Gefühl für eine blues-orientierte Musik der leisen Töne scheinen zu lassen. Zwei Balladen, Miles Davis' „Green and blue" und „Goodbye, Pork Pie Hat", eine Erinnerung an den kürzlich verstorbenen Bassisten Charles Mingus, sind die Höhepunkte dieses ersten Teils, Balladen voller Schwermut und dennoch immer wieder hervorbrechender Zuversicht.

Daß der zweite Teil zu einem seit langer und für lange Zeit einmaligen Ereignis wird, liegt an der Allgegenwart des spanischen Flamenco. Auf seine Rhythmen läßt man sich gern ein, alle drei Gitarristen hatten zudem bewiesen, wie intensiv sie sich an diese Musik anlehnen können. Besonders McLaughlin hat schon für sein Mahavishnu Orchestra Themen geschaffen, in denen sich Rhythmik und Harmonik des Flamenco und jazzmäßige Improvisation in nie dagewesener Vitalität vereinigen. Sein „Meeting of free spirits" wird umjubelter Schlußpunkt einer Session voller Witz und freiem Spiel, an einem Abend, der alles bringt, was auf Gitarren möglich ist. Warum nur Flamenco oder nur Jazz? Die ganze musikalische Welt dieser 18 Saiten ist gegenwärtig!

Michael Laages

Improvisationen in nie dagewesener Vitalität: (v. l. n. r.) John McLaughlin, Paco de Lucia und Larry Coryell

Bebop heute

Timeless

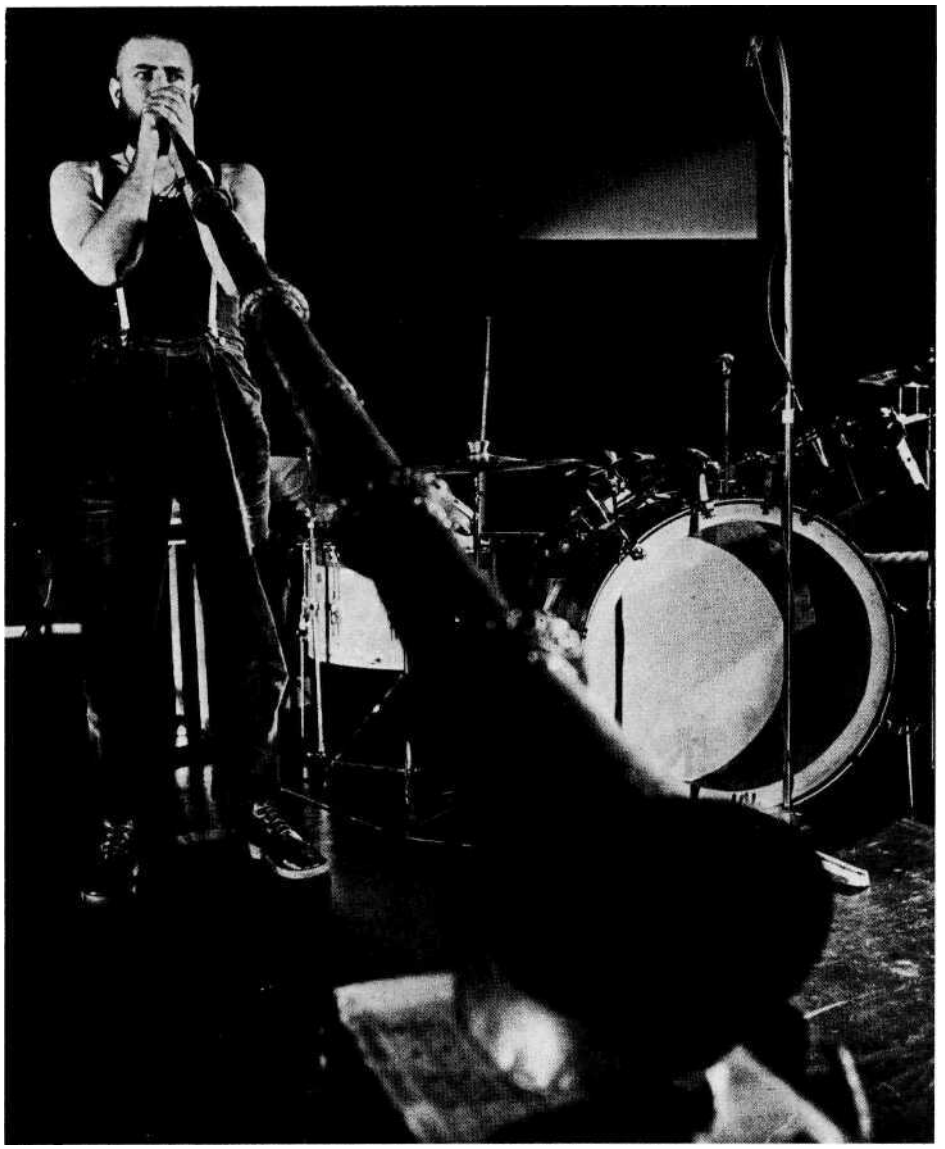
Es war ein Fest für die Freunde des Bebop, was da am 13. Januar im Erlanger Jazzclub Pupille ablief. Das Wiener Trio Timeless, verstärkt durch den Pianisten Fritz Pauer, gastierte zum Abschluß seiner Deutschland-Tour in der mittelfränkischen Universitätsstadt. Guter Besuch und typische Atmosphäre gaben den äußeren Rahmen, da störte auch ein - wetterbedingter - Spätstart nicht.

Selten habe ich Fritz Pauer so zupackend und fröhlich spielen gehört wie an diesem Abend in dieser Formation. Nach einer kurzen Warmlaufphase, in der seine Ideen offenbar schneller sprudelten als sich die Finger bewegen konnten, ließ er das Klavier in vollen beidhändigen Akkordläufen und perlenden Melodiebögen klingen. Einflüsse von Keith Jarrett waren durchaus zu erkennen, jedoch in eine unverwechselbar Pauersche Form gebracht. Dabei spielte er sich nie zu sehr in den Vordergrund, sondern ließ seinen Mitspielern den nötigen Raum zur Entfaltung. Dieser Raum wurde konsequent genutzt. Der Schweizer Schlagzeuger Joris Dudli trug sehr viel zum Eindruck einer sehr geschlossenen Formation bei. Besonders gefiel seine sensible Arbeit auf den Bekken. Er wirkte nie mechanisch, sondern war immer im Bilde, gab dynamische Akzente und konnte sich im rechten Moment auch einmal zurückhalten. Der Amerikaner Harry Kaenzig ließ seinen Baß in variantenreicher Begleitung energisch swingen. Er ergänzte sich dabei vorbildlich mit dem Schlagzeug. Seine verhältnismäßig kurzen Soli lebten von einem eigenwilligen Akkordspiel, gepaart mit ausgeprägtem Sinn für schönen Ton.

Ein Erlebnis war für mich der Wiener Saxophonist Harry Sokal. Sein großer, ruhiger Ton auf dem Soprano ebenso wie auf dem Tenorsaxophon, die langen, melodischen Bögen, hektisch und gelassen zugleich, der ausnehmend ästhetische Klangeindruck: es machte Spaß und Laune, ihm zuzuhören. Sein Stil ist transparent und zugleich so hintersinnig vielschichtig, daß man ihn eigentlich nur mit „vertrackt einfach" bezeichnen kann. Doch auch Sokal spielte sich, obwohl er brillierte, nicht in den Vordergrund. Er behielt das Gesamtbild im Auge, harmonierte mit seinen Mitspielern.

Timeless und Fritz Pauer, das war eine Formation, die sich neben guten solistischen Leistungen vor allem durch nahezu perfektes Verständnis untereinander auszeichnete. Das Ergebnis war eine ebenso klangschöne wie spannungsreiche Musik: Bebop heute.

Joachim Sondermann



Nachrichten von Alpe zu Alpe: Han Bennink Foto: Jan Persson

Sie werden jetzt vielleicht sagen, meine Damen und Herren, daß meine These zu wenig abgesichert sei, da sie nur auf Jazz und Etymologie fuße. Für diesen Fall habe ich noch drei weitere Beobachtungen anzubieten, die meine Überlegungen ergänzen. Sie wissen alle, daß die Jazzmusik für ihre Verbreitung untrennbar mit der Existenz des Grammophons verbunden war. Nun, auch hierzu treffen wir in Zermatt auf parallele Spuren. Nahe dem schon erwähnten Strahlhorn liegt ein anderer Gipfel. Er nennt sich N a d e l h o r n (4327 Meter). Es gehört meines Erachtens nicht viel Phantasie dazu, sich vorzustellen, daß den hiesigen Ureinwohnern bei dieser Namensgebung ein akustisches Reproduktionsgerät mit Walze, Nadel und Hörn vor Augen schwebte, wie es ähnlich 1877 Thomas Alva Edison unter der Bezeichnung Phonograph erfand. Auch der 2582 Meter hohe ortsnahe R i f f e l b e r g erinnert an die Rillen des Edisonschen Hill-and-Dale-Verfahrens.
Und weiter: In einem 1866 erschienenen Konversationslexikon fand ich unter dem Stichwort J a s s folgende Auskunft: „Alter Schweizer Zeitvertreib für zwei, drei oder vier Spieler". Und unter dem Verbum j a s s e n hieß es dort: „Jass spielen". Bisher glaubten wir doch alle, das Wort *„Jazz"* sei in der Literatur erstmalig - und zwar genau in dieser altschweizerischen Schreibweise „Jass" - 1916 nachweisbar. Wie Sie sehen: Ben Akiba, alles schon dagewesen. Schon 1866. Und zwar in der Schweiz und nicht in New Orleans.
Und ein letzter Hinweis. Darf ich abschließend Ihre Aufmerksamkeit noch auf die Musik lenken, die Ihnen, meine Damen und Herren, auch heute noch in den Stüeblis hiesiger Hotels von den Nachfahren der Ureinwohner präsentiert wird? Die hier bevorzugte Besetzung der Landlertrios besteht aus Klarinette, Knopfakkordeon und einem fast wie gezupft klingenden gestrichenen Kontrabaß. Hören Sie nur einmal genau hin, und Sie werden so manches Mal an Aufnahmen von Jimmie Noone's Apex Club Orchestra gemahnt, so etwa an „It's tight like that" oder an „San". Rudimente überlieferten Ur-Jazz?
Nicht gelten lassen könnte ich, meine Damen und Herren, den möglichen Einwand, den jetzigen Einwohnern der Talschaft hafte so gar nichts Jazzmusikalisches an. Schon The Original Hoosier Hot Shots sangen 1935: „Them Hill Billies are Mountain Williams now", was etwa besagen sollte: Aus den Hinterwäldler-Heinis sind jetzt smarte Unternehmer-Henris geworden. Oder: Tempora mutantur, nos et mutamurinillis.

JAZZ NEWS

Jazzkurse und Seminare

Vom 17.-21. April findet in Münster ein Jazz Seminar statt, zu dem Wolfgang Engstfeld (Sopran- und Tenorsaxophon), Uli Beckerhoff (Trompete), Peter Ortmann (Klavier), Heiner Berringmeier (Gitarre), Johannes Echterhof (Bass) und Wolfgang Ekholt (Schlagzeug) als Dozenten verpflichtet wurden. Die Teilnahmegebühr beträgt 100DM, Anmeldungen sind zu richten an den Jazz Club Münster e. V., Eimermacherweg 5.

Vom 22.-29. Juni wird in Viersen der erste Jazz-Rock-Blues Kurs durchgeführt. Der Unterricht findet während dieser Zeit in der Musikschule und in der Festhalle Viersen statt. Zudem werden abends Konzerte und Jam Sessions unter Leitung der Dozenten organisiert. Das Abschlußkonzert ist am 29. 6. in der Festhalle geplant. Folgende Musiker werden unterrichten: Alan Skidmore, Wilton Gaynair (Saxophon, Flöte, Klarinette), Tony Oxley, Frank Köllges (Schlagzeug), Ali Haurand (Bass), Eddy Marron (Gitarre), Uli Beckerhoff (Trompete), Rob van den Broeck (Klavier, Synthesizer). Die Teilnahmegebühr beträgt 64 DM, Unterkunft kann besorgt werden. Anmeldungen sind zu richten an das Kulturamt der Stadt Viersen, z. Hd. Helmut Nisters, Hauptstraße 82, 4060 Viersen, Tel. 0 21 62/ 10 1308.

„Jazz und Blues" heißt der Internationale Werkstattkurs in der Akademie Remscheid, der vom 16.-29. Juli dauern wird und für junge Jazzmusiker, Musikstudenten und Leiter von Jugendbands gedacht ist. Zwei Wochen lang wird ein Dozententeam von 12 Jazzmusikern internationalen Ranges in Arbeitsgemeinschaften, Instrumentalunterweisungen und Ensembles mit den Kursteilnehmern arbeiten. Zum Lehrprogramm gehören neben Harmonielehre und Arrangement Unterricht und Improvisationsübungen an zahlreichen Instrumenten, sowie verschiedenste Ensembleformen. Aufgrund der starken Nachfrage empfiehlt sich frühzeitige Information und Anmeldung. Kontaktanschrift: Akademie Remscheid, Küppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 021 91/7941.

Es starben

Ernst Joachim Frommann ist am 9. Januar im Alter von 73 Jahren in Kronberg im Taunus gestorben. Fiddlin' Joe, wie er seit den 30er Jahren genannt wurde, war zuletzt Alleinunterhalter am Klavier im Frankfurter Raum. Frommann gehörte seinerzeit zum Leipziger Hot Club und war nicht zuletzt auch seines Seat-Gesanges wegen in Jazzerkreisen besonders beliebt.

Fred Elizalde starb am 16. Januar im Alter von 72 Jahren in seiner Heimat Manila. Der Pianist gründete 1926 mit seinem Bruder Manuel eine Band in London. 1928 stellte er sich im Savoy Hotel in London mit einer Gruppe amerikanischer und britischer Musiker vor. In dieser Zeit entstanden auch Plattenaufnahmen, bei denen Adrian Rollini und Chelsea Quealey mitwirkten. Danach studierte Elizalde bei Maurice Ravel in Frankreich und machte nur noch 1932 ein paar Jazzaufnahmen in England. Nachdem er als Dirigent mit Sinfonieorchestern in alle Welt gereist war, ließ er sich wieder auf den Philippinen nieder und baute dort die Manila Broadcasting Company mit auf.

Tommy Wolf, der sich durch seine Songs auch im Jazz einen Namen machte, ist am 8. Januar im Alter von 53 Jahren in Los Angeles gestorben. Der Pianist und Sänger schrieb Stücke wie „Spring can really hang you up the most", „I'm always drunk in San Francisco" und „All the sad young men", die immer wieder gerne von Jazzsängerinnen aufgegriffen werden.

Herbie Mann, der ganz auf die Disco-Masche eingeschwenkt ist, gab seine Meinung zum besten: „Ich bin der erste Disco-Jazz-Musiker, und ich bin jetzt ein Disco-Flötist. Wenn man kein Sänger ist und sich so bei der Masse Gehör verschaffen kann, dann muß man eben populäre Musik machen, um bekannt zu werden."

Quark nennt sich eine Plattenfirma, die im Februar ihre ersten drei Alben vorlegte. Es sind dies: Karl Berger & Edward Blackwell „Just Play", Steve Lacy „Crops" und Derek Bailey „Domestic & Public Pieces". Kontaktanschrift: Quark Records & Books, P. O. Box 213, Princeton Junction, NJ 08550, USA.

Blues-, Gospel- und Jazz-Filme

TCB Music nennt sich eine Filmverleihgesellschaft, die Festivalveranstaltern und Clubs eine Reihe interessanter Blues- und Jazzfilme anbietet. U. a. gibt es Blues mit Sonny Boy Williamson, Roosevelt Sykes, Sonny Terry-Brownie McGhee, Leadbelly, Big Bill Broonzy und Bessie Smith, Gospel mit Mahalia Jackson, Jazz mit Duke Ellington, Count Basie, Jimmy Dorsey, Stan Kenton, Fats Waller, Meade Lux Lewis, Nat King Cole, Lucky Millinder, Louis Jordan, Teddy Wilson, Coleman Hawkins-Roy Eldridge, Bill Coleman, Louis Armstrong, Bobby Hackett, Dizzy Gillespie, Ben Webster, Dexter Gordon, Sonny Rollins und Cecil Taylor. Kontaktanschrift: TCB Releasing Ltd., Angus Trowbridge, Stone House, Rudge, Frame, Somerset BA11 2QQ England, Tel. 0 37 38 37 69.

10. Int. Jazz-Woche Burghausen

Zum 10. Mal findet unter der Leitung von Joe Viera und Helmut Viertl in Burghausen das größte süddeutsche Jazz Festival statt. Aus Anlaß dieses Jubiläums hat der bayerische Staatsminister für Unterricht und Kultur, Professor Hans Maier, die Schirmherrschaft übernommen. Vom 14.-18. März 1979 gibt es in der Wackerhalle Burghausen im Mautnerschloß insgesamt 8 Veranstaltungen, die einen vielfarbigen Ausschnitt aus der Musik der Gegenwart präsentieren. Hinzu kommt eine Ausstellung ,,10 Jahre Jazz in Burghausen" mit Fotos, Grafiken und Bildern. Für die Jazz-Woche Burghausen konnten verpflichtet werden: Bavarian Big Band, Rodent Hazel Nut Stompers, Pablo-Kammerton, Klaus Weiss Quintett mit Mal Waldron (14. 3.), Key, Horace Silver Quintett (15. 3.), Art Ensemble of Chicago (16.3.), Assorted Blues Piano Rustlers, Vince Weber, Mainstream, James Booker, (17.3. nachmittags), Anachronic Jazz Band, Art Hodes, Little Julia Jazz Quintett, Philip Baudoin, Beryl Bryden (17.3. abends), John Surman-Karin Krog, George Coleman Quartett (18. 3. nachmittags), Chet Baker Quartett, Elvin Jones Jazz Machine (18.3. abends). Kontaktanschrift: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Wird mit seinem Quintett bei der 10. Internationalen Jazz-Woche Burghausen erwartet: Horace Silver **Foto: Jochen Richter**

Wieder neu: From Spirituals To Swing

From Spirituals To Swing nennt sich eine Jazz-Gala, die am 5. Mai im Rahmen des Festival International de Lausanne im Palais de Beaulieu stattfindet. Diese Veranstaltung knüpft an die legendären Konzerte gleichen Namens an, die vor 40 Jahren in der New Yorker Carnegie Hall stattfanden. Das Schweizer Konzert wird ebenfalls Vertreter des Spirituals, des Blues und des klassischen Jazz präsentieren. Bisher konnten verpflichtet werden: Bessie Griffin, Memphis Slim, Sammy Price, Louis Myers and his Chicago Blues Swingers, Ray Bryant, Helen Humes, Wild Bill Davis, Floyd Smith, Bobby Durham und Ellsworth Gooding. Kontaktanschrift: International Booking Agency, Willy Leiser, Avenue Florimont 3, CH-1820 Montreux, Tel. 62 33 31.

Ogun Records, die im vergangenen Jahr 11 Jazzalben vorgelegt haben, werden auch in diesem Jahr wieder viele Jazzproduktionen veröffentlichen. Neu sind jetzt Platten von Trevor Watts' Amalgam und John Surman solo, aufgenommen in der All Saints Church in Hastings.

Peter Kowald gibt im März mit dem Bassisten Barre Phillips einige Duokonzerte. Im Januar stellte sich Kowald im Duo mit dem Saxophonisten Evan Parker in 11 Konzerten in Griechenland vor. Kowald gehört jetzt zu Keith Tippetts Ark, von dem bei Ogun eine Platte erschienen ist. Kontaktanschrift: Peter Kowald, Luisenstraße 116, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/ 31 34 34.

Toshiko Akiyoshi, Quincy Jones, Alan Broadbent und Robert Freedman wurden in diesem Jahr für Grammy awards nominiert. Quincy Jones wurde als bester Plattenproduzent vorgeschlagen, ebenso wurden drei seiner Stücke als preiswürdig bezeichnet. „End of the yellow brick road" als beste instrumentale Komposition, dann die Titelmelodie von „The wiz", die Quincy zusammen mit Robert Freedman schrieb, und schließlich ,,Stuff like that", was als bestes Arrangement für Stimmen und zugleich als die technisch beste Aufnahme gilt. Alan Broadbents ,,Aja", das von der Woody Herman Herd aufgenommen wurde, wird ebenso unter „bestes instrumentales Arrangement" nominiert. Und Toshiko Akiyoshi gilt als preiswürdig in der Kategorie „beste instrumentale Jazz-Komposition" für ihre Platte „Insights", die sie mit der von ihr und Lew Tabackin geleiteten Big Band aufgenommen hat.

Toto Blanke geht im März mit seiner Gruppe Electric Circus und dem Saxophonisten Charlie Mariano ins Studio, um die zweite Platte aufzunehmen. Mariano, der schon bei der so erfolgreichen DDR Tournee im vergangenen November und Dezember dabei war, wird auch bei einer weiteren Gastspielreise von Electric Circus im Juni mit von der Partie sein.

Hallmark Swingtet nennt der Ex-Roy Pellett Trompeter Andy Lawrence seine neue, in Berlin beheimatete Gruppe. Mit dem Klarinettisten Jerry Senfluk, dem Pianisten Johnny Parker, dem Bassisten Erich Abshagen und dem Schlagzeuger Ray Ball bietet Lawrence swingenden Jazz wie er in den 30er und 40er Jahren gespielt wurde. Kontaktanschrift: Andy Lawrence, Heerstraße 91 (App. 9), 1000 Berlin 19, Tel. 030/ 3 05 86 91.

Viewpoint, die Free Jazz Gruppe aus Laupheim, die 1978 den 1. Preis beim Jazzwettbewerb des Landespavillons Baden-Württemberg gewann, wird im April und Mai verstärkt Konzerte im süddeutschen Raum geben. Im Juni sind einige Auftritte in Frankreich geplant. Die Gruppe, die derzeit aus Mathias Rösel, Altsaxophon, Reinhold Braig, Klavier, Rolf Zaicescu, Bass, und Manfred Keller, Schlagzeug, besteht, möchte noch gerne einen weiteren Bläser hinzuziehen. Kontaktanschrift: Wolfram Burster, König-Wilhelmstr. 35, 7958 Laupheim, Tel. 0 73 92/ 2003.

Virgin's Dream wird im Juni die erste Platte aufnehmen. Die aus dem Essener Raum stammende Jazz-Rock-Formation hat zum Jahreswechsel eine Umbesetzung vorgenommen. Für den ausgeschiedenen Gitarristen Winni Rüger kam der Trompeter Bernd Krämer in die Band. Zudem wurde die Gruppe durch den Saxophonisten Lothar Krist und den Percussionisten Steve Boston erweitert. Die Rhythmusgruppe, die auch der Gruppe Noctett das Rückgrat gibt, ist geblieben, es sind Thomas Hufschmidt, Keyboards, Martin Engelien, Bass, und Peter Walter, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Martin Engelien, Neue Liebe 1, 4300 Essen 14, Tel. 02 01 / 51 27 03.

Idetemp, die Leichlinger Free Art Music Formation, hat jetzt unter dem Titel „1983 . . . and she told me I was die" ihre erste Platte vorgelegt. Kontaktanschrift: Thomas Friedenberger, Eichendorff-Straße 45, 5650 Solingen 11.

SOH, das Trio von Alan Skidmore, Tony Oxley und Ali Haurand, nahm Anfang Februar in Ludwigsburg eine Platte für EGO auf. Das Trio wurde von der Canadian Foundation For The Improvisational Arts eingeladen, im Herbst in Kanada aufzutreten.

Sunset Music Company, die amerikanische Oldtime Jazzband, die bereits im vergangenen November und Dezember eine erfolgreiche Deutschlandtournee absolvierte, wird im Mai wieder hier gastieren. Kontaktanschrift: Connexion, 4060 Viersen 1, Konrad-Adenauer-Ring 10, Tel. 02162/ 1 84 08.

Gerry Mulligan hat kürzlich wieder seine Concert Jazz Band aufgestellt, um mit ihr Konzerte in und um New York zu geben.

JAZZPODIUM

E 1315 EX
Nr. 4/XXVIII April 1979
ISSN 0021–5686
DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

Alberta Hunter

Foto: Hans Kumpf

Zbigniew Seifert ist tot; Jazzgeiger aus Polen - 1946 geboren - seit Jahren in München ansässig - der deutschen Jazzszene so eng verbunden wie wenige andere ausländische Musiker... Am 15. Februar 1979 ist er in Buffalo im Staate New York an einem schweren Krebsleiden gestorben - erst 32 Jahre alt.

Auf Zbigniew Seiferts Platte „Man Of The Light" gibt es das Stück „City Of Spring". Diese „Stadt des Frühlings" war für Zbigniew New York. Oft hat er darüber gesprochen, wie er erst, als er zum ersten Mal nach New York gekommen sei, begriffen habe, warum dies wirklich die Hauptstadt des Jazz sei und daß hier das musikalische Klima so ganz anders sei als überall sonst in der Welt: fordernder und anregender und inspirierender. Nach New York waren Zbigniew und seine Frau Agnes im November des vergangenen Jahres gefahren, um eine neue Capitol-Platte aufzunehmen. Jazzmäßiger und musikalischer sollte sie werden als die erste kommerzielle und modische Capitol-Platte, die nicht nur Zbigniews Freunde, sondern auch ihn selbst enttäuscht hatte.

Zbiggy war mit großen Hoffnungen nach New York gefahren. Rund zwei Jahre lang hatte er wegen seiner schweren Krebserkrankung nicht spielen können. Immer wieder hatte er Monate in Krankenhäusern verbracht - in München, in der Nähe von Frankfurt, in Bonn, in Hannover... Nun ging es wieder aufwärts. Zbiggy konnte wieder spielen - und zwar erstaunlicherweise gleich wieder mit der alten Kraft und einer - vielleicht durch sein Leiden erworbenen - neuen Reife und Souveränität. Es war eine rätselhaft-plötzliche Besserung. Zbiggy selbst und seine Frau schrieben sie einem Wunderheiler zu, den sie im Sommer 1978 in London konsultiert hatten. Sogar die Ärzte in München waren verwirrt, weil sie mit einemmal in dem vorher stark verkrebsten Körper nur noch wenige Metastasen fanden. Nur hatte der Mann aus England, der Zbiggy geholfen hatte, gleich gesagt: Sie müssen öfter kommen. Einmal reicht nicht. Aber dann war er monatelang auf Reisen gewesen - unerreichbar für Zbiggy.

Zbigniew Seifert hatte eine erstaunliche Lebenskraft. Sogar in den schwersten Tagen seiner Krankheit, als wir alle kaum noch Hoffnung hatten, sprach er zu seinen Freunden, die ihn im Krankenhaus besuchten oder die ihn anriefen, darüber, was er nun vielleicht nächsten Monat spielen werde, welche Konzerte er plane, mit welchen Musikern er gern zusammen spielen möchte, welches seine nächsten Plattenideen seien … Einmal, als die Krankheit auch seinen Arm ergriffen hatte - dessen Bewegungsfähigkeit doch für einen Geiger so ganz und gar unerläßlich ist! -, da sagte er mir: „Nun, dann spiele ich eben wieder Saxophon. Aber spielen werde ich."

Deshalb hat Zbiggy auch den Kampf gegen seine Krankheit nie aufgegeben. Als er davon erfuhr, daß an einem Krankenhaus in Hannover eine neue amerikanische Heilmethode ausprobiert würde, fuhr er sofort hin. Die Injektionen, die er dort erhielt, schienen auch zu helfen. Nur mußten sie regelmäßig wiederholt werden. Trotzdem fuhr Zbiggy nach New York. Zu Weihnachten schrieb er, er habe in den USA eine noch bessere Heilmethode gefunden. Polnische Freunde hatten ihm zu

Es ist erstaunlich, wie viele Musiker Zbigniew Seifert in der ganzen Welt erreicht hat - trotz der wenigen Jahre seines Wirkens und vor allem trotz seiner wenigen Platten.

einer Operation in Buffalo an einem der bekanntesten Krebskrankenhäuser der USA geraten. Dort wurde er zweimal operiert - einmal elf, das zweite Mal zehn Stunden lang. Die Hälfte der Leber, die Hälfte der Lunge wurden herausgeschnitten. Die zweite Operation führte zu einer Leberinfektion. Danach trat Herzstillstand ein.

McCoy Tyner, den ich auf den Berliner Jazztagen 1976 mit Zbiggy bekannt machte, hat gesagt, Seifert sei der erste moderne Jazzgeiger, der ihn wirklich bewegt. Ähnliche Urteile hat es von vielen anderen gegeben. Aber Zbigniew Seifert wurde nicht nur gehört und anerkannt und gepriesen, er wurde auch geliebt, denn er war ein besonders liebenswerter Mensch. Nicht zuletzt deshalb hatten sich bereits vor zwei Jahren viele deutsche Jazzmusiker in Hamburg und Bremen zusammengefunden, um für ihn zu spielen und auf diese Weise Geld zu sammeln, das zur Bezahlung seiner hohen Krankenhausrechnungen mithelfen sollte.

Mit allen Musikern - überhaupt mit allen Menschen, mit denen er zusammengearbeitet hat - hatte Zbiggy über die sachliche Beziehung hinaus herzliche und warme menschliche Beziehungen. Deshalb auch war er ein so idealer Duo-Partner. Kongeniales Duo-Spiel ist kaum denkbar ohne intensive menschliche Kommunikation. Es gibt wunderbare Duos von Zbigniew Seifert - zum Beispiel mit Charlie Mariano, mit Jasper van't Hof (zuerst bei „Jazz In The Garden" in Berlin, aber auch auf der Platte „Man Of The Light"), mit Philip Catherine, dem tschechoslowakischen Flötisten Jiri Stivin und - auf den Donaueschinger Musiktagen 1976 - mit Albert Mangelsdorff, der Zbiggy damals ausdrücklich als einen seiner bevorzugten Duo-Partner bezeichnet hat.

Zbigniew Seifert stammte aus Krakau, der Stadt, die man „das New Orleans des polnischen Jazz" nennen könnte: Erstaunlich hoch der Prozentsatz der in dieser Stadt geborenen polnischen Jazzmusiker! Zbiggy wurde geprägt durch die polnische Jazz-Atmosphäre der sechziger Jahre, die ihrerseits nicht denkbar ist ohne den großen, verstorbenen polnischen Pianisten, Komponisten und Anreger Krzysztof Komeda (der freilich nicht aus Krakau, sondern aus Poznan stammte). 1969 war Zbiggy zum ersten Mal nach Deutschland gekommen: Um im Tomasz Stahko Quintett auf den Berliner Jazztagen zu spielen. Der Auftritt war ein Riesenerfolg - nicht nur für Startko, der dadurch mit einem Schlag auf der deutschen Szene bekannt war, sondern auch für Zbigniew, der sich nicht zuletzt unter dem Eindruck dieses Erfolges entschloß, in Deutschland zu leben.

Es gibt einen oft gedruckten Ausspruch von Zbigniew Seifert, der vielleicht besser als alles, was über ihn gesagt worden ist, seine musikalische Konzeption kennzeichnet: „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, all die üblichen Geigen-Effekte zu verwenden. Was mich betrifft, so folge ich der Bahn, die John Coltrane gebrochen hat."

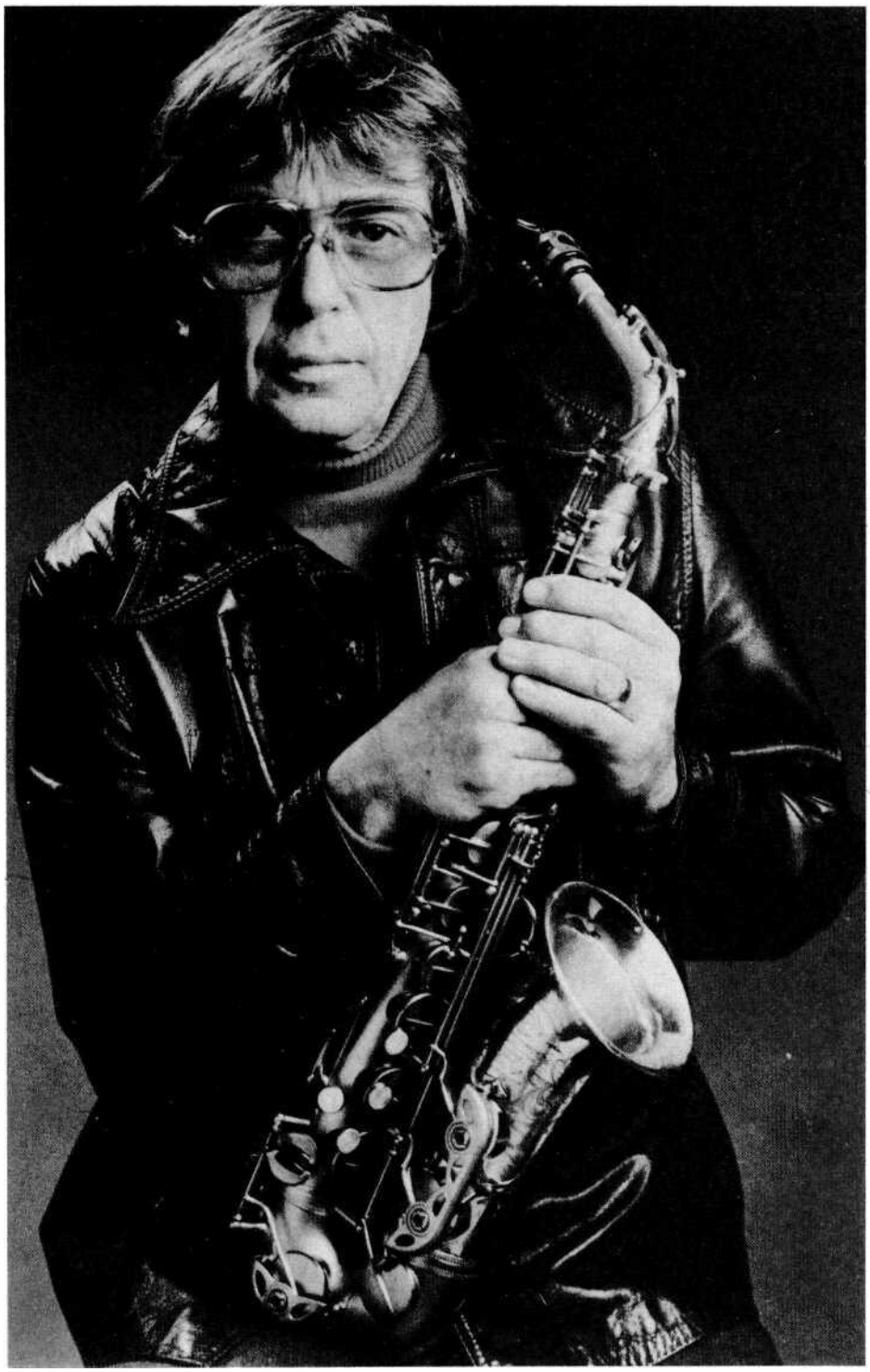
Weil Zbiggy von Coltrane her kam, deshalb hatte er auch eine so starke Beziehung zu McCoy Tyner. Deshalb andererseits hat auch McCoy Tyner Zbigniew Seiferts Musik so anerkannt. Der „Man Of The Light": das war für ihn immer McCoy Tyner. Ihm ist seine MPS-Platte gewidmet. Andererseits: Wir, seine Freunde, haben immer Zbigniew Seifert selbst als den „Man Of The Light" empfunden.

Es ist erstaunlich, wie viele Musiker Zbigniew Seifert in der ganzen Welt mit seiner Botschaft erreicht hat - trotz der wenigen Jahre seines Wirkens und vor allem trotz seiner wenigen Platten, die obendrein noch unter Vertriebs-Beschränkungen litten. Auf dem Monterey Jazzfestival 1976 in Kalifornien spielte er mit John Lewis und Richard Davis, in New York mit der Gruppe Oregon, mit Joanne Brackeen und Billy Hart, in der Bundesrepublik mit Hans Koller, Joachim Kühn, Michal Urbaniak, Philip Catherine, Albert Mangelsdorff, in England mit Mike Gibbs, in Japan wurde „Man Of The Light" zur „Besten Violinplatte der Dekade" gewählt.. . Und in Frankreich - dem Lande Stephane Grappellis und Jean-Luc Pontys, das doch nun wahrhaftig seine eigene große Jazz-Violintradition besitzt - sagte der junge Geiger Didier Lockwood (der so viel vom Erbe Zbigniew Seiferts weiterführt): „Kein anderer Geiger hat mich so sehr beeindruckt und so beeinflußt wie Zbiggy." Und auf seiner ersten Platte, aufgenommen wenige Tage nach dem Tod des polnischen Geigers, widmete er ihm ein Stück, das er einfach „Zbiggy" nannte.

Ich möchte diesen Nachruf mit einem Aufruf schließen. Zbiggys Frau Agnes, die ihren Mann jahrelang voll Hingabe und Selbstaufopferung gepflegt hat, befindet sich in einer verzweifelten Situation. Sie wird buchstäblich erdrückt von Beerdigungs- und Krankenhaus- und Operationskosten, von Arztrechnungen und Reisekosten, der Überführung der Urne von Buffalo an der kanadischen Grenze nach Krakau in Polen. Kurz bevor Zbiggy starb, starb auch noch ihre Mutter. Sie ist nun völlig allein. Musiker in New York, München und Hamburg haben sich zusammengefunden, um Konzerte zu geben und dadurch Geld zu sammeln und ihr auf diese Weise zu helfen. Vielleicht können auch die Leser dieses Nachrufes helfen - mit größeren oder kleineren Beträgen, wie es jedem einzelnen möglich ist. Die Jazzwelt ist ja immer mehr darauf angewiesen, Selbsthilfe-Mechanismen zu entwickeln. Auf der amerikanischen Szene gibt es ständig eine Fülle von Wohltätigkeits-Konzerten, mit denen die Musiker einander helfen. Vielleicht sollte darin ein Vorbild für die deutsche Szene liegen - in einer Zeit, in der für Musiker der klassischen Musik allenthalben reichlich dotierte Stiftungen, Subventionen und Foundations bestehen, für die Jazzmusiker aber immer noch nichts geschieht. (Ernüchternd zu durchblättern das neue Buch von Karla Fohrbeck und Andreas Wiesand „Handbuch der Kulturpreise" - mit Hunderten von Seiten, auf denen die Preise und Förderungsmöglichkeiten für klassische Musik, Literatur, Darstellende Kunst, Film, Publizistik etc. angeführt sind, aber nahezu nichts für den Jazz!)

Helfen Sie also, wenn Sie können! Hier ist Agnes Seiferts Konto: Deutsche Bank München (Bankleitzahl 700 700 10), Kontonummer 271 66 78.

Joachim Ernst Berendt



Bud Shank

Foto: B. R. Burr/Concord

Laurindo Almeida, Ray Brown, Jeff Hamilton und Bud Shank

L A Four

Der Begriff L. A. 4 steht für ein Quartett ausgezeichneter Individualisten, das von dem brasilianischen Gitarristen Laurindo Almeida geleitet wird. Seit ihrer Gründung im Jahre 1974 erfreut sich diese Gruppe immer größerer Beliebtheit und wird von Publikum und Kritik mit Lob und Begeisterung überschüttet. Das besondere Merkmal der Gruppe ist, daß sie - trotz der Verschiedenartigkeit ihrer Mitglieder - als eine perfekte Einheit funktioniert, doch gleichzeitig der Improvisationskunst der 4 Meister ihres Fachs freie Hand läßt. Neben Laurindo Almeida, der,,Seele" der L. A. 4 und deren Namensgeber (die Verbindung zu Los Angeles hat sich allerdings bei den Hörern und im internationalen Musikleben mehr durchgesetzt) gehören diesem Ensemble an: der markante Bud Shank, Altsaxophon und Flöte, der feinfühlige Jeff Hamilton (der im letzten Jahr den überbeschäftigten Shelly Manne am Schlagzeug ablöste) und last but not least, Ray Brown, der stilvolle Bassist.

Das Ensemble besticht durch seine geschmackvolle und eigenwillige Kombination vieler Stilrichtungen; es vereinigt die Improvisationskunst des Jazz, die Melodik und Harmonie der klassischen Musik mit feurigen, lateinamerikanischen Rhythmen. Der von Laurindo Almeida angezupfte Bossa Nova Beat gibt der Gruppe ihren charakteristischen Akzent. Ihr Repertoire reicht von Bach bis Bebop und Brazil, es ist so vielseitig wie die musikalische Spannweite der Interpreten. Selbst einem schon hundertmal gehörten Stück geben die L. A. 4 ein vollkommen neues Gepräge und lassen es frisch wie eine Neuschöpfung erklingen; selbst der abgedroschenste Gassenhauer erhält Substanz dank ihrer eigenständigen Arrangements und ihrer tiefschürfenden Interpretation. Obwohl durch ihre Musik in erster Linie Gefühl und Sinne der Zuhörer angesprochen werden, dürfen aber auch die hohen intellektuellen Anforderungen, die diese Gruppe mit ihren kunstvollen Improvisationen stellt, nicht unterschätzt werden. In ihren Klängen ist die Sonne Kaliforniens eingefangen, und wie die vom Klima begünstigte Landschaft und ihre lebensfrohen Bewohner, so offenbart sich auch die musikalische Botschaft der L. A. 4: gelassen, freundlich und weltoffen. Das Quartett hat - auch außerhalb der USA - bereits zahlreiche Gastspiele absolviert. In Kanada und Australien schätzt man die L. A. 4 als Botschafter kalifornischer Lebensfreude und Mentalität ebenso wie auf dem südamerikanischen Kontinent.

Laurindo Almeida ist ein Vollblut-Musikant und einer der wenigen großen Konzertgitarristen, der beiden Musikformen, der klassischen sowie der Jazz-Kunst, in gleichem Umfang gerecht zu werden vermag. Man vergleicht ihn des öfteren mit Andres Segovia, den er als Freund und Künstler

schätzt und respektiert. Beide Meister beeinflussen sich gegenseitig. Während seiner vielseitigen Karriere, die ihn durch unzählige Jazz-Clubs und Konzertsäle führte, reiste Laurindo auch mehrmals mit dem Modern Jazz Quartet um die Erde. Nach der Auflösung des MJQ war es Laurindo, der die Idee eines ähnlichen Quartettes anregte und schließlich mit Bud Shank, Ray Brown und Shelly Manne seinen Traum verwirklichen konnte. Laurindo ist für eine Vielzahl musikalischer Einflüsse im Jazz verantwortlich: Er war der erste, der Bossa Nova Beat und weitere lateinamerikanische Rhythmen in den USA vorstellte und im Jazz populär machte. Während der späten 40er Jahre war er eine wichtige Stütze des Stan Kenton Orchesters, das er 1950 verließ, um sich ganz seinen kompositorischen Aufgaben und Schallplattenaufnahmen widmen zu können. Mehr als 200 Kompositionen stammen aus seiner Feder; daneben veröffentlichte er eigene Gitarren-Unterrichtsbücher und unzählige Arrangements. Er hat auch die Musik zu einer ganzen Reihe berühmter Filme geschrieben, so z. B. für die Hemingway-Verfilmung „Der alte Mann und das Meer", „A Star Is Born", „Inferno und Ekstase" und den Fernseh-Western-Hit ;,Bonanza". Seine Film-Musik zu „The Magic Pear Tree" brachte ihm einen Oscar ein. Daneben gewann er eine Vielzahl von Preisen in allen möglichen Kategorien: Jazz, Klassische Musik, Pop, Folk.

Laurindo hat ein Abonnement als „Ehren-Solist" des Concord Jazz Festivals (seit dessen Entstehung im Jahre 1969). Er hat drei großartige Schallplatten für Carl Jeffersons Concord Jazz aufgenommen: „The L A. 4" (CJ-18), „Scores" (CJ-8), „Watch What Happens" (CJ-63) sowie eine Direct-to-Disk Schallplatte „Just Friends" (CJD1001). Zwei weitere Aufnahmen im Direct-to-Disk Verfahren werden von Nautilus vorgelegt: „Pavane Pour Une Infante Defunte" (EW-10003) und „Going Home" (EW-10004).

Der zweite Star der Gruppe, Ray Brown, ist der wohl größte lebende Bassist der Jazz-Welt, von seinen Kollegen und Kritikern ebenso geschätzt und geliebt wie von seinen zahlreichen Anhängern. In den über 30 Jahren seines Wirkens ist Ray Brown überall in der Welt herumgekommen als Solist und Begleiter vieler Gesangsstars wie Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Tony Bennett. Nachdem seine Ehe mit Ella Fitzgerald Anfang der 50er Jahre in die Brüche ging, wurde man auf Ray Brown als Solisten aufmerksam, und sein guter Ruf als kreativer Solist und einfühlsamer Begleiter verbreitete sich weltweit. Norman Granz holte ihn für seine „Jazz At The Philharmonie" Tourneen. Ray war der JATP-Truppe für 18 Jahre verbunden und absolvierte sämtliche

*,,,, *

mllHIIIm

Ray Brown

Improvisationskunst des Jazz, Melodik und Harmonik der klassischen Musik und lateinamerikanische Rhythmen

Tourneen, die ihn durch Europa, Asien und die USA führten. Er ist in allen bedeutenden Jazz-Clubs und Konzerthallen der Welt aufgetreten und traf auf viele Musiker, mit denen er wunderbar harmonierte. Eine besondere musikalische Freundschaft verbindet ihn mit Oscar Peterson, dessen Trio er über 15 Jahre lang bis zu dessen Auflösung 1966 angehörte. Nachdem das Oscar Peterson Trio nicht mehr bestand, siedelte Ray Brown nach Los Angeles über, das er zur Heimat und Ausgangsbasis seines künstlerischen Schaffens machte. Neben seinen flexiblen musikalischen Fähigkeiten kann Ray Brown auch hohe Qualifikationen als künstlerischer Leiter einiger prominenter Festivals nachweisen, wie z. B. Concord und Monterey. Seine Schallplattenaufnahmen gehen in die Hunderte.

Der dritte Mitbegründer der L. A. 4, Schlagzeugvirtuose Shelly Manne, mußte sich im letzten Jahr wegen Arbeitsüberlastung zurückziehen und machte das Feld frei für den ebenbürtigen (frisch aus Woody Herman's „Herd" geholten) Jeff Hamilton, der der beseelten Besenarbeit Shelly Mannes mit jugendlichem Elan und mit der Perfektion eines ,,Herd"-Musikers gerecht zu werden versucht. Auch Shelly Mannes Stil des geschmackvollen linder^ Statement weiß der junge Schlagzeuger ganz im Sinne seines Vorbildes anzustreben.

Jeff Hamilton Foto: Uwe H. Seyl

Der wohl eigenwilligste Mitwirkende der Gruppe ist der Altsaxophon-Meister Bud Shank, der in seinem unverwechselbaren Saxophon- und Flötenspiel allen Stilrichtungen des Jazz gerecht zu werden vermag und mit seinen „erdnahen" Tönen dem himmlischen Klang seiner drei Kollegen hin und wieder ein grantig-freundliches Knurren auf dem Altsaxophon entgegensetzt oder sie mit seiner „schnuddeligen" Flöte auf die Erde zurückholt. Obwohl musikalisch der Individuellste weiß er sich doch einzigartig in das Ensemble einzufügen. Seine Interpretation von Carlos Jobims „Wave" ist wohl neben der von Eddie „Lockjaw" Davis die markigste Version dieses südamerikanischen Evergreens.

Als Teenager begann Bud Shank mit dem Studium der Klarinette und etablierte sich bald als Solist in Jugend-Sinfonie-Orchestern. 1946 siedelte er nach Kalifornien über, wo er als professioneller Musiker Fuß fassen konnte. Er begann das Flöten-Studium, schloß sich der Charlie Ventura Band an und wechselte später zu Stan Kenton über, dessen Altsaxophon-Solist er für viele Jahre blieb. Bud, ein ziemlich in sich zurückgezogener Mensch, zieht das anonyme Studio-Musiker-Dasein öffentlichen Auftritten vor; dennoch erscheint er oft in Nightclubs und Colleges, wo die L. A. 4 einen Großteil ihrer Auftritte absolvieren.

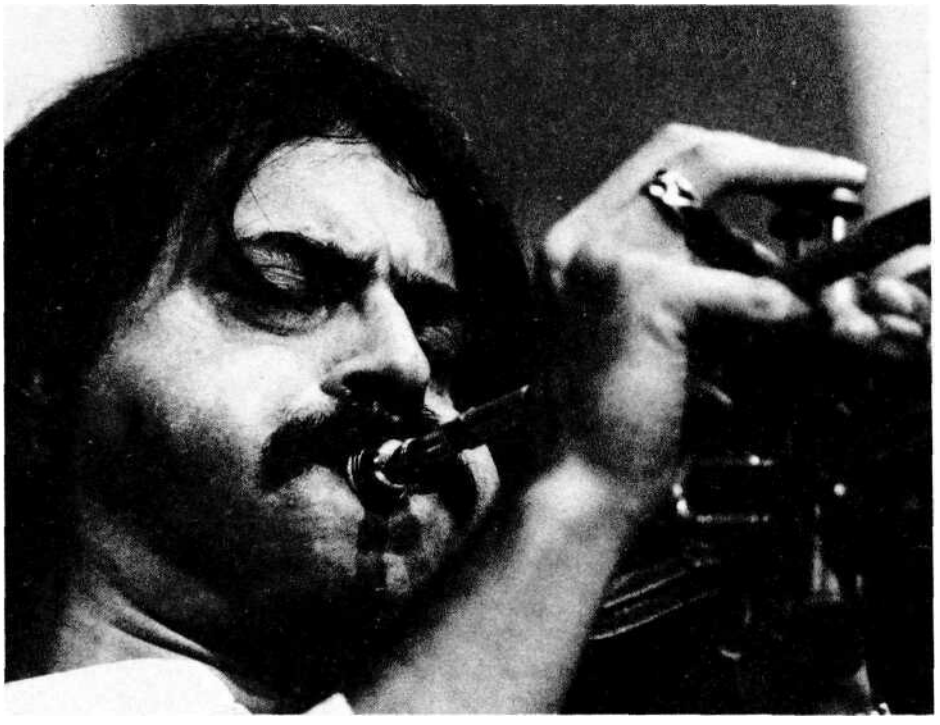
Laurindo Almeida Foto: Hans Harzheim

Man kann nur hoffen, daß es bald gelingt, dieses überaus populäre und musikalisch erstklassige Quartett für eine Europa-Tournee zu gewinnen. Wenn man sich an die Beliebtheit des MJQ in Deutschland erinnert, dürfte es auch den L. A. 4 gewiß nicht schwerfallen, das deutsche Publikum im Sturm zu erobern.

John Howard

Verfehltes Leitmotiv

11. Workshop Freie Musik



Klingt schön und kultiviert: Enrico Rava Foto: Hans Kumpf

Zu einem neuen Termin, nicht wie gewohnt zu Ostern, sondern bereits in den ersten Märztagen (28. 2.-4. 3.), fand der erste, nach der letztjährigen Jubiläumsveranstaltung, von der Free Music Production und der Berliner Akademie der Künste in Zusammenarbeit durchgeführte Workshop Freie Musik in diesem Jahr statt. Nachdem in den früheren Konzertreihen Posaunisten, Gitarristen, Pianisten und Saxophonisten in den Vordergrund gestellt wurden, gaben in diesem Jahr vier Solisten, die sich dem Synthesizer, beziehungsweise den Live Electronics verschrieben haben, dem Workshop seinen besonderen Akzent mit je einem Soloauftritt und innerhalb einer Electronics Group im Abschlußkonzert.

Peter Cusack brachte weniger Live Electronics als eine nicht besonders einfallsreiche Live Performance auf die Bühne. Zu seinem Instrumentarium gehörten ein Kassettenrecorder, ein Tonbandgerät, über das mittels einer Endlosschleife zu Beginn des Auftritts eine schlichte Signalreihe wiedergegeben wurde. Scheinbar unreflektiertes Gezupfe auf einer Gitarre und dazu von einem zweiten Tonband ablaufende Geräusche leiteten zum „Höhepunkt" über: Cusack führte vor, wie man Geschirr abwäscht. Mit speziell bespielten Kassetten konnte man die einzelnen Phasen, die mancher vielleicht noch vor dem Konzertbesuch zuhause durchgespielt hatte, miterleben. Was der Fehler bei Cusack war: er schien das Geschirr einer Großfamilie abwaschen zu müssen, so daß unter den Zuhörern mehrfach ein gequältes „jetzt reicht's aber" zu hören war. Cusack bekam für seine Darbietung einen lustlosen Höflichkeitsapplaus - von denen, die im Saal geblieben waren.

Alvin Curran benutzte am Abend darauf Klavier und Synthesizer, spielte zu den Tonsignalen vom Synthesizer aber zuviel auf dem Klavier. Ganz anders dagegen Synthesizer-Spezialist Michel Waisvisz, der sich mit Auftritten im vergangenen Jahr in Berlin bereits einen Namen machen konnte. Er setzte sich mit einem kleinen Gerät auf die Bühne und erzeugte ein Gemisch aus kurzen Melodiestückchen, rhythmischen Linien, die mit wilden Improvisationsausbrüchen durchsetzt waren. Hugh Davies brachte viel Selbstgebasteltes mit, verzichtete auf einen Synthesizer, sein Tischchen sah aus wie das eines Hobby-Physikers, an dem halt ein bißchen gespielt wurde, ohne daß einem etwas Sinnvolles davon im Gedächtnis geblieben wäre. Auch das Zusammentreffen aller vier, das rein zufälliger Natur schien, denn man spielte gerade so nebeneinander her, ohne gemeinsam schon einmal miteinander etwas erarbeitet zu haben oder wenigstens zu wollen, änderte nichts mehr am Fazit des fünftägigen Leitmotivs. Es klaffte noch eine weite Lücke zwischen den Konzeptions-/Kompositionsfähigkeiten der Spieler und den schier unerschöpflichen Möglichkeiten des elektronischen Instrumentariums. Das kindliche Herumspielen mit elektronischen Effekten brachte so keine Erkenntnisse über die Verwendung elektronischer Instrumente in der freien Musik.

Enttäuschend waren auch die insgesamt drei Auftritte, die das Trio Wolfgang Fuchs, Hans Schneider und Klaus Huber während der fünf Tage absolvierte. Da wurden Töne und Klänge der häßlichsten Art aus Sopranino und Baßklarinette (Fuchs) herausgequetscht, am Baß (Schneider) vornehmlich am Steg herausgekratzt, die zusammen mit den auf dem Schlagzeug (Huber) herausgequälten Schlägen zuerst eine starke Intensität hatten. Die drei verwendeten ihre ganze Kraft darauf, die Instrumente möglichst falsch zu spielen, doch auf die Dauer wirkte das Ganze, mangels klanglicher Differenzierung doch zunehmend eher langweilig.

Wie vielfältig freie Musik sein kann, demonstrierten dagegen die Bassisten Peter Kowald und Barre Phillips, die gut miteinander kommunizierten. In ihren Stücken wechseln ständig Passagen, in denen man aufeinander eingeht, im Duo spielt, im Wechsel der Spielweisen das Ausdrucksspektrum des Instruments möglichst weit auszuschöpfen versucht, am deutlichsten dann, wenn sich die beiden vom Duo-Spiel zu getrennten Improvisationsschwerpunkten entfernen, von denen sie gekonnt wieder zusammenfinden.

Das Enrico Rava Quartett schaffte einmal mehr die Verbindung zwischen dem Free Jazz und dem Hauptstrom des Jazz. Trompeter Rava klingt immer noch selbst in den wildesten Improvisationshöhepunkten schön und kultiviert, Posaunist Roswell Rudd erweist sich immer wieder als Katalysator, der die Gruppe aus den musikalischen Höhepunkten kontrollierter Emotionalität zu blues-angehauchten Themen zurückruft, über denen dann oft Trompete und Posaune zu reizvollen gemeinsamen melodischen Linien spielen. Bassist Giovanni Tomaso und Schlagzeuger Bruce Ditmas fügten sich gut in das Quartett ein. Bei letzterem störten jedoch bisweilen die Rockakzente unter den freien Instrumentalstimmen. Das spürbare Vermitteln zwischen Jazz-Entwicklung und freiem Musizieren ermöglichte auch dem Publikum jederzeit ein Nachvollziehen des musikalisch Dargebotenen.

Das Verdienst des diesjährigen Berliner Workshops ist, auch den Musikern aus dem Ostteil der Stadt einen breiten Raum offen gelassen zu haben. Im Eröffnungskonzert begeisterten zunächst der Pianist Ulrich Gumpert und der Schlagzeuger Günter „Baby" Sommer, zwei Meister ihres Fachs, die das weite Feld des Free Jazz abzugrasen versuchten, ohne im technischen Bereich steckenzubleiben.

Ihre Musik wogte zwischen hohen Dichtegraden und feingesponnenen, leicht impressionistischen Ruhepunkten hin und her. Günter Sommer gehört mit seinem unglaublich mitteilsamen Schlagzeugspiel zur europäischen Spitzenklasse. Ulrich Gumpert stellte dann in drei Auftritten seine Workshop Band vor, in der einige der profiliertesten Vertreter der DDR-Jazz-Szene mitwirken: Heinz Becker, Trompete. Manfred Hering, Alt- und Tenorsaxophon, Ernst-Ludwig Petrowsky, Alt- und Sopransaxophon, Klarinette, Helmut Forsthoff, Tenorsaxophon, Conrad Bauer, Posaune, Klaus Koch, Baß, und Günter Sommer, Schlagzeug. Sie alle verfügen souverän über die Spielmöglichkeiten ihrer Instrumente, machen eine Musik, die vor Energie beinahe zu bersten droht. Kantig gespielte Bläsersoli werden zu choralartigen Themen zusammengeführt, dazwischen türmen sich Crescendi steil auf, die immer wieder vom vitalen Schlagzeug gefordert werden, ausdrucksstarke Soli bauen die Klangdichte nach und nach ab, damit sich urplötzlich die ganze Band im Stil einer Zirkuskapelle präsentiert, sich mit viel Witz in einem Walzer ergeht, der sodann wieder verfremdet wird. Das Willem Breuker Kollektief kommt dabei unwillkürlich in Erinnerung. Daß hier abwechslungsreich, mit viel Phantasie und Können gespielt wurde, quittierte das Publikum jedesmal mit freudigen Zugabeforderungen, sonst reagierte man bei anderen Auftritten eher distanziert und ernst.

Heiner Goebbels und Alfred Harth konnten einem beim Schlußkonzert am Sonntagabend schon leid tun, als sie sich bei Beginn ihres Auftritts nur noch einem versprengten Häuflein von Zuhörern gegenübersahen, das von der kurz zuvor noch Zugaben-fordernden Masse übriggeblieben war. Sie sollten mit ihrer Verbindung von klassischer Musik und Free Jazz für einen harmonischen Ausklang des Workshops sorgen. Auffallend ist die Sorgfalt, mit der sie Themen von Rameau und Schumann auf zwei Saxophonen spielen. Ungewöhnlich ist auch die Zusammensetzung von Akkordeon (Goebbels) und Saxophon. Themen von Eisler oder auch ein Rezitativ aus einer Bach-Passion werden jetzt auch verjazzt - indem sie darüber freie Improvisationen entwickeln. Ihre klassische Schulung bleibt dabei jederzeit spürbar. Harth/Goebbels musizieren mit viel Geist, dabei nicht vergeistigt. Sie setzten einen letzten Akzent und Schlußpunkt zugleich unter einen Workshop Freie Musik, bei dem es trotz des wohl verfehlten Leitmotivs doch einen vielseitigen Ausschnitt aus dem Bereich des freien Musizierens zu hören gab. Man darf einigermaßen gespannt sein, was von dem mitgeschnittenen Material demnächst auf FMP-Platten erscheinen wird.

Lothar Jänichen

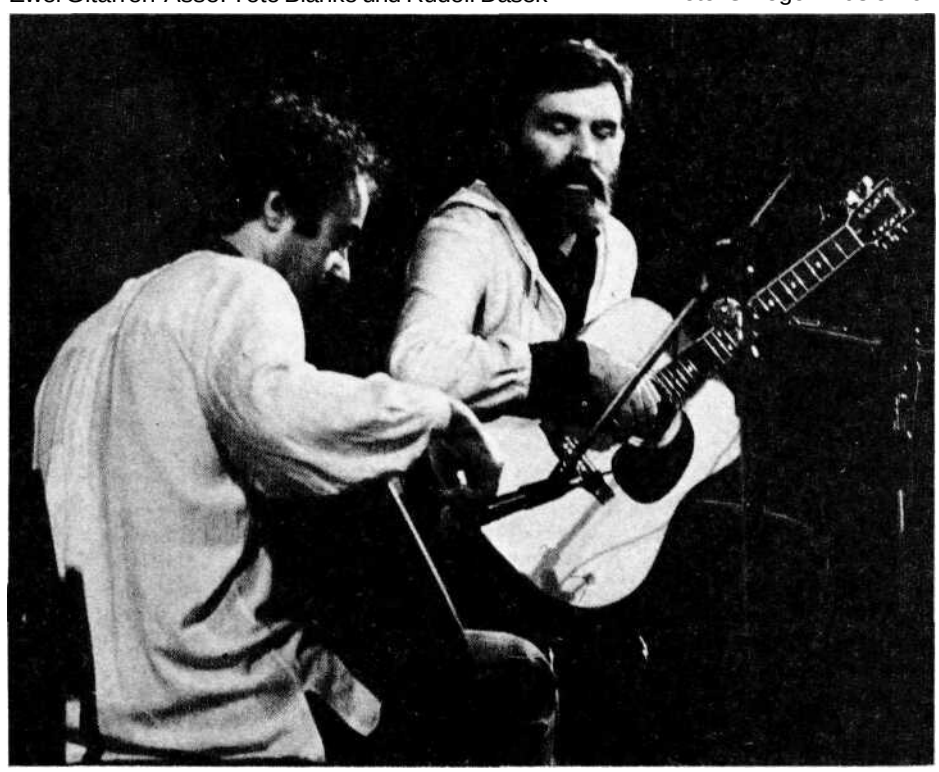
Zum dritten Mal in Prag

Toto Blanke

Schon im Januar 1978 gastierte der mittlerweile im ganzen Ostblock sehr bekannt gewordene westdeutsche Gitarrist Toto Blanke in Prag, damals aber nur im Supraphon Aufnahmestudio, wo er zusammen mit seinem tschechischen Kollegen Rudolf Dasek - in Deutschland vor allem durch das Album System Tandem mit dem Flötisten Jiri Stivin bekannt - für dessen Platte „Dialogues" einen Titel produzierte. Vier Monate später ergab sich dann die erste CSSR-Tournee der beiden Gitarristen, die lt. einer Presserezension gemeinsam ein „funkelndes Tandem" bildeten. In der ersten diesjährigen Februarhälfte tourte nun Toto Blanke zum dritten Mal durch das Nachbarland, um sich in den renommiertesten Sälen und Clubs nicht nur im Duett mit seinem hiesigen Gastgeber, sondern auch mit dem Electric Circus vorzustellen. Blankes von der Kritik sowie auch vom begeisterten Publikum hochgeschätzten Gastauftritte führten auch diesmal vom slowakischen Bratislawa bis zur CSSR-Hauptstadt, wo sie mit zwei Gigs im Reduta-Club und einem großen Konzert im Dvorak-Saal. des Rudolfinums, in welchem auch manche Festvorstellungen des „Prager Frühlings"-Festivals stattfinden, gekrönt wurden. Die beiden Gitarren-Asse haben auch diesmal überzeugend gezeigt, wie hinreißende, inventionsvolle und musikalisch reizende „Bilder" diese zwei großen europäischen Jazz-Solisten der gegenwärtigen Szene bieten können. Im Reduta haben auf der anderen Seite die technisch perfekten und im wahrsten Sinne des Wortes anspruchsvollen Soli des erst 21 Jahre alten Saxophonisten, der jetzt neben Norbert Dömling, Baß, und Heinrich Hock, Schlagzeug, als festes Mitglied mit Toto Blanke's Electric Circus spielt, das Publikum im überfüllten Saal überzeugt wie noch keine Gruppe dieser Musikrichtung zuvor. Das Blanke-Dasek-Tandem, das allein im letzten Jahr nicht nur in der CSSR, sondern auch beim Warschauer Jazz Jamboree auftrat, soll noch dieses Jahr in Westdeutschland gastieren, und die Bratislawer Schallplattengesellschaft Opus hat jetzt nach dem allerletzten Erfolg vorläufig Interesse gezeigt, die in Frage kommenden Lizenzverhandlungen mit Totos deutscher Plattenfirma Bellaphon wegen der eventuellen Übernahme einer Produktion für die gesamten Ostmärkte zu beginnen. So können sich möglichst bald auch seine zahlreichen Fans in der DDR, in Polen und Ungarn, wo er entweder als Solist oder mit seiner Gruppe Electric Circus bisweilen gastiert, auch dort auf seine Aufnahmen freuen. Und zwar um so mehr, als die jetzigen in der CSSR so bejubelten Konzerte sicherlich durch seine weiteren Gastspiele in Osteuropa fortgesetzt werden.

Dr. Vojtech Hueber

Zwei Gitarren-Asse: Toto Blanke und Rudolf Dasek Foto: Grzegorz Tusiewicz



Spitzentanz und Knochenarbeit

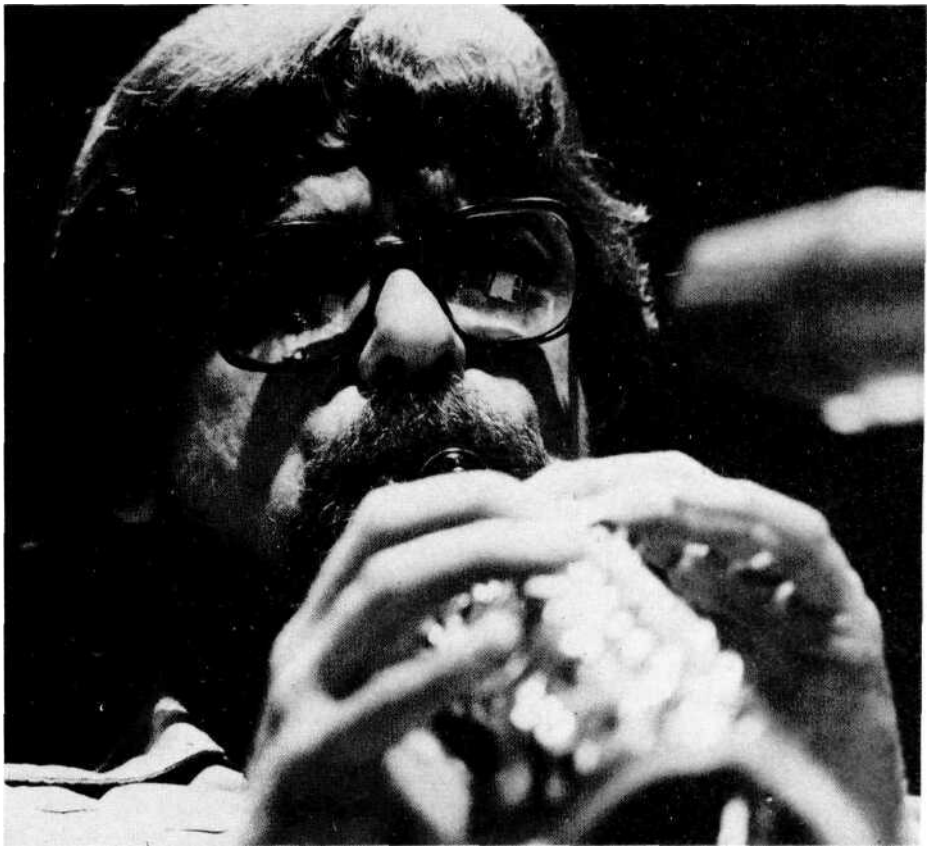
Enrico Rava

Gäbe es ein so schönes Nachschlagewerk wie Büchmanns „Geflügelte Worte" als Pendant und Sammelsurium der Jazzfloskeln, ach, was wäre das bei dieser Session in der „Kleinen Bühne" des Basler Stadttheaters ein Rascheln und Umblättern gewesen. Zitate im Überfluß, diese Symptome des zeitüblichen, aber nicht unbedingt zeitgemäßen Eklektizismus. Zitate als Gefälligkeit und Ornament, aber auch als Bewegungsmittel und Stützpunkt. Was den Zitatsegen bei dieser Session so in Fahrt gebracht haben dürfte, das waren wohl die zeitlich überzogenen Spielsets. Denn wo deren strenge Organisationsform für die Langzeit-Strategie nicht mehr tauglich war, da mußte das Zitieren und Variieren als Überbrükkung herhalten.

Die Themen des Quartetts stammten aus dem Dunstkreis von Carla Bley und dem New York Jazz Composers Orchestra mit einem Schuß Kurt Weill darin, aber auch von Thelonious Monk, dessen „Round Midnight" absichtlich zerdehnt und dissonant verfremdet in einer verkaterten Untergangsstimmung zum besten gegeben wurde. Alles in allem Musik, die einst in einer Nebenhöhle des Free Jazz ausgebrütet worden ist und heute mehr und mehr zum Hauptschauplatz der Aktionen drängt.

Das Quartett von Enrico Rava und Roswell Rudd, am Baß Giovanni Tomaso, am Schlagzeug Bruce Ditmas, es deutete schon in seiner klavierlosen Besetzung eine gewisse Askese an. Asketisch wirkte in diesem Fall das Verhalten in einem Spannungsfeld, wirkten die Wechselbeziehungen zwischen den Spitzentänzen von Ravas Trompete und Rudds posaunistischer „Knochenarbeit". Rava meist mit hohen, signalähnlichen Phrasen, mit nur ganz allmählichem Abbau der Akkorde, ein Paraphrasieren der Höhenlagen in kleinen Schritten, das Stakkato und Signal als Prinzip. Rudd dagegen erdig, manchmal rauhbeinig, growlend wie einer von Ellingtons alten Mannen, fast immer glissandierend mit einer Menge Blues und New-Orleans-Reminiszenzen auf dem Posaunenzug. Es gab Momente, da wollte es scheinen, daß dieser Musiker technisch mehr drauf hat, aber dem Verarbeiten von traditionellem Material zuliebe auf die letzte Reserve verzichtet und lieber den Lieferanten für Rava mimt. Was sich dabei einschlich, war ein Stück alter Hierarchie. Das Spitzentänzerische der Trompete upd die Knochenarbeit der Posaune verloren dabei erheblich an Spannung, statt einer Wechselbeziehung blieb nur Trompetentriumph.

Klaus Robert Bachmann



Steigert sich in Uberblasregister: Alan Skidmore Foto: Manfred Rinderspacher

SWF-Jazz-Session in Ludwigshafen

Coltrane forever

Joachim Ernst Berendt kommt mit seinem Tenorsaxophon nach Ludwigshafen, hatte die örtliche Zeitung angekündigt. Wenn es kein verspäteter Fastnachtsscherz war, mag das, mit der Ignoranz, die dann dahintersteckt, als symptomatisch gelten. Denn die Arbeiterstadt in der Pfalz ist Provinz, was den Jazz angeht. In Ermangelung eigener Initiativen mußte es dem Südwestfunk aus dem fernen Baden-Baden vorbehalten bleiben, hier einmal ein Jazzkonzert von einiger Qualität auf die Beine zu stellen. Die zahlreich ins Feierabendhaus der BASF gekommenen Besucher des Konzerts bedankten sich für das unverhoffte Geschenk mit einer schon anachronistischen Respekthaftigkeit allem gegenüber, was ihnen hier geboten wurde. Willig ertragen wurde sogar die vom Veranstalter rigoros durchgehaltene zeitliche Planung, die keinerlei Zugaben zuließ. Die Folge davon war, daß die Musiker ständig auf die Uhr schauten und ihre Musik den Charakter des Routinehaften zu keiner Zeit überwinden konnte.

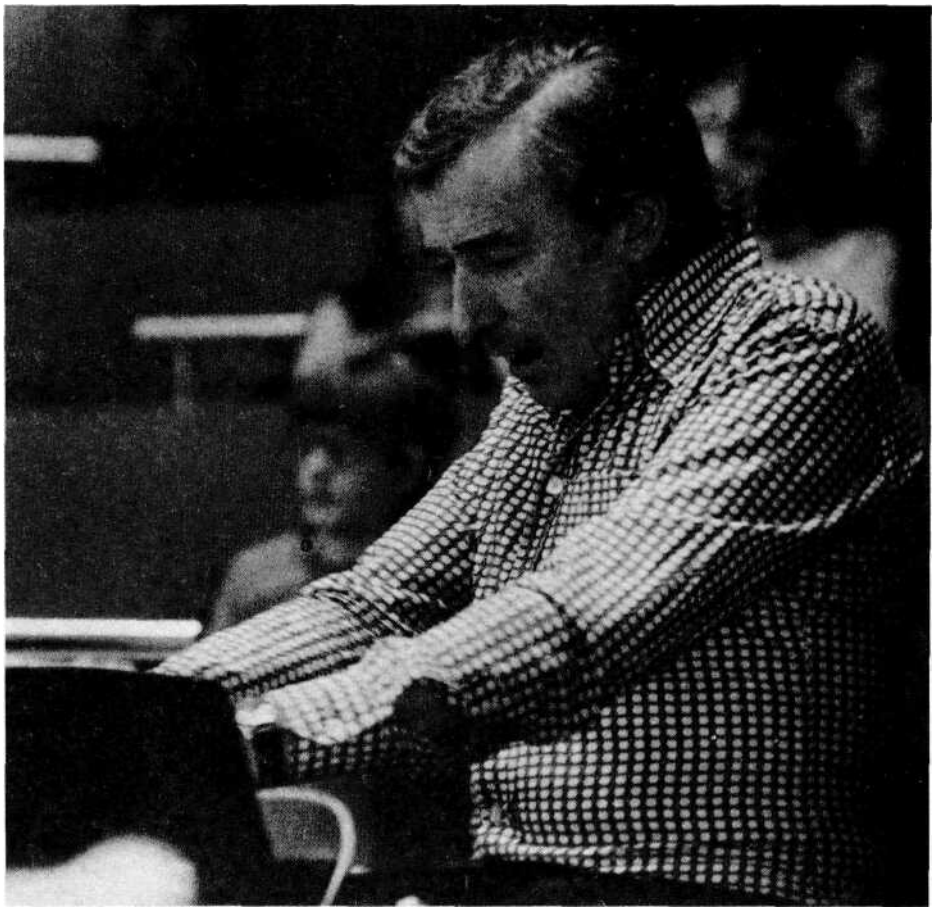
Der Südwestfunk hatte ein Quartett um den Tenoristen Christof Lauer, das European Jazz Quintet und Billy Harper mit eigener Gruppe nach Ludwigshafen geholt. „Tenorsaxes Now" hieß das Motto des Abends. Es hätte genausogut „Coltrane forever" lauten können. Die Ausstrahlung des großen Verstorbenen hält immer noch, weitgehend ungebrochen, die Szene, und beileibe nicht nur der Tenoristen, in Atem. Aber das hatte man vorher wissen können. Relevanter und reizvoller war es, die je individuellen Interpretationen der Coltrane-Tradition, welche die vorgestellten fünf Saxophonisten präsentierten, zu verfolgen.

Der Frankfurter Christof Lauer spielt etwa im Stil des Coltrane der frühen 60er Jahre, aber zu brav und akademisch, das war nicht nur die Meinung des Rezensenten. Ihm fehlte es in Ludwigshafen, ebenso wie Co-Leader Johannes Faber, Trompete, an Brillanz und rhythmischem Drive. Aber man darf beiden ihre Jugend zugutehalten.

Reifere Früchte bescherte das European Jazz Quintet. Alan Skidmore steigerte sich in Überblasregister mit jener Selbstverständlichkeit, die man vom europäischen Free Jazzer gewohnt ist. Gerd Dudek konterte mit intelligenter Verknappung und bemerkenswert coolem „approach". Leszek Zadlo, der aussieht, wie man sich einen Polen vorstellt, spielt so, wie man es von einem Europäer nicht erwartet. Rhythmische Schärfe und melodische Phantasie, gepaart mit einem verschmitz-

ten Humor, flössen schier im Übermaß in seine Improvisationen. Auf das Wiederhören seiner Soli im Rundfunk darf man echt gespannt sein.
Die drei beschränkten sich keineswegs auf solistische Exkursionen, sondern erprobten in längeren Kollektivierten die klanglichen Möglichkeiten, die beim Zusammentreffen dreier Tenor- (und Sopran-)Saxophonisten frei werden.
Irgendwie erinnert die Gruppe damit an ähnliche Experimente in den 50er Jahren, zu denen sich die kühlen Saxophonisten jener Zeit häufig und gerne bereitfanden. Nur daß heute nicht mehr der „Four Brothers"-Klang, sondern die Klang- und Interaktionspraxis der Coltrane'schen ,,Ascension"-Session Pate stehen.
Im Verlauf des Abends wurden die Schlagzeugsets kleiner (Peter Giger - Pierre Courbois - Malcolm Pinson) und die Musik schwärzer. Billy Harpers Gruppe in der klassischen Quintett-Besetzung des modernen Jazz, bis auf den Bassisten Wayne Dockery aus kaum bekannten Musikern bestehend, spielte Hardbop in modernisierter Version, unter Einbeziehung modaler Praktiken und mit einer „pazifistischen" Grundstimmung, deren Markenzeichen seit Pharoah Sanders' und Leon Thomas' Lonnie Listen Smith jene harmonisch und „rund", als ob sie die ganze Welt umfassen wollten, fließenden Akkorde und Läufe des Pianos sind, wie sie hier der junge Armen Donelian spielte. Derart friedliche Laute kaschieren täuschend die aggressive Modernität des Leaders. Auch Billy Harper ist Coltrane-geprägt, dessen Technik des schnellen, dauernden Wechselseins zwischen hohen und tiefen Lagen er sich beispielsweise bis zur Perfektion angeeignet hat. Aber er ist felsenfest verankert in der populären schwarzen Blues- und Soultradition, und der Name Stanley Turrentine mag genügen, um die Einflüsse aus dieser Richtung zu verdeutlichen.

Matthias Spindler



Tradition mit leisen Tönen: Wolfgang Lauth

Foto: Hans Kumpf

Quasi-barocke Linien und Rock-Jazz-Fundament

Wolfgang Lauth

Das neue, von dem dänischen Architekten Arne Jacobson erbaute Rathaus in Mainz ist in der Landeshauptstadt von Rheinland-Pfalz nicht nur ein kommunalpolitisches, sondern auch ein kulturelles Zentrum. Neben Ausstellungen (sogar sonntags geöffnet!) finden regelmäßige Konzerte statt - und das im kommunikationsfördernden Rund des Ratssaals. Auf den Ledersitzen, wo sonst die Stadträte ihres Amtes walten, dürfen dann die Konzertbesucher Platz nehmen. Nebenbei wird so dem Publikum die Schwellenangst vorder Verwaltungs-Institution genommen und es für die Kommunalpolitik interessiert.
Das letzte Konzert im Ratssaal veranstaltete wieder das städtische Peter-Cornelius-Konservatorium zusammen mit dem Südwestfunk, in der „Jazz-Session" spielte die Wolfgang Lauth Friendship.
Der Pianist Wolfgang Lauth gehörte ja zu den wichtigsten Musikern im deutschen Jazz der fünfziger Jahre. Bei vielen Kompositionen und Produktionen zeigte er seine Vorliebe für europäisch-kammermusikalisch-stilisierten Cool Jazz, er hatte also ein ähnliches Musizierideal wie das Modern Jazz Quartet. Heute ist Lauth aus der eigentlichen, aktiven Jazz-Szene verschwunden. Zwei weitere Alt-Jazzer hatte Wolfgang Lauth noch in seiner Gruppe: den Vibraphonisten Fritz Hartschuh sowie den Altsaxophonisten und Flötisten Emil Mangelsdorff. Nur regional bekannt sind die beiden zwar sauber, aber ohne übertriebene Inspiration blasenden Saxophonisten Fritz Münzer und Reiner Pusch und die junge jazz-rockende Rhythmusgruppe mit dem Gitarristen Ernst Foster, Gerhard Spirka (Langhals-E-Baß) und dem Schlagzeuger Peter Lübke.
Auf die Lauth-Tradition mit den leisen Tönen wurde wieder zurückgegriffen, als der im Schwetzinger Schloßgarten aufgenommene Beitrag für den Berendt-Film „Präludium in Jazz", der 1957 als einziger deutscher Kulturfilm zur Biennale kam, intoniert wurde. Typisch waren die quasibarocken Linien der Bläser, neu war jetzt das Rock-Jazz-Fundament. Ansonsten erging man sich im Hardbop und Bezügen zu moderneren Jazzstilen. Während allgemein mit wenig Feuer gejazzt wurde und der Funke zum Publikum nicht so recht überspringen wollte, blieb als talentierter Improvisator lediglich der Profi Emil Mangelsdorff übrig. Als schließlich das Lauth-Stück „Juice Shop" („Saftladen") als Zugabe angestimmt wurde, kam nach dem Bebop-artigen Thema etwas mehr Leben in die (Blues-)Improvisationen.

Hans Kumpf

Postbebopprefreeblueupdoitgriff

Johnny Griffin

Nun schert diesen noch heute karätigen Tenorsaxophonisten wenig, daß er bei seinem sonst ordentlich, launig und verhältnismäßig vital gebrachten Neubop immer an jene Grenze vorstößt - und haltmacht, wo die anderen, Coltrane etwa oder Sonny Rollins vor rund zwanzig Jah-

ren weitergemacht haben. Muß ja auch nicht: ein Jazzer, wenn er den musikalischen Teufelspakt unterschrieben hat, ist nicht unbedingt ein Erfüllungsgehilfe einer absoluten Jazz-Idee, einer absoluten Saxophon-Idee, einer absoluten Stil-Idee, einer absoluten Idee, ad lib, des Weltgeistes selber. Er gibt sich selbst das Gesetz, das er befolgt, aufbricht, neu setzt, ad lib. So Griffin. Er hat sich das Gesetz gegeben, heute so zu spielen wie vor zwanzig Jahren: „Autumn Leaves", „Monk's Dream", „Sophisticated Lady", einen Zwölfer (Blues), „Scrapple from the Apple", Zitate noch und noch (das unvermeidliche St. Thomas)-,.Little Leopard" ist in alter Frische noch allemal auf jenem alten Stand, den er beherrscht - und nur er. Hank Mobley ging seinen Weg. Die anderen gingen ihren Weg, Archie Shepp, Albert Ayler, ad lib. Nostalgie ist das nicht, wenn Johnny aufspielt. Nostalgie ist im Jazz als einer auch improvisierten Musik nur mit Platten zu praktizieren, mit O-Ton Hardbop von 1959. Griffin spielt im Sinkkasten aus dem Stand, er wiederholt nichts. Nur das Bewußtsein, das durch die Folgen und den Free Jazz gegangen ist, registriert das anders. Und da entsteht so etwas wie ein Korrektur-Effekt, nicht nur für heutige Jazzer, auch für Musiker aller Sprachen, für Hörer und Konsumenten von Sättigungen, Dumpfheiten, Ratlosigkeiten, was die Musikkultur betrifft. Nur sollte man Griffin, außer er selbst, nicht noch einmal nachahmen. Und Geoff, der Historiker, erzählt, er habe heute gelesen, daß Bankier Abs ein Gehalt von 1,2 Mio erhalte, und Bankier Hesselbach von der BfG - in anständigem gesellschaftlichem Abstand - 600 000. Ja dann, sehr geehrter Herr Kultusminister, spielen die Jungs immer noch um ihr Leben.

Mit dabei: Ray Drummond„ Bass, Ronny Mathews, Klavier, Leroy Williams, Schlagzeug.

Wilhelm Liefland

Unsere Anzeige

JAZZ—AUSWAHL

kann sich sehen lassen, meinen wir. Sie präsentiert die verschiedensten Spielarten und Schattierungen des neuen Jazz - widersprüchlich, spannend, lebendig. Und sie präsentiert auch - darauf sind wir stolz - die Newcomer der deutschen Jazz-Szene, die mit erfreulichem Selbstbewußtsein eigenständige Kompositionen entwickeln.

Andre Rebstocks Jazz Rock & Lyrik Orchestra
Die Steinstadt-Suite
Jazz G 9 0242

Wolfgang Lackerschmid
Mallet Connection
Jazz G 0037, G

„Hasta Siempre"
Jazz-Union Cuba/Finnland/Dänemark
Jazz. G 0038, G

OPEN MUSIC
Relaxing Waves
Jazz G 0039, G

Charly Antolini
Jazz Power - Live
van Royen, Harper, Burgess, Nistico usw.
Jazz G 0040, G

„piece for mouth"
Wuchner, Koller, Joos, Degen usw.
Jazz G 0042, G

Katamaran
Cafe Florian
Jazz G 0043, G

Herbert Joos Quartet
Ballad I
Jazz G 88140, G

Dieter Bihlmaier Selection
Manipulsation
Jazz S 3004

Katamaran I
Jazz S 3003

Humus
Offshore
Jazz S 3002

Frederic Rabold Jazz Inspiration Orchestra
Kinetic Noise
Jazz S 3001

Alle LP's 30 cm, stereo.

Verlag „plane" GmbH
Postfach 827
4600 Dortmund I

Jazz News

Jazzkurse und Seminare

Vom 17.-21. April findet ein **Jazz-Seminar in Münster** statt, zu dem Uli Beckerhoff (Trompete), Werner Jede (Saxophone), Peter Ortmann (Klavier), Heiner Berringmeier (Gitarre), Johannes Echterhof (Baß) und Wolfgang Ekholt (Schlagzeug) als Dozenten verpflichtet wurden. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 100,—, Anmeldungen sind zu richten an den Jazz Club Münster, Eimermacherweg 5.

Das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen führt in nächster Zeit drei Jazzkurse durch. Es sind dies:

47. Jazzkurs Burghausen, *25-27.* Mai, Sonderkurs 2 für Flöte. Dozenten: Dieter Bihlmaier (Flöte), Joe Viera (Geschichte der Flöte im Jazz). Unterrichtsprogramm: Skalen, Arpeggien, Artikulation, Phrasierung, Dynamik, Tonbildung, Intonation, Improvisation in periodischen und freien Formen.

48. Jazzkurs Burghausen, 25.-27. Mai, Sonderkurs 4 für Perkussion. Dozenten: Gerhard Laber (Perkussion), Joe Viera (Theorie, Geschichte). Unterrichtsprogramm: Jazz-Rhythmen, Lateinamerikanische Rhythmen, Afrikanische Rhythmen, Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation, Schallplattenbeispiele.

49. Jazzkurs Burghausen, 8.-10. Juni, Sonderkurs 3 für Gesang. Dozenten: Axel Prasuhn (Gesang), Joe Viera (Geschichte des Gesangs im Jazz). Unterrichtsprogramm: Atemtechnik, Stimmbildung, Blues, Seat, Textgesang, Neue Techniken.

Die Teilnahmegebühr beträgt pro Kurs DM 50,—. Anmeldeschluß ist für den 47. und 48. Kurs der 5. Mai, für den 49. Kurs der 15. Mai. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, außerdem ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47 716 (Sonderkonto ,,Jazz"/H. Viertl) der Volksbank Burghausen/Obb. zu überweisen.

UDJ Jazzplanenpreise 1979

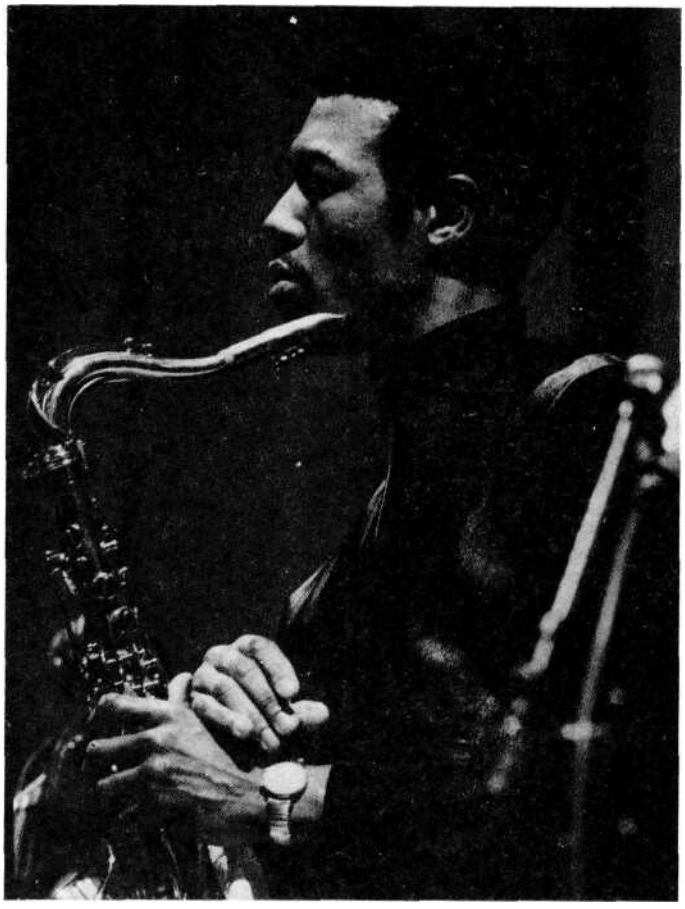
Die Union Deutscher Jazz-Musiker verleiht in diesem Jahr zum erstenmal Jazz-Plattenpreise. Sie teilen sich auf in: 1. Internationaler Jazz-Preis der UDJ, 2. Deutscher Jazz-Plattenpreis der UDJ und 3. Förderpreis der UDJ. Alle drei Preise sollen das Schaffen von zeitgenössischer, jazzcharakteristischer Musik fördern und werden hauptsächlich unter dem Aspekt des musikalischen Wertes des Gesamtwerkes erteilt. Die Jury für diese Plattenpreise besteht aus zehn der erfahrensten Berufsmusiker innerhalb der Union. Die Verleihung der Preise wird aller Voraussicht nach anläßlich der Berliner Jazztage im November stattfinden. Die Preisträger sollen die Möglichkeit bekommen, dort aufzutreten. Ferner erhalten sie eine Urkunde, Plaketten zum Anbringen auf den Plattenhüllen sowie eventuell gestiftete Sachpreise. Hersteller, Vertriebe oder Künstler können unbeschränkt Produktionen bei der Geschäftsführung der UDJ einreichen. Die Gebühr pro Einreichung beträgt DM 33,-. Einsendeschluß ist der 31. Mai. Kontaktanschrift: Union Deutscher Jazz-Musiker, Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof.

Bestverkaufte Jazzplanen sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. Bob James ,,Touchdown", 2. Joe Sample „Carmel", 3. Lonnie Listen Smith „Exotic Memories", 4. Ronnie Laws „Flame", 5. Patrice Rushen, 6. Al Jarreau „All Fly Home", 7. Weather Report „Mr. Gone", 8. Graver Washington „Reeds", 9. Angela Bofill „Angie", 10. Chuck Mangione „Children Of Sanchez".

Playboy Enterprises wollen zu ihrer 25-Jahr-Feier ein Jazz Festival in der Hollywood Bowl veranstalten. Hugh Hefner und George Wein haben für das zwei Tage dauernde Jazz-Fest verpflichtet: Benny Goodman, Count Basie, Sarah Vaughan, Lionel Hampton, Dexter Gordon, Stephane Grappelli, Herbie Hancock, Flora Purim, eine Jam Session Gruppe um Chick Corea mit Freddie Hubbard, Dizzy Gillespie und Maynard Ferguson sowie eine Mingus-Tribut-Formation, die von Sue Mingus, der Frau des verstorbenen Bassisten und Komponisten, geleitet werden soll und bei der Ted Curson, George Adams, Charlie Haden, John Handy, Roland Hanna, Jimmy Knepper und Dannie Richmond mitwirken werden.

Artists' House, das vor kurzem von John Snyder ins Leben gerufene New Yorker Plattenlabel, hat jetzt seine ersten Platten vorgelegt. Es sind Alben mit Ornette Coleman, dem Thad Jones-Mel Lewis Quartett, Charlie Haden, Hampton Hawes und Paul Desmond.

Jazz Music In Print heißt das von dem Bassisten und Komponisten John Voigt zusammengestellte Verzeichnis von Tausenden von Jazz-Kompositionen, -Arrangements und -Spielmethoden. Es enthält Angaben über Verlage und Preise sowie eine Bibliographie, in der 180 Buchtitel enthalten sind. Jazz Music In Print ist zum Preis von 6 Dollar von der Hornpipe Music Publishing Co., 400 Commonwealth Ave., Boston, MA 02215, USA, erhältlich.



Machte in der BRD Plattenaufnahmen: Billy Harper
Foto: Manfred Rinderspacher

Die **Initiative Bonner Jazz** Musiker **e. V.** konnte nach einigen Monaten intensiver Arbeit einige Teilerfolge verzeichnen. So wird vom 22.-24. Juni das erste Bonner Jazz Festival in der Endenicher Burg mit Bonner Jazz-Gruppen veranstaltet. Zudem wurde eine Live-Jazz-Konzertreihe ins Leben gerufen, die vorerst pro Monat ein Konzert mit einer einheimischen Gruppe vorsieht. Zu einem späteren Zeitpunkt soll verschiedenen Formationen im Austausch mit anderen Initiativen in Deutschland, des weiteren aber auch internationalen Interpreten die Möglichkeit eingeräumt werden, in Bonn aufzutreten.

Ronnie Scott's in London kann im Mai sein 20jähriges Bestehen feiern. Der wohl wichtigste europäische Jazzclub wird anläßlich dieses Jubiläums einige Jazz-Attraktionen bieten. So wurde bereits die Buddy Rich Big Band eingeladen.

Runo Ericksson, der in Zürich lebende schwedische Posaunist, hat ein neues Quintett aufgestellt. Zu ihm gehören der Akkordeonspieler Fernando Fantini, der Vibraphonist Werner Pirchner, der Bassist Thomas Heidepriem und der Schlagzeuger Reto Weber. Kontaktanschrift: Runo Ericksson, Promenadenweg 6, CH-8000 Zürich, Tel. 32 59 34.

Joachim Kühn, der derzeit in Los Angeles lebt, ist von Mai bis August in Europa als Solopianist auf Tournee. Zur Zeit arbeitet Kühn in Los Angeles an einer neuen Platte, die er mit seiner Gruppe aufnimmt. Zu ihr gehören Raymond Gomez, Gitarre, Tony Newton, Baß, und Glenn Symmonds, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Achim Torpus, Wilhelminenstraße 14 a, 2300 Kiel 1, Tel. 0431 / 551818.

Joe Lee Wilson stellte Ende Januar eine neue Gruppe auf, der er den Namen Joy Of Jazz gab. Der Sänger, der die Hälfte des Jahres in den USA und die andere Hälfte in England lebt, konnte hierfür den Trompeter Charles Tolliver, den Bassisten Riccardo Gallazi und den Schlagzeuger Alvin Queen gewinnen. Wilson reiste mittlerweile mit Joy Of Jazz nach Afrika.

Das **Swiss Jazz Quintet Dope** wurde jetzt umbesetzt. Da der Gitarrist Rainer Weber zum Hänsche Weiss Quintett überwechselte, wurde er durch den Posaunisten Robert Morgen ersetzt. Morgen, der bereits als 1 Sjähriger mit der Roy Pellett Jazzband spielte, ist zur Zeit auch als Dozent an der Swiss Jazz School in Bern tätig. Kontaktanschrift: Werner Oberender, 5401 Urmitz, Eisenbahnstr. 35, Tel. 0 26 37 / 6 56 68.

Jazz News

Doug Hammond nahm mit seinem neuen Trio, zu dem der Bassist Sigi Busch und der Saxophonist Sulaiman Hakim gehören, eine Platte auf, bei der noch Frank St. Peter als Gastsolist mitwirkte. Das Album soll im September bei Time-Music erscheinen.

Erica Lindsay, in München ansässige amerikanische Saxophonistin, geht im April und Mai mit ihrem Quartett auf Tournee. Mit Erica spielen ihre Landsmännin, die Pianistin Jessie Tanksley, der Bassist Adelhard Roidinger und der Schlagzeuger Joe Nay. Das Quartett, das sich schon mehrmals im Münchner domicile vorstellte, spielt fast durchweg eigene Kompositionen der Mitglieder. Kontaktanschrift: Ursula Spies, Handschuhsheimer Landstr. 96, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21 / 47 11 47.

Eugene Chadbourne, der bisher mit Carla Bley, Leo Smith, Derek Bailey, Evan Parker und Andrea Centazzo zusammenarbeitete, wird sich vom 1 .-8. April in Österreich aufhalten. Dort wird der New Yorker Gitarrist mit dem Wiener Flügelhornisten Franz Koglmann eine Reihe von Konzerten geben. Das Duo wird sich am 6. 4. in der Galerie nächst St. Stephan in Wien und am 7. 4. in der Jazzgalerie Nickelsdorf, Burgenland, vorstellen. Kontaktanschrift: Ingrid Karl, Wilhelm-Exner-Gasse 23/5, A-1090 Wien, Tel. 3 40 40 54.

Frank St. Peter hat mit dem Pianisten Ken Rhodes, dem Bassisten Rocky Knauer und dem Schlagzeuger Billy Elgart ein Quartett aufgestellt. Kontaktanschrift: Sandra Music Productions, Olgastraße 110, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11 / 64 23 53.

Frank Wright unternimmt im Mai eine Europa-Tournee, die ihn nach Frankreich und Holland führen wird. Der New Jazz Saxophonist sucht Anschlußgastspiele in der BRD. Mit ihm werden reisen: Kamal Abdul-Almin, Trompete, Tony Smith, Klavier, Phil Bowler, Baß, Khal'l Abdulian, Conga, Jerry Griffin, Schlagzeug. Kontaktanschrifl: Barbara Gaul, An St. Swidbert 56, 4000 Düsseldorf 31.

James Newton hat für Moers Music eine Platte mit dem Pianisten Anthony Davis aufgenommen. Der aus Los Angeles stammende Flötist, der heute in New York lebt, wird sich Anfang Juni mit seinem Quartett beim Moers Festival vorstellen.

Hans Kumpf wird Anfang August in New York zusammen mit Perry Robinson für kurze Zeit eine amerikanische Ausgabe der Klarinettisten-Vereinigung „Clarinet Contrast" bilden. Außerdem wird Kumpf für mehrere Publikationen über das kulturelle Leben New Yorks berichten. Sein Buch „Postserielle Musik und Free Jazz", das ursprünglich in einer neubearbeiteten 2. Auflage herauskommen sollte, ist mittlerweile vergriffen. Kontaktanschrift: Hans Kumpf, Hindenburgstraße 83, 7141 Murr, Tel. 07144/21814.

Dany Doriz, der Eigentümer des Caveau de la Huchette in Paris, hat für die Plattenfirma Sofravi Aufnahmen mit Lionel Hampton, Wild Bill Davis, Bill Coleman, Sam Woodyard, Benny Waters und Lou Bennett gemacht. Das erste Album mit Wild Bill Davis, Dany Doriz und Michel Denis liegt bereits vor. Kontaktanschrift: Sofravi, 7, rue de la Huchette, F-75005 Paris.

Das **Boston Globe Festival** bot vom 9.-18. März 12 Konzerte, an denen mehr als 200 Musiker teilnahmen. U. a. wirkten mit: Brecker Brothers, Larry Coryell, Sonny Rollins, Sonny Stitt, Eubie Blake, Marian McPartland, Vic Dickenson, Roy Eldridge, Ron Carter, Zoot Sims, Al Cohn, Dave Brubeck, Sarah Vaughan, Gerry Mulligan, Mel Torme und Woody Herman.

Das Christmann-Schönenberg-Duo ist im April auf Einladung einer japanischen Agentur in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut auf einer vierwöchigen Gastspielreise in Japan unterwegs. Das Duo wird neben zahlreichen Konzerten u. a. in Tokyo, Osaka, Kyoto, Hiroshima, Nagoya auch Workshops mit japanischen Musikern durchführen und für den japanischen Rundfunk Aufnahmen machen. Die vor etwa einem halben Jahr begonnene Arbeit des Christmann-Schönenberg-Duos mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks e.V. unter der Leitung von Prof. Haller ist so vielversprechend angelaufen, daß beide Teile beschlossen haben, kontinuierlich zusammenzuarbeiten. Verschiedene Festivalveranstalter haben bereits Interesse an dieser neuen Produktion des Duos bekundet. Kontaktanschrift: Günter Christmann, Weserweg 36, 3012 Langenhagen, Tel. 05 11 / 73 29 36.

Das Dritte Ohr erhielt die von der Stadt Mainz alljährlich vergebene Auftragsproduktion in der Sparte Musik. Die Band wird anläßlich des dreitägigen Mainzer Open-Ohr-Festivals zu Pfingsten Workshops über Bluesmusik durchführen. Zudem wird die Gruppe in Mainz mit der Chicago Blues Band von Louis Myers auftreten. Im Juni wird die Bluesgruppe mit J. B. Hutto zusammen auf eine Tournee durch die Schweiz, Holland und Belgien gehen. Kontaktanschrift: Das Dritte Ohr, Anne Dinges & Udo Wolff, Einumer Str. 83, 3200 Hildesheim, Tel. 0 51 21 / 3 27 47.

Das **European Jazz Quintet** hat jetzt bereits seine zweite Platte vorgelegt. Sie erschien auf Joe Haiders Münchner Plattenmarke EGO Records. Das European Jazz Quintet, das aus den Saxophonisten Alan Skidmore, Gerd Dudek und Leszek Zadlo, dem Bassisten Ali Haurand und dem Schlagzeuger Pierre Courbois besteht, wird vom 30. Mai bis zum 18. Juni auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Connexion, 4060 Viersen 1, Konrad-Adenauer-Ring 10, Tel. 0 21 62 / 1 84 08.

Free Fair, ein Quintett, das 1974 in Holland von Dick Vennik und Rob van den Broeck gegründet wurde, nahm im vergangenen Jahr seine erste Platte auf, die bei Timeless erscheinen wird. Die Gruppe besteht neben dem Saxophonisten und Flötisten Vennik und dem Pianisten van den Broeck noch aus dem Bassisten Harry Emmery, dem Schlagzeuger Eric Ineke und dem Perkussionisten Raul Burnet. Kontaktanschrift: Castaneda Music, Postbox 170 235, 5300 Bonn 1, Tel. 0 22 21 / 63 49 46.

Gil Evans hat die Bandaufnahmen seines Konzertes in der Londoner Royal Festival Hall an die RCA verkauft, die demnächst davon ein Album vorlegen will.

Giorgio Gaslini gastierte Ende März mit seiner New Jazz Gruppe inderCSSR.

Goetz Tangerding unternahm vom 20. Februar bis 15. März die erste BRD-Tournee. Der Pianist reiste dabei mit Rudi Roth, Thomas Faist und Urs Hämmerli. Im Februar gab Tangerding zwei Konzerte im „Eric" in New York, bei denen er mit Terumasa Hino, Scott Lee und Toko Hino spielte.

Graham Collier reiste im März mit einem Sextett durch verschiedene englische Städte und führte dabei sein neues Werk „Ultramarine" vor. Die Tournee wurde vom South Eastern Arts Council getragen. Mit dem Bassisten spielten Alan Wakeman, Ed Speight, Roger Dean, Paul Bridge und Ashley Brown.

Das **Rova Saxophone Quartet,** eine Gruppe aus San Francisco, wird sich im Mai und Juni erstmals in Europa vorstellen und unter anderem auch auf dem Moers Festival zu hören sein. Das Quartett, das von Anthony Braxton und Roscoe Mitchell beeinflußte Musik macht, hat auf dem Label Metalanguage eine Platte vorgelegt, die von Moers Music vertrieben wird.

Percussive Arts Tour nannte Paiste die Promotionreise der Perkussionisten Jon Hiseman und Michael Jüllich, die vom 12. bis 24. März lief. Mit diesem Unternehmen wurde ein vollkommen neues Konzept einer Drum-Clinic realisiert. Während der Tour, die die Perkussionisten durch 12 deutsche Städte führte, erklärten die beiden aus verschiedenen Musikbereichen stammenden Musiker das wie, wozu und warum ihres Spiels. Sie präsentierten sich sowohl solo als auch mit speziellen Duokompositionen.

Peter „Banjo" Meyer kann im Herbst dieses Jahres sein 20jähriges Musikerjubiläum feiern. Aus diesem Anlaß wird eine Banjo-Jubilee Tour veranstaltet, bei der neben Peter Meyer die Banjospieler Zenzo „Charlie" Tagawa, Arie Ligthart und „Banjo" Ikey Robinson auftreten. Zudem sollen noch Abbi Hübner, die Jazz Lips und die Ragtime Sinfoniker vorgestellt werden. Kontaktanschrift: d & p musicservice, Postfach 566, 2200 Elmshorn, Tel. 0 41 21 / 6 15 32.

Anthony Braxton, der derzeit auf Europatournee ist, wird sich im November erneut in Europa vorstellen. Und zwar will Braxton im Herbst mit dem Posaunisten Ray Anderson und dem Synthesizerspieler Richard Teitelbaum reisen. Kontaktanschrift: Moers Music, 413 Moers, Postfach 1612.

Aera hat nun die dritte Platte auf Intercord vorlegen können. Sie heißt „Türkis". Die beiden vorausgegangenen erschienen unter den Titeln „Aera humanum est" und „Hand und Fuß". Die Formation, die eine ungewöhnliche Besetzung mit drei Schlagzeugern, einem Bassisten und einem Bläser hat, entwickelte sich in der letzten Zeit zu einer der erfolgreichsten Jazz-Rock-Gruppen. Von April bis Juli wird Aera Konzerte geben und an Festivals teilnehmen. Im August und September ist eine ausgedehnte Konzertreise durch die europäischen Nachbarländer geplant. Kontaktanschrift: Aera, 8722 Sulzheim, Tel. 0 93 82/88 52.

Reiner Flegel hat eine neue Gruppe aufgestellt, deren stilistische Bandbreite vom Ragtime über Balladen, Blues und Dixieland bis zu Bossa Nova reicht. Der Klarinettist spielt zusammen mit dem Banjospieler und Gitarristen Peter Meyer, dem Pianisten Peter Cohn, dem Bassisten Wolfgang Luschat und dem Schlagzeuger Wolfgang Kruger.

Jazzkonzerte im Club Behinderter und ihrer Freunde e. V. veranstaltet Christian Bönschen in Dortmund. Interessierte Gruppen wenden sich an Christian Bönschen, Benninghofer Str. 59,4600 Dortmund 30.

Urszula Dudziak trat vor kurzem zusammen mit Michal Urbaniak und Teruo Nakamura im Jazz Emporium in New York auf. Die Sängerin stellte gerade die Aufnahmen für ihre erste Platte bei Inner City Records fertig.

Old And New Dreams Band nennt sich eine Formation, die aus ehemaligen Ornette Coleman Sidemen besteht. Zu ihr haben sich Don Cherry, Dewey Redman, Charlie Haden und Ed Blackwell zusammengefunden. Die Band begann am 23. März eine längere Tournee in New York.

Art Taylor hat Ende 1978 ein Quartett gegründet, mit dem er im Mai auf Tournee gehen wird. Der Schlagzeuger, der durch die Zusammenarbeit mit Miles Davis, John Coltrane, Thelonious Monk und Bud Powell bekannt wurde, hat bisher bei ungefähr 300 Plattenaufnahmen mitgewirkt. Seine neueste LP ist die mit Johnny Griffin, die unter dem Titel „The Jamfs Are Corning" auf Timeless erschien. Zu Taylors Quartett gehören der Trompeter Doug Lucas, der Gitarrist John Thomas und der Bassist Bert Thompson. Kontaktanschrift: Sybille Kettering, Lützowufer 27,1000 Berlin 30, Tel. 0 30/2 61 85 34.

Jazz News

Borah Bergman, New Jazz Pianist aus New York, wird sich im April zwei Wochen in Europa aufhalten und dann im Juli und August auf eine größere Tournee gehen. Kontaktanschrift: Borah Bergman, 160 West 73rd Street, Apt. 7 D, New York, N. Y. 10023, USA, Tel. 874-6943.

Chris Barber hat jetzt zwei neue Musiker in seine Band geholt. Für den Saxophonisten und Klarinettisten Sammy Rimington, der wieder ein eigenes Quintett aufgestellt hat, kam Ian Wheeler erneut in die Band, der er bereits 1961 -68 angehörte. Für den ausgeschiedenen Schlagzeuger Pete York nahm Barber Norman Emberson hinzu.

Company, die von Derek Bailey ins Leben gerufene Vereinigung von Improvisatoren, ging im März auf eine ausgedehnte Englandtournee, die vom Arts Council unterstützt wurde. Mit dem Gitarristen reisten Han Bennink, Steve Lacy, Anthony Braxton, Evan Parker, Tristan Honsinger, Leo Smith und Maarten van Regieren Altena.

Concord hat in letzter Zeit Plattenaufnahmen mit Mary Lou Williams, den Clayton Brothers, dem Bassisten John Brown sowie Patrice Rushen, Marshall Royal, Warren Vache und Rosemary Clooney gemacht. Die Clooney produzierte eine Platte als Tribut an Billie Holiday.

Crash, die polnische Jazz-Rockgruppe, wird vom 1 .-15. Mai auf BRD-Tournee gehen. Das Sextett, das beim San Sebastian Festival 1977 den ersten Preis bekam, spielt in folgender Besetzung: Zbigniew Czwojoda, Trompete, Wladyslaw Kwasnicki, Altsaxophon, Baßklarinette, Stanislaw Zybowski, Gitarre, Janusz Mazur, Klavier, Andrzej Pluszc, Baß, und Zbigniew Lewandowski, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Ulrich Balss, Altensenner Weg 74,4900 Herford, Tel. 0 52 21 / 7 28 57.

Teresa Brewer hat zusammen mit dem Pianisten Earl Hines ein neues Album aufgenommen, das unter dem Titel „We love you Fats" auf Doctor Jazz, einem Plattenlabel der Signature Gramophone Company, New York, vorliegt. Signature ist die neue Plattenfirma von Bob Thiele, die die Labels Signature, Dracula, Frankenstein und Doctor Jazz umfaßt. Kontaktanschrift: Signature Gramophone Company, Ltd., 1414 Avenue of the Americas, New York, N. Y. 10019, USA.

Toto Blanke wird am 28. April zu einer ausgedehnten Europatournee starten, die in Rom beginnt und ihn und seine Gruppe Electric Circus durch Italien, Zypern, Griechenland, Jugoslawien, Österreich, Dänemark, Schweden und Norwegen führt. Realisiert wird diese Gastspielreise größtenteils in Zusammenarbeit mit verschiedenen Goethe-Instituten. Kontaktanschrift: B & B Music, P. O. Box 1303,4790 Paderborn, Tel. 0 52 51 / 2 89 95.

Wolfgang Lackerschmid Foto: Manfred Rinderspacher

Wolfgang Lackerschmid veranstaltete in Verbindung mit der Volkshochschule Ehingen und dem Süddeutschen Rundfunk am 9. März die 1. Ehinger Jazznacht, die zu einem guten Erfolg wurde. Der Vibraphonist stellte sich dabei mit seiner Gruppe Vibes and Soft Brass vor, zudem gastierten das Emil Mangelsdorff Quartett und die Family of Percussion in Ehingen.

Pee Wee Russell gewidmet war ein Konzert, das die New Jersey Jazz Society anläßlich des 10. Todestages des Klarinettisten im Februar in Bridgewater, N. J., durchführte.

Paul Lovens und Paul Lytton geben zusammen mit Evan Parker am 15. und 16. April zwei Osterkonzerte in Aachen, die für Po Torch Records mitgeschnitten werden. Ende Februar/Anfang März machten die beiden Perkussionisten mit dem Live-Elektroniker Hugh Davies und dem Flötisten David Toop eine Studioproduktion für den WDR und einen Live-Mitschnitt in Hannover. Auch diese Aufnahmen sind für weitere Po Torch Veröffentlichungen vorgesehen. Kontaktanschrift: Po Torch Records, Couvenstraße 13, 5100 Aachen 1, Tel. 02 41 / 3 00 59.

Ludek **Hulan,** Bassist, Komponist, Sänger und Mitbegründer des Studio 5 und Leiter des Jazz Sanatorium, ist am 22. Februar im Alter von 49 Jahren gestorben.

Stan Kenton wird in diesem Sommer wieder 4 Wochen lang Jazz Clinics an Colleges abhalten. Er hat in sein Unterrichtsprogramm jetzt noch Gesang, Klavier und Combo dazugenommen.

Lajos Dudas wird mit seiner Gruppe Contrasts vom 21 .-27. Mai einige Gastspiele in Nordrhein-Westfalen geben. Neu bei Contrasts ist der ehemalige Key-Schlagzeuger Kurt Billker. Zudem gehen mit Dudas der Gitarrist Erhard Bunting, der Bassist Aladar Pege und der Perkussionist Steve Boston auf Tournee. Kontaktanschrift: Lajos Dudas, Neustraße 26,4040 Neuß 1, Tel. 021 01/24882.

Open Music aus Baden-Baden hat vor kurzem die Aufnahmen zur zweiten Platte abgeschlossen. Das Trio, das aus dem Bassisten Wilfried Kirner, dem Gitarristen Hans Jürgen von der Burchard und dem Schlagzeuger Joe Koinzer besteht, hatte zu den Aufnahmen noch den Flötisten Rainer Bodensohn hinzugezogen. Die erste Platte der Open Music liegt unter dem Titel „Relaxing Waves" auf Pläne vor.

Sarah Vaughan stellte sich im März in einer drei Abende umfassenden Konzertreihe in der Carnegie Hall in New York vor. Die Sängerin konnte hierfür ihre Favoriten unter ihren Gesangs- und Musikerkollegen aussuchen. Ihre Wahl fiel auf Betty Carter, Eddie Jefferson, Mel Torme, Gerry Mulligan und das Count Basie Orchester. Die Vaughan ließ sich auch von einem 20 Mann umfassenden Orchester mit Streichern begleiten, das von ihrem derzeitigen Ehemann, Waymon Reed, geleitet wurde. Veranstaltet wurde die Konzertreihe von George Weins Festival Productions Inc. mit Unterstützung der Brown and Williamson Tobacco Corporation.

Wettbewerb Jugend Jazzt

Unter dem Titel „Jugend jazzt" führt der Landesmusikrat Baden-Württemberg e. V. von Mai bis November dieses Jahres einen Wettbewerb für Jazzgruppen, Rockformationen und Liedermacher durch, der der Förderung der musikalischen Jugendbildung und des musikalischen Nachwuchses dienen soll. Teilnahmeberechtigt sind Gruppen und Solisten aus Baden-Württemberg mit Ausnahme von Berufsmusikern. Die Altersgrenze ist 25 Jahre. Für die besten Leistungen werden u. a. Geldpreise in Höhe von 200,- bis 1000,- DM vergeben. Außerdem werden die Preisträger in einer Sendung des Süddeutschen Rundfunks vorgestellt. Anmeldungen sind bis zum 10. April zu richten an: „Jugend jazzt", Gudrun Zimmerle, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11 / 63 82 36. Dort werden auch weitere Auskünfte erteilt.

Joseph Bowie hat zusammen mit dem Saxophonisten Luther Thomas, dem Trompeter Rasul Sidik, dem Bassisten Daryl Mixon und dem Schlagzeuger Charles Bobo Shaw das Creative Music Ensemble St. Louis gegründet. Im Frühjahr wird das Ensemble für Moers Music eine Platte aufnehmen.

Chris Francis gastierte mit seiner Gruppe Naima im Januar in Amsterdam und Hilversum. Mit dem englischen Altsaxophonisten und Flötisten reisten der Bassist Paul Bridge, der Gitarrist Jeff Green, der Geiger Mike Piggott und der Schlagzeuger Tony Marsh.

Marion Brown legte bei Bay State Records in Japan eine neue Platte unter dem Titel „Sunshine Road" vor. Der Altsaxophonist ist hierauf mit dem Pianisten Kenny Barron, dem Bassisten Cecil McBee und dem Schlagzeuger Philly Joe Jones zu hören. Kürzlich gab der Saxophonist ein ausverkauftes Konzert im Public Theatre in New York. Im Frühjahr wird Brown eine Tournee als Solist in Kanada unternehmen, im Juli und August wird er in Europa gastieren. Kontaktanschrift: Marion Brown, P. O. Box 46, Northampton, Massachusetts 01060, USA.

Moods, die Gruppe, die aus dem Saxophonisten Heinz Sauer, dem Vibraphonisten Gerhard Dietz, dem Bassisten Wolfgang Lauer und dem Schlagzeuger Ringo Hirth besteht, wird vom 29. Juni bis zum 15. Juli auf Tournee gehen. Im Dezember nimmt das Quartett seine erste Platte auf. Zudem wurde Moods zu einer Rundfunkproduktion „Jazz aus Neustadt" verpflichtet, die im Sommer im Rahmen der Schloßhofkonzerte stattfinden wird. Kontaktanschrift: Wolfgang Lauer, Alte Schule, 8551 Weingarts, Tel. 0 91 99 / 7 22.

Kennen Sie die?

Aheu

Die Musik dieser im September 1977 in Düsseldorf gegründeten Formation spielt sich auf spontanen Improvisationsebenen ab, wobei möglichst viele Musikrichtungen sowie Tanz und Theater einbezogen werden, um Stimmungen hervorzurufen. Aheu orientiert sich vor allem an afrikanischer und afroamerikanischer Musik und am Free Jazz. Besetzung: Jürgen Dahmen, Klavier, Trompete, Percussion, Gesang, Axel Petri, Saxophon, Querflöte, Percussion, Gesang, Christoph Hannen, Trompete, Percussion, Gesang, Georg Grisloff, Gitarre, Sitar, Percussion, Gesang, Georg Huisgen, Violoncello, Baß, Percussion, Gesang, Valerie Kohlmetz, Percussion, Schlagzeug, Gesang. Kontaktanschrift: Valerie Kohlmetz, Fährstraße 213, 4000 Düsseldorf.

Dave Kamien Division

Um jungen deutschen Musikern Big-Band-Erfahrung zu ermöglichen, gründete der amerikanische Arrangeur, Komponist, Dirigent und Dozent Dave Kamien in Essen unter diesem Namen aus Studenten eine Big Band, zu der inzwischen jedoch auch international bekannte Profimusiker kamen. Die Dave Kamien Division bietet u. a. Jazz-Rock-Versionen bekannter Hits, die Kamien selbst arrangiert hat. Besetzung: 3 Trompeten, 3 Posaunen, Waldhorn, 2 Saxophone, Keyboards, Baß, Gitarren, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: H.-Ludger Wessels, Postfach 1672, 4350 Recklinghausen, Telefon 0 23 61/4 45 69 und 4 31 87.

Four on Six

Diese Karlsruher Formation wurde Ende letzten Jahres zum Quintett erweitert. Zu Helmut Dinkel, Sopran-, Alt-, Tenorsaxophon, Thomas Katz, Gitarre, Peter Gropp, Baß, und Uwe Pochert, Schlagzeug, kam der Pianist Reiner Ziegler neu hinzu. Auch das Programm wurde geändert: Four on Six stellt neben Bearbeitungen von u. a. Miles Davis-, John Coltrane-, Wayne Shorter- und John Surman-Themen neuerdings auch eigene Kompositionen vor. Kontaktanschrift: Peter Gropp, Adalbert-Stifter-Weg 30, 7518 Breiten 1.

Mallets and Strings Fusion

Diese Gruppe des Hamburger Vibraphonisten Florian Poser ist stilistisch im Grenzbereich zwischen New Jazz und Rock Jazz einzuordnen. Sie spielt vorwiegend Eigenkompositionen, verwendet aber auch Jazz- und Jazz-Rock-Standards in eigener Bearbeitung. Besetzung: Florian Poser, Vibraphon, Ede Brumund-Rüther, Baß, Manfred Jestel, Gitarre, Clemens Wernsperger, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Florian Poser, Rothenbaumchaussee 1, 2000 Hamburg 13, Telefon 0 40/4 10 42 90.

Scarabee

Eigene Kompositionen, die oft mit Persiflagen durchsetzt sind, stellt diese 1976 gegründete New Jazz Formation vor. Besetzung: Hanns-Wilhelm Goetzke, Saxophone, Klarinetten, Hans-Jürgen Niemann, Piano, Bodo Lensch, Baß, Uwe Oltmann, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Axel Berendes, Wilhelmshavener Straße 16, 3000 Hannover 1, Telefon 05 11/ 1 41 36.

Poems & Free Music

Mit zeitgenössischen Texten - momentan hauptsächlich mit Gedichten von P. P. Zahl und Erich Fried - befaßt sich dieses kürzlich gegründete Duo, in dem Susanne Lechler für die sprachlichen Beiträge sorgt und UN KieckBusch am Klavier sitzt. Die gemeinsame Arbeit ist so konzipiert, daß Sprache und Musik als eine Aussage dastehen; daneben treten die beiden Mitglieder auch solistisch auf. Kontaktanschrift: Uli KieckBusch, Wuhrgrabengasse 9, 7201 Weigheim.

Free Music Duo

Ralf Geisler, Altsaxophon, Flöte, Oboe, und Manfred Völker!, Schlagzeug, bilden dieses Duo, dessen Wurzeln im Free Jazz der 60er Jahre liegen, das aber auch Elemente der Neuen Musik mit einbezieht. Kontaktanschrift: Manfred Volkert, Fröbelweg 6, 7853 Steinen, Telefon 0 76 27/ 21 56.

Heaven Seven

Vor einem Jahr formierte sich diese eköpfige Rock-Jazz-Band, die eine stilistisch eigenständige Musik bieten möchte. Die Gruppe belegte beim SDAJ-Festival in Dortmund einen der ersten Plätze. Besetzung: Holger Vogt, Sopransaxophon, Wilfried Heuelmann, Keyboards, Wolfgang Flammersfeld, Gitarre, Walter Speckmann, E-Baß, Gerd Rickmann, Schlagzeug, Franz Reichenberg, Percussion. Kontaktanschrift: Wilfried Heuelmann, Wiesenhof 1, 4619 Bergkamen-Wedd, Telefon 0 23 07/ 141744

Jonathan's Dixie Drivers

Unter diesem Namen leitet der Gitarrist und Banjospieler Peter Lautermann sen. seit einem Jahr eine Jugend-Jazzband, deren Mitglieder zwischen 12 und 17 Jahre alt sind. Die Gruppe, die sich derzeit noch auf Blues und Dixieland beschränkt, gab bereits mehrere Konzerte im Raum Düsseldorf/ Neuß und erhielt von der Stadt Neuß anläßlich der Rosengarten-Konzerte einen Sonderpreis. Besetzung: Anja Lautermann, Querflöte, Frank Radermacher, Posaune, Andreas Heinemann, Trompete, Thomas Lautermann, Klarinette, Heinz Schumann, Schlagzeug, Peter Lautermann jr., E-Baß. Kontaktanschrift: Peter Lautermann, Havelstraße 17,4040 Neuß 21, Telefon 0 21 07/28 64.

Jürgen Dahmen/Erhard Bunting Duo

Mit dem Ziel, die verschiedenen Ton- und Klangmöglichkeiten ihrer Instrumente voll auszuschöpfen, schlössen sich Anfang dieses Jahres der Pianist Jürgen Dahmen und der Gitarrist Erhard Bunting zum Duo zusammen. Ihr Repertoire umfaßt moderne Kompositionen von Charles Mingus, Wayne Shorter, John McLaughlin u. a. sowie Standards aus dem Bereich des Bebop und eigene zeitgenössische Stücke. Kontaktanschrift: Jürgen Dahmen, Bergheimer Straße 421,4040 Neuß, Telefon 021 01/4661 64.

Kunst-Dünger

Ein möglichst breites Spektrum des Jazz möchte dieses seit Sommer 1978 bestehende Quintett in seine Musik einfließen lassen. Neben neu arrangierten Stücken des Swing, Bebop, New- und Rock-Jazz stellt die Gruppe auch Eigenkompositionen vor. Besetzung: Ulli Stemmeier, Alt-, Baritonsaxophon, Guido Schlegel, Piano, Joachim Duwe, Baß, Hubert Burghardt, Schlagzeug, Percussion, Dr. Pedro Rodriguez, Trompete. Kontaktanschrift: Hubert Burghardt jun., Am Rüsing 47, 4780 Lippstadt 1, Telefon 0 29 41/ 3636.

Jazzwheel

Musiker aus verschiedenen nordwestdeutschen Jazzformationen bilden diese Gruppe, die swingende, melodische Jazzstandards ebenso vorträgt wie Blues-Stücke. In einigen Eigenkompositionen der Band sind dazuhin Latin- und Rockeinflüsse spürbar. Besetzung: R. Schöning, Tenor-, Altsaxophon, Percussion, R. Thalmann, Klavier, M. Piekeroth, Gitarre, H. J. Kolbe, Baß, P. Waldmann, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Rainer Schöning, Donnerschweer Straße 87, 2900 Oldenburg, Telefon 0441/27446.

Hedgehog Stompers

Seit 1973 besteht diese in Buxtehude beheimatete Oldtimeformation, die sich zwar vorwiegend am New Orleans Jazz orientiert, in ihr Repertoire aber auch amerikanische Schlager aus den 20er und 30er Jahren sowie dieser Zeit nachempfundene eigene Stücke aufgenommen hat Die Band bewirtschaftet einen eigenen Keller, in dem sie alle 14 Tage freitags auftritt und in lockerer Folge bekannte Jazzmusiker der Hamburger Oldtime-Szene begleitet. Seit $2^1/2$ Jahren spielen die Hedgehog Stompers in folgender Besetzung: Heiko Haase, Trompete, Kazoo, Slide-Whistle, Gesang, Claus Maack, Posaune, Ingo Manns, Klarinette, Altsaxophon, Klaus Ekkel, Klavier, Hans-Joachim Meyer-Löhden, Banjo, Dieter Hofer, Baß, Dieter Meyer, Schlagzeug, Waschbrett, Gesang. Kontaktanschrift: Dieter Meyer, Bungenstraße 47, 2160 Stade.

Frank Wunsch Trio

Der in Dortmund lebende Pianist Frank Wunsch formierte kürzlich ein Trio, zu dem er den Bassisten Bodo Klingelhöfer und den Schlagzeuger Christoph Haberer hinzuzog. Die Gruppe, die bereits erfolgreiche Konzerte in Belgien und Deutschland gab, stellt hauptsächlich Kompositionen von Frank Wunsch vor. Kontaktanschrift: Frank Wunsch, Hallesche Straße 69, 4600 Dortmund 1, Telefon 0231/592018.

Stosch Stomp Brassies

Stücke aus den Bereichen des Dixieland, New Orleans Jazz, Chicago Jazz und des Swing hat diese Osnabrücker Amateurband in ihrem Repertoire. Besetzung: Anton Fleer, Trompete, Peter Blachetta, Posaune, Katharina Geißler, Banjo, Axel Berendes, Tuba, Eddy Horn, Klarinette, Willi Schulte, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Eddy Horn, In der Aue 17, 4506 Hagen a. T. W., Telefon 0 54 05/ 7205.

JAZZPODIUM

Nr. 5/XXVIII Mai 1979 · ISSN 0021-5686 · DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt Verlag D. Zimmerle Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

Horace Silver

6368203 901 01-70
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Foto: Norbert Gerdes

von Peter Kemper

Wurde Archie Shepp noch gegen Ende der 60er Jahre als Prototyp eines radikalen Free Jazzers apostrophiert, der als selbstbewußter schwarzer Künstler mit einem explizit politischen Anspruch in seiner Musik auftrat, so nahm in der Folgezeit nicht nur das publizistische Interesse an seiner Person und seinen musikalischen Produktionen stark ab. Die Afrikanismen, die folkloristische Freiheit, die in den späten 60er Jahren stilbildend in seinem Saxophonspiel wirkten und als ästhetischer Reflex auf das „Black-is-beautiful-Bewußtsein" ein aktualisierendes Moment schwarzer Kultur repräsentierten, wurden von Shepp konsequent abgebaut und in verstärktem Maße durch traditionelle Stilmittel ersetzt. Die öffentliche Reaktion von seilen der Jazz-Kritik auf diese Entwicklung war zwiespältig: Die einen sprachen von einem Rückfall Shepps in die Spielweise der 50er Jahre und einer sich zunehmend anpassenden Kommerzialisierung seiner Musik, die anderen von einer „Wiedergeburt" des Hardbop aus dem Geist des Free Jazz. Anhand der Einspielungen, die Shepp seit 1970 auf Schallplatten veröffentlicht hat und einiger persönlicher Erfahrungen soll untersucht werden, wie sich die Aufarbeitung sog. traditioneller Spielformen zu den Erfahrungen verhält, die Shepp im ,,Fegefeuer des Free Jazz" gemacht hat.

Periodische Kontinuität

In einem Gespräch während des Roermond Jazz Festivals 1974 antwortete mir Archie Shepp auf die Frage, wie er seine eigene stilistische Entwicklung umschreiben würde, mit einer Analogie: „Obwohl ich mich nicht mit Picasso vergleichen will, findet sich bei ihm eine ähnliche Art periodischer Kontinuität. Sein Schaffen vollzog sich in einer blauen Periode, einer rosa Periode etc., in denen er sehr formale, klassische Darstellungen und Figurationen durchspielte. Ich fühle, daß dies nicht grundlos geschah, denn Picasso verhielt sich niemals ablehnend zu den Erfahrungen der klassischen Malerei. Er beschäftigte sich mit ihnen intensiver, um durch seine Erfahrungen mit dem klassischen Material besser und sensibler zu werden." Nach dieser verschleierten Selbsteinschätzung Archie Shepps scheint es mir sinnvoll zu sein, seine musikalischen Stationen in den 70er Jahren durch den Versuch einer Periodisierung seiner Plattenproduktionen hinsichtlich ihrer hervorstechenden stilistischen Merkmale nachzuzeichnen.

Die letzten drei Platten „Things have got to change" (AS-9212/1971), „Attica Blues" (AS-9222/1972) und „The cry of my people" (AS-9231/1972), die Shepp noch im Rahmen des von Coltrane vermittelten Kontrakts für Impulse einspielte, leiteten eine Umbruchphase in der musikalischen Entwicklung Shepps ein, in der er das stilistische Fundament für sein heutiges Verhältnis zur Jazztradition und zum Free Jazz legte. Die sich auf diesen Platten abzeichnenden Popularisierungstendenzen der Shepp'schen Musik, die Verarbeitung von Rhythm and Blues, Rock, Soul und sogar klassisch symphonischen Klangformen weisen darauf hin, daß

Shepp die esoterische Situation des konsequenten Free Jazzers erkannt hatte und eine publikumswirksamere Musik zu produzieren versuchte.
Diese Reaktion auf ein grundsätzliches Dilemma, in dem sich jeder reflektierte schwarze Jazzmusiker befindet, versucht die Kluft zwischen den Hörgewohnheiten und -bedürfnissen der Mehrheit der schwarzen Amerikaner, die sich eben nicht mit der „Great Black Music" sondern mit den aggressiven Rock-Rhythmen eines James Brown, der Soul-Music eines Isaac Hayes oder dem stereotypen Sound div. Funk-Gruppen identifizieren, zu überbrücken. Das unmittelbar nicht zu verwirklichende, rein intellektuelle Bedürfnis Shepps, die Musik „seines Volkes" auch für sein Volk zu spielen und verständlich zu machen, schlägt Anfang der 70er Jahre in eine musikalisch fast hilflos wirkende Anpassung an den gängigen Geschmack der Mehrheit des disco-orientierten schwarzen Publikums um. Die aufwendigen Studioproduktionen der og. Platten folgen dem marktwirtschaftlichen Mechanismus einer Angleichung des kommerziell verwertbaren Jazz an den populärmusikalisch besetzten Geschmack der breiten Masse der Konsumenten. Doch selbst in diesen vergleichsweise kitschig anmutenden Versuchen, die Alltagserfahrungen und die gesellschaftspolitische Situation der Schwarzen ästhetisch leicht rezipierbar zu vermitteln, läßt sich nicht bruchlos eine Verleumdung der musikalischen Grundsätze feststellen, die Shepp in der Mitte der 60er Jahre in seiner Zusammenarbeit mit John Coltrane und Cecil Taylor entwickelte.

Musik für sein Volk

Der „Money Blues" steht im Mittelpunkt der Platte „Things have got to change". Shepp arbeitete hier erstmals mit dem Sänger Joe Lee Wilson zusammen, dessen schwülstiges Pathos sich in der Folgezeit noch in einigen eher peinlich wirkenden Plattenaufnahmen bemerkbar machen sollte, den Shepp jedoch nach eigener Aussage wegen seines voluminösen Gesangs, seiner stimmlichen Kraft und seines stimulierenden Einflusses auf das eigene Saxophonspiel schätzt. Die durchlaufende Ostinato-Figur eines E-Basses bildet im „Money Blues" in bewußter Monotonie den Background für die ständig wiederkehrende Aufforderung „Gimme my money!". Die Penetranz dieser Forderung verbunden mit der Gleichförmigkeit des musikalischen Geschehens, in dem die Riffs einer Bläsergruppe und der Chorgesang durch ein ca. dreiminütiges Shepp-Solo auf dem Tenorsaxophon aufgelockert werden, unterstreicht in einer etwas vordergründigen Weise den politischen Anspruch Shepps, für eine Gleichberechtigung der Schwarzen (auch auf dem ökonomischen Sektor) einzutreten.

Der Plattentitel „Attica Blues" bezieht sich auf das amerikanische Bundesgefängnis Attica im Bundesstaat New York, in dem zu Beginn der 70er Jahre ein blutiger Gefangenenaufstand gegen die Rassendiskriminierung im Strafvollzug stattfand. In thematischem Bezug hierzu steht das Schicksal von „Brother George Jackson", der 1970 als einer der „Soledad Brothers" auf seine Verurteilung wegen angeblichen Mordes an einem Gefängnisaufseher wartete und als Mitstreiter von Angela Davis die Revolutionierung des Alltagsbewußtseins der Schwarzen beschleunigen wollte. Der „Blues for Brother George Jackson" vereinigt die Motorik des Rock-Rhythmus mit der aggressiven Melancholie Shepp'scher Improvisationskunst und stellt wohl die gelungenste Synthese dieser Platte dar. Die süßlichen Streicherarrangements der anderen Titel stehen in ihrer ästhetischen Unverbindlichkeit und glatten Ausstrahlung eher in einem Gegensatzverhältnis zum radikal-politisch motivierten Plattentitel.

Auch das Album „The cry of my people" erfüllte in seiner Wirkung nicht die Sheppsche Intention, dem „Schrei seines Volkes" einen angemessenen ästhetischen Ausdruck zu verleihen und durch Hörerfahrungen die Entstehung von Bewußtseinsprozessen zu begünstigen, um politischen Emanzipationsbewegungen den Weg zu ebnen. Die Sänger, Streicher und Jazzer, die auf dieser Platte ebenfalls keine organische Verbindung eingehen, produzieren einen kontinuierlichen Widerspruch zwischen rationalem Anspruch und musikalischer Form, die an sich selbst eben nicht auch zugleich substantiellen Gehalt gewinnt.

Die rühmliche Ausnahme der Regel auf dieser Platte bildet das Stück „African Drum Suite", in dem das beißende Spiel auf dem Sopransaxophon, das Shepp seit 1969 beständig perfektionierte, mit der Polymetrie und rhythmischen Komplexität afrikanischer Percussion verschmilzt. Shepp aktualisiert hier wieder seinen „knurrigen" und ungemein flexiblen Sound, wie er ihn in den 60er Jahren vor allem auf dem Tenorsaxophon kultivierte. Doch dieses typische „stakkatierte Legato" (E. Jost) der Shepp'schen Tonbildung, das in der schnellen Folge von Klangbögen spannungserzeugend wirkt, um durch den kürzelhaften Einsatz Schrei-ähnlicher Growl-Effekte sofort destruiert zu werden, erscheint auf dieser Platte nur noch als Stilbruch, als wohltuende Verirrung in die souverän beherrschten Gefilde des Free Jazz.

Bruch mit der Jazz-Tradition aufheben

Da das erhoffte massenhafte Echo und auch die positive Resonanz der Jazz-Kritik auf diese drei Platten ausblieb, das Konzept also auch seine kommerzielle Funktion durch hohe Verkaufsziffern nicht erfüllt hatte, kündigte Impulse seinen Vertrag mit Shepp. Dies hatte zur Folge, daß Shepp eine, wie es scheint, kreative Pause einlegen mußte und in den Jahren 1973 und 1974 keine einzige Platte unter seinem Namen produzierte. In diesen Zeitraum fällt denn auch die Zäsur in der stilistischen Entwicklung Shepps. Die angestrebte Popularisierung des Jazz, die sich anfangs auf das breite Publikum der zeitgenössischen Populärmusik richtete, wird von Shepp jetzt auf das mehrheitlich traditionsgebundene Jazzpublikum gewendet. Archie Shepp fängt an, die Jazz-Tradition aufzuarbeiten, indem er die dem Free Jazz voraufgegangenen Stile mit seinem spezifischen Jazzverhältnis konfrontiert und musikalisch interpretiert.
Ein Hauptgrund für den 1973 einsetzenden Stilwandel (von einem Bruch kann nicht gesprochen werden, da Shepp schon immer Jazzstandards in sein Repertoire aufgenommen hatte) in der Spielweise Archie Shepps mag das Bedürfnis gewesen sein, die in der freien „Sturm und Drang Phase" gewonnenen Ausdrucksmittel weiterzuentwickeln, um so die Artikulationsfähigkeit durch das Klangspektrum des Saxophons auszuweiten. Während die Schallplattenproduktionen auf dem franz. Byg-Label (1969) und die letzten drei Impulse-Einspielungen als tendenzielle Übergangsphänomene aus dem Bereich des Free Jazz (vergl. z.B. die Impulse-Platten „On this night", „Three for a quarter/One for a dime", „The magic of JU JU", „Mama too tight" etc.) in den New Jazz, der sich durch die Souveränität einer „freien" Verfügung über das gesamte vorgegebene musikalische Material unterschiedlichster Musikkulturen auszeichnet, aufgefaßt werden können, wendet sich Shepp in den Jahren 1973-1975 verstärkt auch von diesem typischen Stilkonglomerat des New Jazz ab und beginnt Hardbop zu spielen.
In der stilgeschichtlichen Folge des Jazz wurde zunächst gegen Ende der 40er Jahre der Bebop, der mit seinen schnellen melodischen Richtungswechseln, seinen Tonsprüngen und den sich jagenden Akkordwechseln den hektischen Puls urbanisierter Lebensformen im „Dickicht der Städte" aufspürte und emotional einfing, vom Gegenentwurf des Cool Jazz abgelöst. Die unterkühlte Klangcharakteristik mit ihrem „diskreten Charme", das „reine" vibratolose Spiel in langgezogenen und dynamischen Melodiebögen wurde dann Mitte der 50er Jahre als Spielideal vom Hardbop mit seiner Vitalität komplex

bewegter Harmoniestrukturen und ungerader Taktzahlen aufgehoben.
Der Free Jazz, der sich Mitte der 60er Jahre nicht zuletzt als ästhetisches Symbol eines neuen utopisch orientierten Lebensgefühls entwickelte, brach nicht nur mit dem Hardbop als Stil, sondern mit dem Prinzip der Stil-Folge im Jazz schlechthin. Die Gesetzmäßigkeiten der funktionalen Harmonik, die noch bis zum Hardbop verbindlich waren, wurden radikal negiert und durch ein unmittelbares empfindungs- und gefühlsbetontes Spiel ersetzt. Diese notwendige destruktive Funktion des Free Jazz in der Aufeinanderfolge der unterschiedlichen Stile setzte eine neue Spontaneität im Bereich musikalischer Aktion frei und führte zu einer Emanzipation der Klänge, die im Nuancenreichtum ihres Stimmungsgehalts einen Wert-an-und-für-sich erhielten (vergl. z.B. die Sound-Kultur die Pharoah Sanders in seiner Tonbildung auf dem Saxophon zelebrierte). Die Erweiterung des musikalischen Klangmaterials um geräuschähnliche Momente wurde durch eine Revolutionierung der Spieltechnik ermöglicht. Die Überblastechnik auf dem Saxophon wurde differenzierter entwickelt, und durch neue Atemtechniken, die auf Yoga-ähnlichen Prinzipien aufbauen, wurden neue Klangdimensionen im Jazz erschlossen, die vom stimmähnlich artikulierten Schrei auf dem Saxophon bis zum hypertrophierten Stakkatoeffekt eines zerhackenden Maschinengewehrsounds reichten. Das antithetische Prinzip eines unmittelbaren Kontrasts von weichem Verschleifen einzelner Töne zum harten Herausplatzenlassen von Tontrauben, die Übersteigerung des Vibratos und der ,,Nebelhornklang" sirenenhaft anmutender Klangflächen wirkten u.a. stilbildend und klangdominierend in der Phase des sich entwikkelnden Free Jazz.

Fort von Mode-Trends

Archie Shepp, der zu Beginn seiner musikalischen Entwicklung maßgeblich an diesen Soundexperimenten beteiligt war, löste sich zum Zeitpunkt des naturwüchsigen Übergangs vom Free Jazz in den stilistisch indifferent anmutenden New Jazz von dieser Entwicklungslinie. Shepp versuchte die unzeitgemäße „Freiheit" des Free Jazz und die geschichtslose Beliebigkeit des New Jazz in eine Spielweise aufzuheben, in der die musikalischen Erfahrungen des Free Jazz wieder an die stilgeschichtlichen Voraussetzungen des Jazz angebunden werden. Die Mysterien des Free Jazz bieten in ihrem Kulminationspunkt Ende der 60er Jahre die Alternative, entweder den vollzogenen radikalen Bruch mit der Jazztradition aufzuheben, indem die ,,zeitlosen" Kompositionen der Klassiker (vergl. Parker, Ellington, Coltrane u.a.) mit den zeitgemäßen Realisationsmitteln des Jazz neu gestaltet, im Formenreichtum ihrer Tonalität weiterentwickelt und mit neuer Ausdruckskraft erfüllt werden, oder aber den Jazz im Stadium der tendenziellen Auflösung seiner ästhetischen Souveränität mit Schemata der Pop-Musik und ihrer Elektrifizierungstendenzen zu verquicken.

Archie Shepps instrumentale Exkursionen in die Anfangsgründe der kulturellen Emanzipation seines „schwarzen Volkes" wirken gerade in den letzten Jahren überzeugender denn je.

Letzteres führte Anfang der 70er Jahre zum Rock-Jazz oder Electric-Jazz, der auf Grund seiner unverbindlichen Amalgamierung von Stilelementen als scheinbar „neuer", die Geschichtlichkeit seines musikalischen Gehalts zunehmend verdeckender Stil propagiert wurde. Der Electric-Jazz zeichnet sich vornehmlich durch eine allumfassende, maximale Elektrifizierung des Instrumentariums, durch eine Rhythmisierung des Gesamtklangs, durch eine weitgehende Reduktion des musikalischen Materials auf einfache melodische Muster und durch eine sich verselbständigende Technifizierung der musikalischen Aktion bei gleichzeitiger Virtuositätssteigerung aus.
Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß die Synthese von Pop und Jazz von Miles Davis, einem typischen Vertreter des Cool Jazz, öffentlich eingeleitet wurde (vergl. z. B. die Platte „Bitches Brew"). Der Electric-Jazz ähnelt in seiner Klangcharakteristik dem Cool-Jazz, weil sein oft synthetisch, kalt und steril wirkender Sound, der durch die Mittel der Elektronik und ihrer zunehmenden Automatisierungsqualitäten (vergl. z. B. die computergesteuerten Synthesizer) beliebig technisch reproduzierbar wird, einen Sensibilitätsverlust der gesellschaftlichen Subjekte in Bezug auf den real-widersprüchlich vermittelten rebellischen Impetus ihrer Individualität indiziert.
Die Priorität des Artifiziellen in einer perfektionierten „Künstlichkeit" des Gesamtklangs gilt im Verein mit einer simplen Melodik und vertrauten Harmoniefolgen als Garantie für die Möglichkeit des je eigenen Identitätserlebnisses. Archie Shepp scheint sich mit seinem Rückgriff auf die Standards der Jazzgeschichte bewußt von diesen Modeströmungen der „Neuen Sachlichkeit" oder auch „Neuen Einfachheit" im Jazz absetzen zu wollen, indem er die Historizität des Jazz als einer sozialen Kunstform, die Geschichtlichkeit seines ideologischen Gehalts klanglich transparent zu machen versucht, um so ein intaktes Bewußtsein für die historisch vermittelte Entwicklungsfähigkeit des Jazz bei seinen Rezipienten zu erzeugen.

Bop-Reminiszenzen und halbherziger Free Jazz

Ein weiterer aufschließender Grund für die stilistische „Kehre" in der musikalischen Entwicklung Shepps kann darin gesehen werden, daß Archie Shepp die Sackgassensituation des Free Jazz reflektierte und sich der zwingenden Forderung nach einer „freien", oft chaotisch wirkenden Spielweise-um-jeden-Preis widersetzen wollte. Das an keine bestimmte musikalische Form gebundene Spielideal des Free Jazz, als musikalischer Ausdruck einer radikal freiheitlich orientierten Aufbruchstimmung der Nachkriegsjugend gegen Ende der 60er Jahre (vergl. z. B. die gesellschaftliche Bewußtseinslage, die sich in der antiautoritären Phase der Studentenbewegung, der Anti-Vietnam-Demonstrationen und der Black-Power-Bewegung manifestierte) verselbständigte sich über seine zeitbedingte Geltung hinaus selbst zu einer vielfach verbindlichen Spielform. Dieser Anachronismus einer sich scheinbar aller Zwänge entledigenden Musik muß in einer Zeit der „Tendenzwende" und des politischen „roll back", im Stadium einer ideologischen Grundstimmung, in der das Individuum zunehmend auf die eigene schmerzliche Erfahrung der zerstörten Hoffnungen auf eine menschlichere Gesellschaft zurückgeworfen wird, durchbrochen werden, damit die Kunst auch im Bereich des Jazz ihre aufklärerische Funktion als feinfühliger Indikator sozialer Prozesse und ihrer Bewußtseinsströmungen beibehält.
Anstatt sich andererseits der kulturellen Stimmungslage einer sog. „Neuen Innerlichkeit" (man gestatte mir dieses kulturkritische Reizwort aus dem Begriffsarsenal des politischen Krisenmanagements!) in der Mitte der 70er Jahre anzuschließen, steuert Shepp seit 1973 eine fortschrittliche Synthetisierung der vitalen Jazz-Tradition mit den ästhetischen Errungenschaften des Free Jazz an. Es geht ihm nicht darum, durch verspielt romantische Lyrizismen, durch filigrane Klanggemälde von berauschender Schönheit und akustischer Perfektion das vereinzelte und frustrierte Individuum, das sich in nostalgischer Resignation eingerichtet hat und in

der Geborgenheit einer stabilisierten Privatsphäre den Jazz zur Erbauung und gleichzeitigen Sublimierung einer entzauberten Zukunft genießt, zu bestätigen. Shepp frustrierte vielmehr durch seine Prioritätensetzung bei der subtilen Verfremdung traditioneller Bebop und Hardbop Stücke sowohl die Free Jazz orientierten Hörgewohnheiten seiner damaligen Anhänger, als auch die Bedürfnisse der Jazz Puristen. Seine Musik konnte weder als bloß affirmative Hintergrundmusik emotionaler Zustände vereinnahmt werden, noch unterstützt sie den aufkommenden Verlust der Freude und Risikobereitschaft am musikalischen „Abenteuer" bei einer Vielzahl von Jazzfans.

Die Lern- und Experimentierphase, in der sich Shepp im anfänglichen Umgang mit der Jazz-Tradition befand, dokumentierte sich beispielsweise deutlich in seinem Auftritt während des Roermond Jazz Festivals 1974. Shepp schwankte damals beständig zwischen holperigen Bop-Reminiszenzen und halbherzigem Free-Jazz. Es deutete sich hier schon ein Dilemma an, das sich während der zunehmenden „Europäisierung" Shepps in den darauffolgenden Jahren noch verstärken sollte: Die gelegentlichen Black-Power-Demonstrationen vor einem europäischen Publikum werden nur noch als exotischer Reiz rezipiert und vermitteln sich nicht ganz widerspruchsfrei mit dem rollenbewußten Auftreten Shepps, der durch die deutliche Übernahme europäischer Status-Symbole den Verdacht nährt, als handele es sich bei seinem zur Schau gestellten „rassistischen" Anliegen möglicherweise um eine verkaufsträchtige Masche. Nichtsdestotrotz wirken die rein instrumentalen Exkursionen Shepps in die Anfangsgründe der kulturellen Emanzipation seines „schwarzen Volkes" gerade in den letzten Jahren überzeugender denn je.

Erkannte die esoterische Situation des konsequenten Free Jazzers und versuchte eine publikumswirksamere Musik zu produzieren: Archie Shepp
Foto: Hans Joachim Maus

Neue stilistische Entwicklungsrichtung

Während die 1975 aufgenommene Schallplatte „There's a trumpet in my soul" (Arista 1016) noch in gelungener Manier dem popularisierenden Konzept eines großorchestralen suitenähnlichen Aufbaus folgte, dokumentieren die beiden 1975 in Montreux eingespielten Platten (Freedom INT 162.320 und Arista 1034) zum ersten Male deutlich die neue stilistische Entwicklungsrichtung von Archie Shepp. Die Kompositionen auf diesen beiden Platten sind fast durchweg Hardbop-ähnliche Stücke, die jedoch primär mit den Stilmitteln eines „freien" Swing von Shepp in einer traditionellen Quintett-Besetzung präsentiert werden. Der „Blues for Donald Duck" beispielsweise wird in seiner Harmoniestruktur als charakteristischer Bop-Blues aufgefaßt, der zwar nicht mehr vertikal durch eine Melodisierung der Akkorde, sondern horizontal skalenbetont interpretiert wird. Die Verschleierung der tonalen Zusammenhänge innerhalb des kalkulierbaren Blues-Schemas wird durch das konzentriert gegenläufige Skalenspiel Shepps und einen zögernden Aufbau von Intensitätsbögen mit einer hohen Spannungsdichte über den komplexen akkordischen Aufbau des Stücks noch hinausgehend verstärkt. Shepp spielt hier einen relativ „geraden" Hardbop mit lockeren Swing-Momenten durchsetzt und baut sein ,,stakkatiertes Legato", sein Markenzeichen der 60er Jahre, zu Gunsten einer ausgeglicheneren, ruhigeren Artikulationsweise ab, in der jedoch der subtile „Biß" im Klang noch gelegentlich aufblitzt. Auch in den Live-Mitschnitten auf den Platten „Steam" (ENJA 2076 / 1976) und „Live in Massy" (Uniteledis 22975 / 1975) dominiert ein kontrolliertes Skalenspiel über traditionellen Akkordfunktionen, die in ihrer basalen Wirkung für die Shepp'sche Improvisation selten einen Ausbruch in freiere Gefilde des Ekstatisch-Expressiven zulassen.

Eine Ausnahme bildet der Titel „African Drum Suite" auf „Live in Massy", in dem sich Shepp mit seinem eruptiv-percussiven Spiel auf dem Tenorsaxophon ganz dem aufrührerischen Stimmungsgehalt der Komposition anpaßt und die Fackel Coltranes weiterträgt. Die beiden Einspielungen, die Shepp 1975 in Italien für Horo und Black Saint (Jazz a confronto, Horo 10127 und „A sea of faces" Black Saint 0002)) vornahm, erhärten den Verdacht, daß sich Shepp in dieser Phase seiner Aneignung des traditionellen Jazz-Erbes noch primär auf die Durchdringung der Formalstrukturen von Bebop und Hardbop und ihrer souveränen Handhabung konzentrierte, um einen sicheren Boden für seine eigenen originären Interpretationsversuche zu gewinnen. Den genannten sechs Plattenveröffentlichungen der Jahre

1975 und 1976 ist gemeinsam, daß sie in relativ reiner Form die Rückwendung Shepps zu den harmonisch-strukturellen Besonderheiten der Stile, die dem Free Jazz als Entwicklungsvoraussetzungen vorhergingen, bloßlegen.

Shepp nimmt hier die vom Free Jazz überwundenen musikalischen Gestaltungsprinzipien wieder auf, indem er seinen Stücken in der Regel den traditionellen Formverlauf von Thema - Improvisation - Thema unterlegt. Die hierarchische Rollenteilung von Rhythmusgruppe und Melodieinstrument, die in den Kollektivimprovisationen des Free Jazz weitgehend überwunden war, wird ebenfalls wieder als verbindliches Kriterium eines geregelten musikalischen Geschehens eingesetzt. Die Polyrhythmik, im Free Jazz als übergreifendes percussives Moment wirksam, wird durch ein fast durchlaufendes Metrum ersetzt. Shepp wendet die Soundexperimente, das Spiel mit den Klangfarben und den stimmähnlichen Geräuschen nur noch sehr verhalten auf die eben gewonnenen Einsichten in die Bop-Strukturen an. Ein Verlust seiner Experimentierfreudigkeit hinsichtlich der Besetzung seiner Gruppen und der Verwendung des Instrumentariums läßt sich ebenfalls feststellen. Die traditionelle Quartettbesetzung (Tenorsaxophon, Klavier, Bass und Schlagzeug) wird höchstens durch eine Posaunenstimme ergänzt (Charles Greenlee bzw. Grachan Moncur III), die jedoch selten neben der egozentrischen Position, die Shepp in diesen Gruppen einnimmt, eine wirklich eigenständige Geltung erlangt.

Aufschlußreiche Plattenproduktionen

Die in Italien für Horo aufgenommenen Platten „Mariamar" (Horo HZ 01 / 1975) und „Body and Soul" (Horo HZ 10 /1975) repräsentieren den mehr oder weniger gelungenen Versuch, die Klangcharakteristiken der Bop-Spielweise mit dem perlenden Swing lateinamerikanischer Gitarrenfolklore zu verbinden. Der Gitarrist Irio de Paula wirkt jedoch mit dem sterilisierten Sound seiner elektrischen Gitarre eher wie ein Fremdkörper im archaisch-erdigen Stimmungsgeflecht, das Shepp mit seinem Saxophon produziert. Die in Frankreich eingespielten Platten ,,Bijou" (Musica 3001 / 1975) und „Force" (Uniteledis 28976 / 1976) fallen durch ihr jeweils spektakuläres Konzept aus der Folge der Produktionen dieser Jahre heraus. „Bijou" ist fast eine reine Solo-Platte Shepps, die nur am Schluß sporadisch eine Erweiterung zum Quartett enthält. Die ca. 32-minütige unbegleitete Improvisation, von einem Charlie Parker Thema ausgehend, offenbart die Variabilität und den Entwicklungsstand im Umgang Shepps mit den harmonischen Gestaltungsprinzipien der Klassiker. Obwohl sich die für das Sheppsche Spiel substantielle Tonbildung, der Ansatz und die Phrasierung noch weitgehend auf einem einheitlichen Intensitätslevel bewegen, deuten sich hier schon Klangbewegungen mit überraschenden Lagen- und Registerwechseln an, die in ihrer Kombination und Flexibilität die klassische Spielweise des Bop transzendieren.

Archie Shepp markiert den Höhepunkt einer Entwicklung, in der das Saxophon als „Sprachrohr", als stimmähnliches Artikulationsmedium spontaner Empfindungen und Eindrücke aufgefaßt wurde.

In einer exzellenten Zusammenarbeit mit dem, wie es scheint, vielarmigen Max Roach gelingt es Shepp auf „Force" eine solche Dichte und Intensität spontaner Interaktion durch eine weitgehend traditionell gebundene Spielweise zu erzielen, die fast ausschließlich auf vordergründige Klang-Ekstase und Expressivität verzichtet. Erstmals knüpft Shepp auf „Force" an den politischen Anspruch seiner Black-Power-Phase an, sieht man einmal von dem etwas aufgesetzt und plakativ wirkenden revolutionären Habitus auf der Platte „A Sea of Faces" ab, die trotz des packenden „Hipnosis" mit ihren Gesangstiteln, denen man ein gewisses mondänes Night-Club-Flair nicht absprechen kann, eher uneinheitlich wirkt. „Force" ist dagegen eine ästhetische Einheit, die dank der Kongenialität von Max Roach, der in seinem vielschichtigen Schlagzeugspiel die mystische Atmosphäre afrikanischer Percussionsriten aufleben läßt, die Fortschritte, die Shepp in seiner stilistischen Rückwendung gemacht hat, überzeugend präsentiert. Die Erweiterung der Artikulationsmöglichkeiten auf dem „Hörn", wie Shepp sie aus dem Geist der Jazz-Tradition heraus betreibt, hat ihren ersten reifen Ausdruck auch auf der Platte gefunden.

Shepp produzierte 1976 die Platte „Hi - Fly" (Compendium Fidardo *2),* auf der er mit dem Posaunisten Charles Greenlee, einer drei-köpfigen Rhythmusgruppe und der Sängerin Karin Krog zusammenspielt. Neben der Carla Bley Komposition „Sing me softly of the Blues" enthält dieses Album vor allem Stücke, die Shepp zu dieser Zeit während seiner ausgedehnten Tourneen im westlichen Europa als Standards in seinem Repertoire hatte. Die nordisch unterkühlte Phrasierungstechnik Karin Krogs verbindet sich leider nicht vollkommen mit der zupackenden Brillanz des Shepp'schen Saxophonspiels, das in seinen weitschwingenden Improvisationslinien nur als bluesiges Pendant zum europäischen Jazzfeeling erscheint. Die ein Jahr später folgende Aufnahme „A touch of the Blues" (Fluid 102) krankt wohl ein wenig an der pathetischen Präsenz des Sängers Joe Lee Wilson, der dennoch einen stimulierenden Einfluß auf Shepps Intonation zu haben scheint. Archie Shepp öffnet sich auf dieser Platte wieder stärker gegenüber den Möglichkeiten klanglicher Modulationstechniken auf dem Saxophon. Wenn Shepp hier auch erstmals auf der Querflöte experimentiert, so scheint er jedoch noch keine solistischen Absichten auf diesem Instrument zu entwickeln und setzt die Flöte vielmehr als stimmungsverdichtendes Klangmittel in den balladesken Stücken ein.

Beide genannten Platten mit ihren Gesangstiteln mögen bei vielen eine wehmütige Assoziation zu ähnlichen Plattenkonzeptionen Shepps Ende der 60er Jahre hervorrufen. Man denke nur einmal an „Blase" (Byg-Actuel 529.318 71969), auf der die Zusammenarbeit Shepps mit der schwarzen Sängerin Jeanne Lee einen Höhepunkt einer Entwicklung markierte, in der das Saxophon als „Sprachrohr", als stimmähnliches Artikulationsmedium spontaner Empfindungen und Eindrücke aufgefasst wurde. Während sich das intime Zwiegespräch zwischen Jeanne Lee, die in ihrem Sprechgesang und ihren scatähnlichen Vokalisen beständig die Behutsamkeit des erotischen Timbres dokumentierte, und dem schmeichlerischen, in kontrollierter Ekstase schwebenden Saxophon Shepps bis zur absoluten Ununterscheidbarkeit zwischen menschlicher Stimme und ihrer instrumentalen Ausdrucksqualität steigerte, erschöpft sich die Kommunikation zwischen Stimme und Instrument auf den beiden og. Platten in einem Parallelismus zweier Klangwelten.

Unverfälschte Klangmöglichkeiten

Die 1977 eingespielte ,,Goin' Home" (SteepleChase 1079), eine Duo-Platte mit dem Pianisten Horace Parian, stellt wohl den bisher gelungensten Versuch Shepps dar, mit den rein akustischen Mitteln seines Saxophons eine ästhetische Transparenz hinsichtlich der ethnosoziologischen Wurzeln des Jazz zu erzeugen. Die Spirituals, die Shepp hier aufarbeitet, werden nicht nur als Material einer willkürlichen Modernisierung aufgefaßt, sondern beginnen im dynamischen Saxophonspiel Shepps ihr Eigenleben zu entfalten. Die schlichten Improvisationslinien, die sich in

Archie Shepp weigerte sich, seine Musik einer modebewußten, weitgehend entsensibilisierten Kultur-Öffentlichkeit auszuliefern Foto: Uwe H. Seyl

ihren atavistischen Stimmungslagen nie weit vom intuitiven Gehalt des Spiritual-Themas entfernen, lösen beim Hörer nicht selten eine existentielle Betroffenheit aus, die wohl nicht zuletzt aus dem sensiblen Ernst des Zusammenspiels zweier Vollblutmusiker resultiert.

Einen Tag nach der Aufnahme von ,,Goin' Home" in Kopenhagen kam es in Göttingen zu einem spektakulären Solo-Auftritt Archie Shepps. Allein mit seinem Seimer Mark V, einem Link-Mundstück mit einem Rico-Blatt, und seinem kontrolliert voluminösen Atemstrom zog Shepp die wenigen Zuhörer in den Bannkreis seiner Saxophonstudien über dem klassischen Spiritual-Erbe. Die unbegleitete Saxophon-Stimme Archie Shepps trat hier den Beweis für das Gelingen eines stilistischen Konzepts an, das im sensiblen Rückgriff auf die melancholischen und harmonischen Strukturen der Entstehungsgeschichte des Jazz nicht nur als historisierender Gegenentwurf zum kommerziell erfolgreichen „Crossover Jazz" mit seinen austauschbaren Rhythmus-Schemata gewertet werden kann. Shepp steht mit seinem Solo-Auftritt und seiner vereinsamt anmutenden Rückbesinnung auf die unverfälschten Klangmöglichkeiten seines Instruments in einer Reihe mit Musikern der „vierten Free Jazz Generation". Denn auch der Tenorist David Murray, der Baritonsaxophonist Hamlet Bluiett und nicht zuletzt Roscoe Mitchell versuchen in unbegleiteten Solo-Exkursionen das differenzierte Klangpotential ihrer Instrumente auszuschöpfen, um das körperlich-menschliche Moment in der je individuellen instrumentalen Tonerzeugung vor den tendenziell maschinenhaften Zwängen der Unterhaltungselektronik und ihrer Realisationsmittel zu bewahren. Das Motto des Art Ensembles of Chicago „Ancient to the Future" ist die exakte Metapher für ein musikalisches Programm, in der die Archaik des Ausdrucks in der persönlichen Bindung des Musikers an sein Instrument kultiviert und als Alternative zum Individualitätsverlust im total elektrifizierten Jazz eingesetzt wird.

Dieser scheinbar romantische Impetus in der deutlichen Weigerung Shepps, seine Musik, die ihm als chiffriertes Abbild seines persönlichen Konflikts zwischen verletzlicher Sinnlichkeit und analytischer Rationalität zu gelten scheint, der Herrschaftstechnokratie einer modebewußten und weitgehend entsensibilisierten Kultur-Öffentlichkeit auszuliefern, hat jedoch einen ideologischen Hintergrund. Der Jazz ist eine der letzten Inseln, auf der die freie Entfaltung der Individualität, wenn auch nur in spielerisch folgenloser Weise (die Töne sind in ihren Klangkombinationen gerade nicht unmittelbar gegenständlich wirksam!) noch funktioniert und gestattet ist.

Die Flucht des Jazz-Musikers in die Intimität der ästhetischen Strukturen seiner je eigenen Klangschöpfungen versucht, fernab der unentrinnbaren Kommerzialisierung der Musik und ihrer ökonomischen Verwertung noch einen Rest von Eigentum am eigenen künstlerisch-tätigen Ich einzuholen, um in diesem Versuch doch schon wieder von den omnipräsenten Vermarktungsstrategien der Musikindustrie überholt zu werden. Die natürlichen Produktionsbedingungen von Musik, die sich in der Leiblichkeit der Atmung, dem Resonanzkörper des Instruments und einem kontrollierten Fingersatz manifestieren, sind hinfällig geworden und weichen mehr und mehr einer komplizierten elektronischen Produktionstechnik. Aus dem Umkreis dieser Überlegungen könnte sich auch erklären, warum beispielsweise Archie Shepp in den letzten Jahren seine Schallplatten fast ausschließlich bei sog. „Mini-Labeln" produzierte, die nicht wie die großen Konzerne mit ihren Public-Relations-Abteilungen, ihren Opinion-Leadern und ihren „cleveren" Trendsettern den Künstler auf eine bestimmte, gerade marktgängige und kommerziell erfolgreiche „Welle" festlegen, sondern zumindest teilweise die Vorstellungen der Musiker von „ihrer" Musik respektieren.

(Fortsetzung folgt)

Foto: John Howard

Ein Virtuose par excellence

David Friesen

Während des Monterey Jazz Festivals 1977 trat ein junger Musiker auf, der das ansonsten recht konservativ eingestellte Festivalpublikum mit seinen atemberaubenden Kunstgriffen auf dem Baß zu Begeisterungsstürmen hinriss. Das junge Genie, das soviel Aufmerksamkeit erregte, war kein geringerer als David Friesen, zu jener Zeit ein stark beachtetes Mitglied des Ted Curson Quintetts. Nie zuvor - so schien es - war es einem Bassisten gelungen, seinem Instrument solche kräftigen Töne, perfekte Harmonien und melodische Improvisationen zu entlocken. Ein Virtuose par excellence war geboren!

Seit jenem denkwürdigen Auftritt wurde David Friesen zum Inbegriff des Baß-Rhapsoden. Er überrascht mit einer Fülle, Wärme und Weichheit des Klanges wie es zuvor kaum je in solch hohem Maß auf diesem Instrument zu hören war. Friesen setzt damit den Weg logisch fort, den sein Vorgänger, der unvergessliche Scott LaFaro einschlug und bereits in Davids Richtung wies, aber unglücklicherweise zu früh verstarb, um seine musikalischen Versprechungen einlösen zu können. David wuchs indessen über sein großes Vorbild hinaus.

In einem Interview versuchte ich herauszufinden, was diesen Mann über den Durchschnitt hinaushebt und woher er seine unermessliche Energie und schöpferische Kraft nimmt. Als David - zwischen Gigs - ein paar Tage zu Gast in unserem Haus weilte, ergab sich die Gelegenheit zu ausführlichen Gesprächen und Diskussionen, und der Grundstein zu einer herzlichen Freundschaft mit diesem überaus individualistischen Menschen und Künstler wurde gelegt.

Der „beseelte" Klang seines Instruments scheint mit ein Ergebnis seiner religiösen Erfahrungen zu sein. David hat eine sehr enge Beziehung zu seinem Schöpfer, ohne sich dabei in irgendeine Kultidee oder sonstigen religiösen Fanatismus zu verrennen. Er ist ständig bestrebt, sein Bewußtsein zu erweitern, den Dingen auf den Grund zu gehen und seine Erfahrungen in seiner Musik nachzuschöpfen. Er ist einer jener hochbegabten und „erleuchteten" Musiker, die sich und andere ständig mit den unendlichen Möglichkeiten ihrer musikalischen Entdeckungen überraschen.

Führt LaFaros Entwicklung weiter

Friesen wurde am 6. Mai 1942 in Tacoma, im Staate Washington geboren. Schon früh kam er mit der Musik in Berührung, spielte Klavier und versuchte bereits als kleiner Junge zu improvisieren und Zusammenhänge zu entdecken, die weit über den normalen Erfahrungsbereich und die Auffassungskraft eines Kindes hinausgehen. Als er 10 Jahre alt war, lernte er Akkordeon spielen, später Ukeleie und mit 14 Jahren wandte er sich dem Gitarren-Studium zu. Er spielte in Tanzkapellen, wo er sich sein technisches Rüstzeug holte und in Berührung mit allen möglichen Musikarten kam: Rock, Swing und Jazz. Seine ersten Kontakte zum Jazz wurden durch den Besuch von Konzerten von Duke Ellington, Count Basie, Billie Holiday und Slim Gaillard hergestellt. Er verfiel dem Charme einer jungen Sängerin, die damals mit Stan Kentons Orchester sang: June Christy. Dave, der nicht nur in musikalischer Hinsicht sehr vielseitig talentiert ist, konnte sich nicht für eine berufliche Karriere entscheiden. Er meldete sich schließlich zur Armee, die seinem Tatendrang und Freiheitsgeist gerecht zu werden schien und ein wenig Sicherheit in finanzieller Hinsicht bot.
Nachdem er eingezogen worden war, begann er sich mit mehr „fortgeschrittenen" Musikern wie Miles Davis und Cannonball Adderley zu befassen, vernachlässigte jedoch nicht die Botschaft der Klassiker, wie sie von Ben Webster oder Lester Young vermittelt wurde. Doch seine Ohren waren am empfänglichsten für die damalige erste Garnitur der Avantgarde, den Pianisten Bill Evans mit Scott LaFaro am Bass. Als er 1960 nach Deutschland versetzt wurde, begann er sich für den Baß zu interessieren und entwickelte eine Art Liebesbeziehung zu diesem Instrument, das ihn um einige Zentimeter überragt. Er studierte intensiv das von LaFaro entwickelte Muster des Baß-Spielens, das er schon zuvor für sich selber als den einzig richtigen Weg bei seinen ausführlichen Erkundungen auf dem Baß erkannt hatte, und führte LaFaros Entwicklung weiter, indem er den Baß als ein vollwertiges Instrument betrachtete, das eine eigene, gleichwertige Stimme haben und nicht nur zur Unterstützung der anderen Instrumente herangezogen werden sollte. Er fühlte, dass der Kontrabass - von seiner Konstruktion und speziellen Klangstruktur her - eine noch gewichtigere Stimme darstellen konnte, als z.B. die Gitarre. LaFaro war der erste, der den Baß von seinen ihm lange auferlegten Beschränkungen befreite. Er war weniger daran interessiert, das Zeitmaß zu halten als an der Erfindung originaler und melodischer Linienführungen, selbst im Zusammenspiel mit anderen. Scott LaFaro erzählte nach David Friesens Meinung auf seinem Instrument stets eine Geschichte. Er gebrauchte keinerlei Tricks, sein Erzählstil war einfach und verständlich, spannend und niemals exzentrisch. Eddie Gomez und Stanley Clarke sind wohl heute die reinsten Verfechter dieses rhapsodischen Stils.
Nachdem die Beziehung zu seinem Instrument in ein ernsthaftes Stadium getreten war, übte David Tag und Nacht auf einem geliehenen Baß, begierig, alles über das faszinierende Instrument zu erfahren. Er erhielt die Chance, mit Musikern wie Art Taylor und Kenny Drew aufzutreten, und obgleich diese Bebop-orientierten Künstler Davids Jazz-Konzept nicht folgen konnten oder wollten, halfen sie ihm unendlich viel in seiner musikalischen Weiterentwicklung. David hat es auch nicht versäumt, Baß-Klassiker wie Jimmy Blanton oder Ray Brown zu studieren; durch seine Zusammenarbeit mit Niels Henning örsted Pedersen gewann er ein Gefühl für deren Erfahrungswelt, was sich auch in seiner Spielweise niederschlägt. Daneben studierte David sehr intensiv klassischen Baß mit einem Mitglied eines deutschen Symphonie-Orchesters und begann, einen deutschen Bogen zu benutzen.

Der Musik verschworen

Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten wurde David von seiner Leidenschaft zu diesem Instrument geradezu besessen. Er führte seine musikalischen Studien mit einem klassischen Musiker in Seattle fort; arbeitete tagsüber, da er eine Familie zu versorgen hatte, und brachte die restliche Zeit damit zu, alle technischen Möglichkeiten auf seinem geliebten Instrument zu erforschen und herauszufinden, wo seinem Tatendrang Grenzen gesteckt waren. Schließlich, im Jahre 1965 - und das war wohl die größte Zerreissprobe für David - entschied er sich, Berufsmusiker zu werden. Er spielte allabendlich und auch an den Wochenenden in einem kleinen Jazz-Club, dem Coffee House, in Seattle und brachte seine Familie mit einem Tagesverdienst von 20 Dollar über die Runden. Während dieser harten Jahre kam David in Berührung mit Drogen, einer Sache, die er zu diesem Zeitpunkt als hip erachtete, und wahrscheinlich war dieses „HasctY'en nach Erleuchtung für sein emotionelles Überleben notwendig. David stellte damals vieles in Frage, darunter auch seine Musik. Er suchte herauszufinden, warum er spielte. In seinem Stil entwickelte sich eine suchende Qualität, die Anklänge an John Coltrane und Ornette Coleman erkennen ließ. Seine Begründungen, weshalb er sich der Musik verschrieben hatte, schienen ihm nicht einleuchtend genug. Es genügte ihm nicht, sein Ego und seinen Stolz befriedigt zu wissen und Freude am Spiel zu haben; er war auf der Suche nach dem Warum, nach einer Motivation, die er seinen Zuhörern unbedingt übermitteln wollte.

Die Berufung erkannt

Dann passierte es nach und nach: Er kam in Berührung mit Gott. Er entdeckte, daß es ein höheres Wesen gab, das die gesamte herrliche Welt erschaffen hatte und auch das Wunder der Musik. David hatte zu dieser Zeit mit Schuldgefühlen zu kämpfen, er glaubte, vieles falsch zu machen. Es überkam ihn daher wie eine Erleuchtung, daß eine höhere Kraft existierte, die ihn verstand, ihm vergab und nicht unglücklich werden ließ. Man brauchte noch nicht einmal in eine Kirche zu gehen oder gar eine Bibel zu lesen, um sich gelöst und glücklich in dieser Geborgenheit zu fühlen. Sein Glaube an ein höheres Wesen wuchs, und eines Tages hatte er eine wundervolle Vision, die ihm klarmachte, warum er zum Musiker geboren war. Er erzählt darüber:
„Gott zeigte mir ein wunderschönes Bekken, das mit einer farbenprächtigen Flüssigkeit gefüllt war. Er tauchte einen Stab in dieses Becken und bei Berührung der Flüssigkeit flössen die Farben ineinander. Dann sagte er: 'Dieses Becken ist ein Geschenk, das ich Dir gegeben habe und das Du nach Deinem Willen dazu benutzen kannst, es mit geistiger Kraft, mit der Musik, zu füllen. Diese Substanz ist meine Liebe.' Und dann zeigte mir Gott einen Becher und sprach: 'Dieser Becher ist die Note, in welche die Kraft einströmt. Sie ist aber nur der Impuls, denn erst die lebensspendende Substanz in ihr trägt den Geist. Teile diesen Geist Deinen Zuhörern mit, verkündige meine Botschaft der Liebe. Ich habe Dir diese Kraft gegeben, die die Note zu füllen vermag!' Nach dieser Vision verloren sich in mir alle negativen Gefühle: Ich hatte meine Berufung erkannt und kümmerte mich nicht mehr um mein Ego, meinen Stolz, verlor die Existenzangst; der Druck, genug Geld zum Überleben verdienen zu müssen, wich von mir. Ich gewann absolutes Vertrauen in mein Spiel. Veränderungen traten in meiner Musik ein. Ich gewahrte die Harmonie, die Weichheit und die Farben, die in meine Musik einströmten. Es geschah fast ohne mein Zutun - es war ein Geschenk Gottes, das mich vorwärtsstreben ließ."
„Gewöhnlich", sagt David, „fühleich mich außerordentlich wohl wenn ich musiziere, nur manchmal werde ich noch ein bißchen nervös über meine begrenzten handwerklichen Fähigkeiten. Ich habe das Gefühl, noch nicht das ganze technische Potential auf meinem Instrument erreicht zu haben,

um meine Botschaft auf wirklich vollkommene Art mitteilen zu können; aber die geistige Kraft ist immer da, sie ist Gottes Geschenk an mich. Wenn ich meine Clinics in den Colleges halte und zu den Studenten spreche, schärfe ich ihnen jedesmal ein, für sich selber herauszufinden, warum sie spielen, einen Sinn in ihrem Leben und ihrer Musik zu sehen. Werft Euch in dieses Leben! Musik ist eine ernsthafte Angelegenheit. Kein Musiker sollte auf ein Podest erhoben werden - wir sind alle Diener. Du hast ein Geschenk erhalten - teile es mit Deinen Zuhörern. Wenn Du nicht befiehlst, sondern dienst, dann werden die Leute spüren, daß Du ihnen etwas zu geben hast. Wir sollten uns hüten, danach zu trachten, nur unseren Stolz, Ehrgeiz, Eitelkeit und Intellekt zu befriedigen. Dienen und Geben sollten echtes Musikantentum ausmachen."

Einzigartige Technik für Soloauftritte

David begann eine einzigartige Technik für Soloauftritte zu entwickeln, da es schwer war, passende Partner zu finden, die mit seiner dynamischen musikalischen Entwicklung Schritt halten konnten. Er schrieb von nun an seine Musik selber, erfand Stile und Techniken, die es ihm erlaubten, mit seiner linken Hand Melodien zu spielen und mit seiner rechten gleichzeitig den Bass zu zupfen während er den Bogen als eine Art Schlaginstrument benutzte oder seine rechte Hand als eine Art „Trommel" zwischen dem Vorderteil und dem Fingerboard des Basses. Auf diese Weise stellte er einen Dialog her. Ein äußerst visuelles Erlebnis neben dem akustischen Genuss. Es ist höchst aufregend zu beobachten, wie David Gegenrhythmen mit der linken Hand zu seinen rechthändigen Harmonien schlägt. Seine künstlerische Reife und sein virtuoses Können sprachen sich rasch in Jazzkreisen herum. Marian McPartland holte ihn für ihre Konzerte, ebenso Sam Rivers, Billy Harper, Joe Henderson, Stan Getz, Woody Shaw, Joe Venuti und Slim Gaillard. Er hatte bereits einiges Aufsehen bei einem breiten Publikum als Mitglied und Solist des damals sehr avantgardistischen Ted Curson Quintetts erregt, war voll akzeptiert und verstanden, als der denkwürdige Auftritt in Monterey stattfand, der ihm den Weg zum Starruhm eröffnen und einen Exklusiv-Vertrag mit Inner City einbringen sollte.

Friesens Alter Ego = John Stoweil

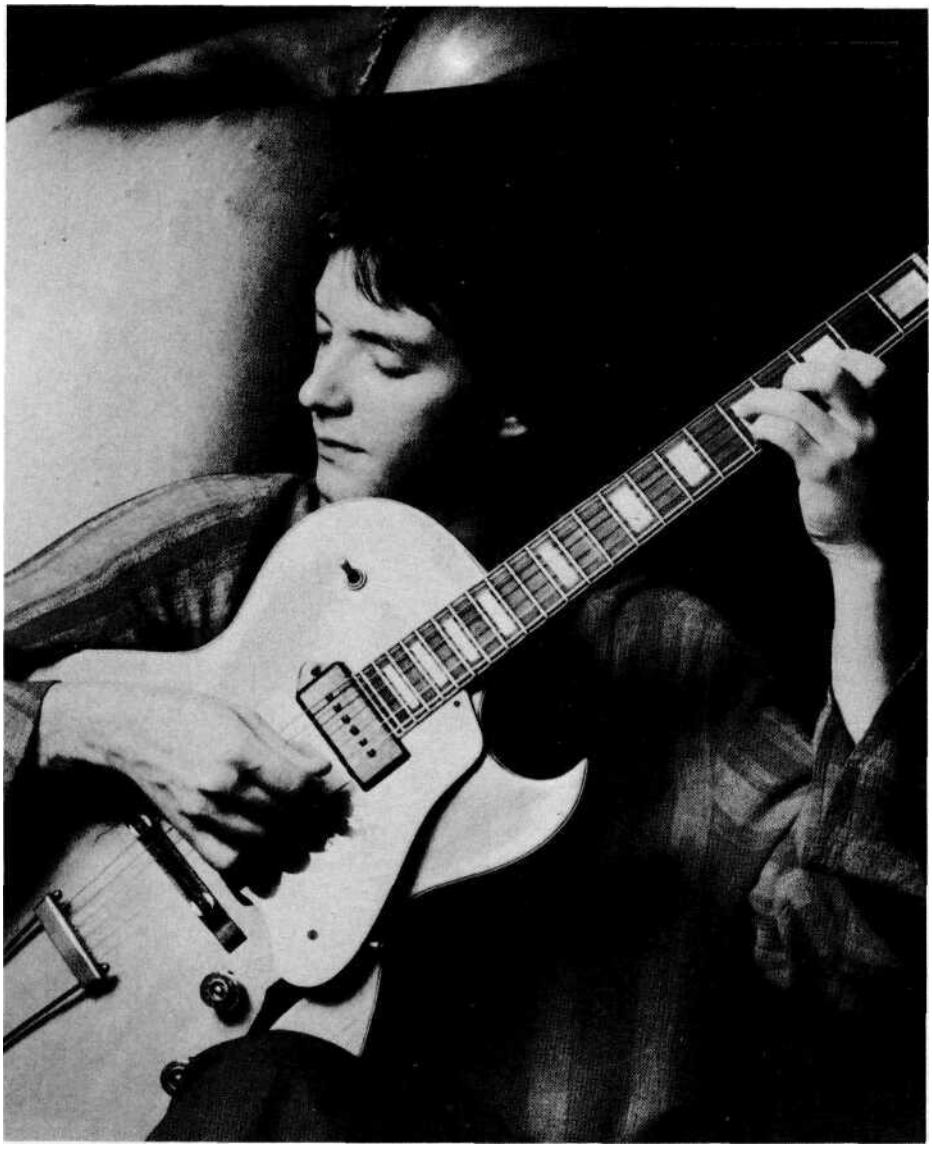
David verbrachte einige Zeit in Europa. Hauptsächlich führten ihn seine Tourneen durch die skandinavischen Länder. Er nahm einige Schallplatten als Begleiter und Ensemble-Mitglied für französische und italienische Schallplattenfirmen auf.

Eine göttliche Vision ließ David Friesen seine Berufung als Musiker erkennen.
Foto: Inner City/Ken Wertheimer

Er gab ein stark beachtetes Solo-Gastspiel beim Pori Jazz Festival in Finnland, auf das Solo-Auftritte in Stockholm und Malmö folgten. Sehr oft tritt David auch mit seinem Alter Ego, John Stowell, auf, der seine Gitarre fast wie eine menschliche Stimme zum Klingen zu bringen vermag.

Friesen, dessen Frau aus Dänemark stammt, liebt das europäische Publikum, die Energie und die Zuversicht, welche die Leute aus den Künsten zu saugen scheinen. „Sie verstehen, was ein Musiker zu sagen hat. Ihre Werte sind höher, ihre Menschlichkeit abgeklärter. Sie trachten nicht nach sklavischer Gleichschaltung, sondern versuchen ihr Leben mit mehr Individualität zu gestalten." David hat eine Vorliebe für die Produkte und das Jazz-Konzept der Schallplattenfirma ECM und würde sehr gerne mit deutschen Avantgarde Musikern wie Manfred Schoof, Albert Mangelsdorff oder Jan Garbarek zusammenarbeiten. Er schätzt die Musikalität von Bassisten wie Eberhard Weber, Miroslav Vitous, Gary Peacock, Barre Phillips und Dave Holland, versteht ihre Sprache und fühlt sich sehr stark von dieser Art Musik angesprochen. Seine Musik erschließt jedoch noch tiefere Dimensionen. Auch in puncto Virtuosität dürfte er wohl unerreicht auf seinem Instrument sein. Selbst bedeutende klassische Bassisten gestehen ihm diese führende Position zu.

David unternahm zusammen mit John Stowell auch einige Reisen in den Orient und nach Asien. Er wurde in Japan mit offenen Armen empfangen und arbeitete die gewonnenen Erfahrungen in die Farben seiner Musik ein. Er lernte die Shakuhachi-Flöte spielen und sein Partner John Stowell übte sich auf der afrikanischen Log-Trommel. Auf ihrer neuen gemeinsamen Schallplatte „Through The Listening Glass" stellen sie ihr neuerworbenes Können unter Beweis. In diesem Zusammenhang erscheint es angebracht, auch einige Worte über John Stowell, Davids bedeutenden Duo-Partner und guten Freund, zu sagen, zumal er auch ein recht eigenständiger Künstler ist. Inner City stellte ihn kürzlich auf einer Schallplatte „Golden Delicious" (1C 1030) vor, die mit 5 Sternen im Down Beat ausgezeichnet wurde.



Seine Gitarre klingt wie eine menschliche Stimme: John Stowell Foto: Inner City

David traf John 1976 in einem kleinen Jazz Club in Greenwich Village und war sofort angetan von dem herrlich warmen Klang, den John seiner Gitarre zu entlocken vermochte. Sie spielten ein Stück gemeinsam und seit dieser Zeit fühlen sie sich zusammengehörig, nicht zuletzt dank ihrer sich entsprechenden Gefühlswelt, ihrer romantischen Ausrichtung und spirituellen Affinität. Ihre Zwiesprache untereinander wird immer perfekter. Beide Künstler haben ähnliche Erfahrungen durchgemacht, waren Teil der Drogenszene, immer auf der Suche nach Vervollkommnung. Heute haben sie sich längst von Narkotika losgesagt, rühren auch keinen Tropfen Alkohol an, sondern haben sich ganz und gar ihrer Kunst verschworen. Sie üben zusammen so oft wie möglich, geben gemeinsam Kurse und Konzerte an Colleges. „Ich finde" sagt David, „daß wir als ein Team einzigartig sind und auf diese Weise einen noch volleren Klang erreichen können. Wir ergänzen einander vollkommen. Als Musiker können wir manchmal nur die Umrisse unserer Musik sehen und erkennen nicht das Gesamtbild, das wir projizieren. Wenn wir eine Schallplatte oder Bandaufnahme von uns hören, kommt uns der ganze Reichtum und die Fülle unseres Klanges erst richtig zu Bewußtsein."

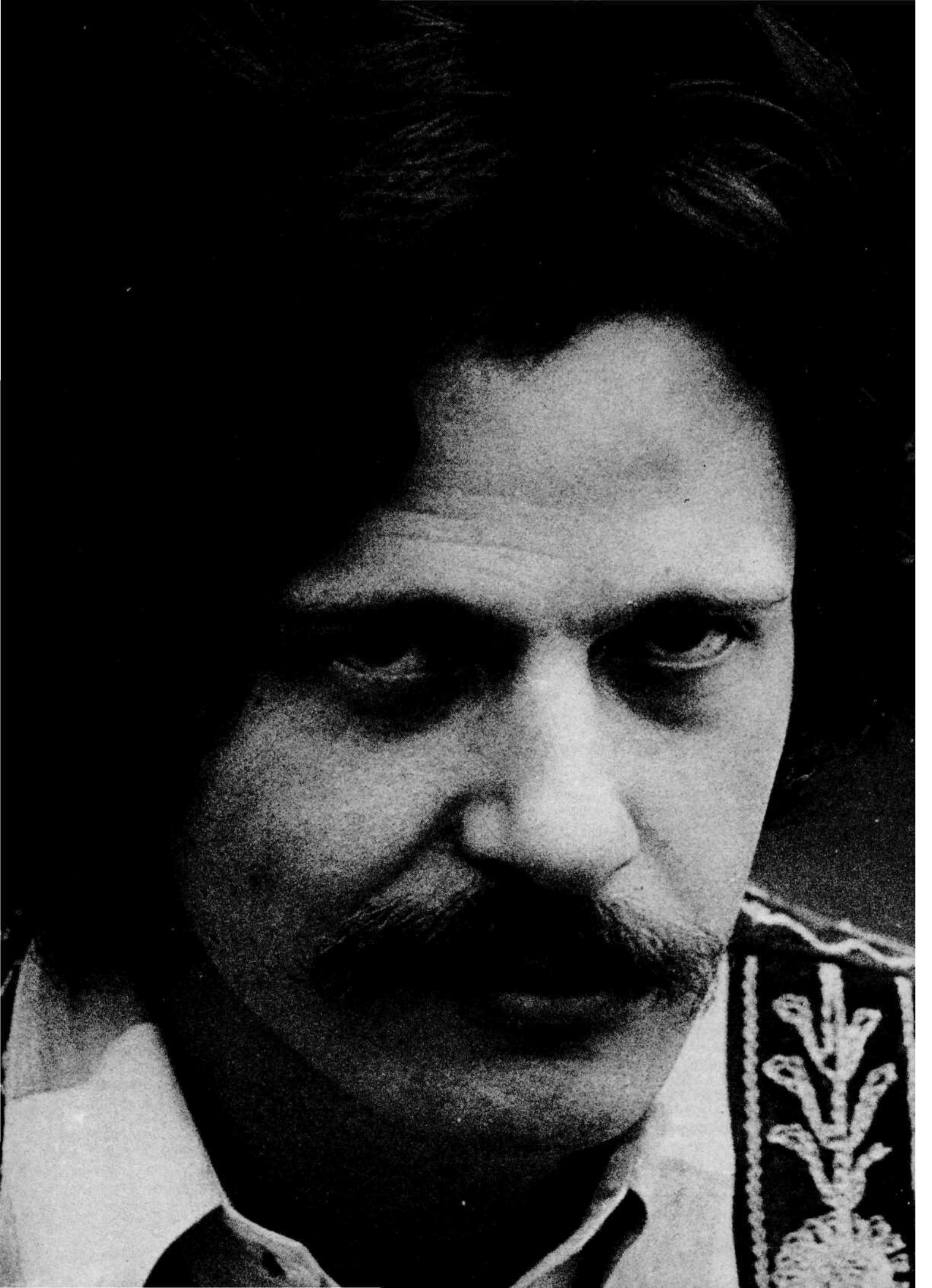
Betonung auf dem melodischen Aspekt

David hat folgende Aufnahmen für Inner City eingespielt: „Star Dance" (IC 1019), „Waterfall Rainbow" (IC 1027) und „Through The Listening Glass" (IC 1061). Er empfindet, daß er in puncto Komposition, Band-Mischung und eigenem Spiel sein bisher Bestes auf Platte erreicht hat. „Natürlich ist nichts perfekt", fügt er hinzu und ein jungenhaftes Lachen zieht über sein Gesicht, „weil ich immer nach Verbesserungen Ausschau halte, z. B. möchte ich meine Musik mehr orchestral klingen lassen. Ich bin immer am Verändern. Mit John zusammen denke ich melodiös. Wir sind fähig, die Harmonie auszudehnen, mehr Spannung zu erzeugen, mehr atonale Klanggebilde zu schaffen und werden uns der Kommunikation zum Publikum noch intensiver bewußt. Unsere Musik ist nicht reiner Jazz - sie wächst darüber hinaus. Viele klassische Musiker fühlen sich zu unserer Musik hingezogen - unser Kontakt zu Bachs polyphonem Musizierstil als auch zu den Romantikern der klassischen Tradition ist offensichtlich - darüberhinaus beziehen wir auch Rock- und Folk-Elemente mit ein. Wir sprechen ganz verschiedenartige Hörergruppen an, vielleicht gerade deshalb, weil wir den melodiösen Aspekt so stark betonen und reiche Harmoniegefühle vermitteln. Ich bin sicher, unsere Musik hilft den Menschen, bessere Beziehungen untereinander zu knüpfen. Auf meiner Schallplatte ‚Star Dance' ist ein Stück, das ich ‚Song Of The Stars' betitelt habe und in dem ich Solo-Bass spiele sowie im Playback-Verfahren eine zweite Bass-Stimme dazugebe. Aber wenn mich die Leute live hören, haben sie immer das Gefühl, daß ich zwei Bässe gleichzeitig spiele. Auf Schallplatten können sie mich nicht sehen, deshalb versuche ich zu kompensieren. Auf der besagten Platte geht es mir darum, sowohl dem Harmonie-Part als auch dem visuellen Aspekt gerecht zu werden. Der Rest ist Ensemble-Spiel, Duo Tracks. Es gibt da eine Stelle mit drei übereinandergespielten Englischhörnern und einer überspielten Oboe, ‚Song of Switzerland', das ich diesem herrlichen Land gewidmet habe."

Inner City ist nicht nur bekannt für die ausgezeichnete Qualität in der Auswahl der Musik und der Pressung von Schallplatten, sondern auch für die große Mühe, die sie sich bei der Gestaltung ihrer Plattenhüllen gibt. Die grafische Gestaltung der „exotischen" David Friesen Schallplatten liegt in den Händen einer jungen Französin namens Danielle, die auch für die Aufmachung von Davids Muse-Schallplatte „Colorful" verantwortlich zeichnet. Auf letzterem Album, das in den nächsten Monaten veröffentlicht werden soll, spielt David etwas mehr „abenteuerlich", freier und avantgardistischer. Die Musik klingt wie ein Bass-Quartett mit vier übereinandergespielten Bässen.

Da David sehr oft auf Tournee ist, kommt sein Familienleben leider etwas kurz. Dennoch versteht er es, auch dieses heikle Problem harmonisch zu lösen. Seine Telefonrechnungen sind hoch, da er auch von Übersee mit seiner Familie in Kontakt bleiben möchte. Seine Frau, eine Schriftstellerin, versteht seinen Tatendrang und bringt ihm eine Menge Verständnis und Unterstützung entgegen. „Wir haben gerade genug zum Leben" sagt David, „auf materielle Dinge legen wir nicht viel Wert - was wirklich zählt sind Liebe und gegenseitige Achtung."

John Howard



„Ich will alles spielen!"

JEREMY STEIG

Immer wieder gab es Musiker, die von ihren Kollegen sehr geschätzt wurden, die aber den endgültigen Durchbruch nicht schafften. Jeremy Steig ist ein solcher Musiker - und das, obwohl er eine ganze Anzahl Platten veröffentlicht und große Erfolge vorzuweisen hat. In den letzten beiden Jahren gehörten seine Auftritte in Berlin - zusammen mit Eddie Gomez - zu den Höhepunkten des Festivals. Steig dürfte der wichtigste Flötist der letzten 15 Jahre sein.

Er wurde am 23. September 1942 in New Vork geboren und begann mit 11 Jahren Flöte zu spielen. Zunächst interessierte ihn mehr die Bildungsmusik, bevor er etwa 1957 Kontakt zum Jazz fand. Kaum hatte er seine ersten Auftritte - u. a. bei Jim Hall und Paul Bley -, als ihn ein schwerer Motorradunfall zurückwarf. Trotz einer dadurch bedingten Gesichtslähmung gelang es Steig mit bewundernswerter Energie wieder hochzukommen. 1963 legte er seine erste Platte unter eigenem Namen vor. Allmählich begann er mehr mit Rockmusikern wie Tim Hardin zu spielen. Seine Gruppe Jeremy and the Satyrs gehörte, obwohl kommerziell nicht sehr erfolgreich, zu den wichtigsten Wegbereitern der Jazz-Rock-Fusion. Wenn auch 1969 sein Comeback als Jazzer gefeiert wurde, so blieb der Flötist doch bis heute in jenem Zwischenbereich, der in keine der herkömmlichen Stilschubladen paßt. Ein Quintett mit u. a. Jan Hammer, Aufnahmen mit Association P. C. oder Johnny Winter, ein Auftritt in Donaueschingen - das sind nur einige Marksteine, die seinen Weg in den nächsten Jahren kennzeichneten.

Immer wieder taucht als Partner Eddie Gomez auf, der schon bei den Satyrs dabei war und der inzwischen zu einem der meistbeachteten Bassisten geworden ist. Mit ihm zusammen spielte Steig in Bremen live die Platte „Outlaws" ein, die von Kritik und Publikum gleichermaßen gelobt wurde. Nach der eher kommerziell orientierten „Firefly" legte er eine weitere ausgezeichnete Platte auf dem jungen deutschen Label CMP vor, diesmal im Trio mit Gomez und Joe Chambers. „Music for Flute & Double-Bass", die neue Duo-LP mit Gomez kam jüngst auf den Markt und knüpft erfolgreich an „Outlaws" an.

Die beiden Duoplatten und das Trioalbum zeigen exemplarisch Steigs Stärke, die in einer in jeder Hinsicht beeindruckenden Vielseitigkeit liegt. Das beginnt bei den Instrumenten. Neben der normalen Flöte spielt er Piccolo und Baßflöte. Technisch macht er mit der Flöte alles, was man aus ihr herausholen kann. Überblasen, gleichzeitiges Singen, Einbeziehung von Atem- und Klappengeräuschen sind jedoch nie Selbstzweck, sondern stehen ganz im Dienst der musikalischen Ideen. Ebenso die Elektronik, mit der Steig verwobene, schwebende Klangbilder erzeugt. Auch die stilistische Vielfalt ist außerordentlich.

Ist sein Spiel auch noch so „elektrisch" oder rockig, so schwingt doch immer etwas von der Tradition des Instruments mit, das immer ein lyrisches Gepräge hat.

Anläßlich der Tournee, die Jeremy Steig jetzt gerade mit Eddie Gomez in der Bundesrepublik durchführt, geben wir hier auszugsweise ein Gespräch wieder, das während der letztjährigen Berliner *Jazzlage* geführt wurde.

Wolfgang Dichans

Kombination aus Elektrifizierung und organischem Instrument

„Bei deinen Auftritten sieht man immer einiges an technischen Geräten. Was setzt du genau ein?"

„Ich benutze einen Octave Divider, der den Ton, den ich spiele, eine Oktave tiefer wiedergibt. Dann habe ich ein Wah-Wah-Pedal wie bei der Gitarre, zusätzlich Fuzz, einen Ringmodulator, dann habe ich ein Ding, das sich Biphase nennt, Echoplex. Ich benutze sie in verschiedenen Kombinationen, sie beeinflussen sich alle."

„Der Sound, den du damit erzielst, ist sehr oft schwebend, und trotzdem geht der Kontakt zum Boden nicht verloren."

„Der Grund, weshalb ich diese Instrumente zusammen mit der Flöte benutze, ist, daß das einen warmen und vollen Klang ergibt. Ich finde das besser, als über ein Keyboard zu gehen oder mehr mechanisches Gerät. Die Flöte ist ein organisches Instrument. Was ich mache, ist eine Kombination aus Elektrifizierung und organischem Instrument, womit ich einen humaneren Sound erziele."

„Woher kam für dich als Flötist der größte Einfluß?"

„Der Haupteinfluß für mich ist mein Lehrer Paige Brook, er spielt Flöte bei der New York Philharmonie. Aber als ich Jazz zu spielen begann, haben mich weniger die Flötisten angeregt. Ich hörte Herbie Mann, und das einzige, was ich dachte, war, daß ich besser spielen könnte als er. Ich wurde also nicht inspiriert, so zu spielen wie Herbie Mann. Mich haben eher Leute angeregt wie Sonny Rollins, Thelonious Monk und John Coltrane."

„Benutzt du beim Spielen eine besondere Technik?"

„Ich benutze eine klassische Technik, aber ich versuche, über sie hinauszugehen. Ich benutze eine kürzere Attacke, als sie bei klassischer Musik richtig wäre. Ich versuche, einen rhythmischen Effekt mit meiner Zunge zu erreichen. Es hört sich an wie eine kleine Trommel hinter der Flöte. In der klassischen Musik wäre das falsch. Ich benutze klassische Techniken, aber ich spiele meine eigenen Ideen."

Versuchen, Leader zu werden

„Was glaubst du, warum es im Jazz, aber mehr noch in der Rockmusik, so wenig Flötisten gibt?"

„Ich glaube der erste Grund ist, weil die Flöte niemals laut genug war. Das versuchen wir jetzt zu ändern. Der zweite Grund ist, daß man heute singen muß, um hochzukommen. Jeder will einen Sänger. Fast jede Gruppe, die wirklich Geld macht, die wirklich populär ist, hat Sänger. Aber ich glaube, in einer instrumental orientierten Jazzgruppe könnte ein Flötist sogar bessere Möglichkeiten haben als ein Saxophonist. Bei jeder Art von instrumentaler Musik ist der Bläser in Schwierigkeiten. Er hat die Wahl zwischen zwei Dingen, die er tun kann. Das eine ist, in einer Section zu spielen. Das möchte ich aber nicht, weil es sehr unkreativ ist. Niemand will in einer Section sitzen. E-Musiker in einem Orchester hassen ihren Job. Sie träumen davon, beispielsweise in einem Bläserquintett oder - je nach Instrument - einem Streichquartett mitzumachen. Dort können sie interessante Sachen spielen. Ich erinnere mich, daß ich als Kind einmal bei der 104. Sinfonie von Haydn mitspielte. Sie hatten keinen Oboisten, also habe ich den Oboenpart übernommen. Ich hatte 104 Takte zu zählen, um dann vier Noten zu spielen. Und dann fing ich wieder an zu zählen. Ich bin überzeugt, daß in den Orchestern viele Leute sitzen, die es gerne verlassen würden, um interessante Sachen zu spielen. In kleinen Gruppen, wo sie sich entfalten können. In den Big Bands ist es das gleiche. Ich glaube, jeder dieser Leute würde gern in einem Trio oder etwas Ähnlichem sitzen, um sich selbst zu verwirklichen. Was ich mit dem ganzen meine: Der Bläser kann entweder in einer Section spielen, was wenig kreativ ist, oder er ist Leader. Wenn man instrumentale Musik spielen will, ist man in einer besseren Position, wenn man Gitarre, Schlagzeug, Baß oder so etwas spielt. Aber wenn man Bläser ist, dann muß man an sich selbst denken und Leader zu werden versuchen. Ich kann mich nicht mit meiner Flöte einer Gruppe anschließen. Keiner will einen Flötisten, weil eine Flöte ein Instrument ist, das führt. Niemand holt sich einen Leader, sondern man holt sich die Leute für den Hintergrund."

„Du hattest in den letzten zehn, zwölf Jahren mehrere Gruppen. Welche war für dich die wichtigste?"

„Jeremy and the Satyrs war eine wichtige Gruppe, sie war ein Durchbruch in Richtung auf die Vereinigung von Jazz und Rock. Danach hatte ich eine Gruppe mit Jan Hammer, Gene Perla und Don Alias, die weit besser war, die viel näher an dem

Nebenstehendes Foto: Ralph Quinke

war, was mir in bezug auf den Jazzrock vorschwebte. Ich meine, das war die interessanteste Gruppe, die ich hatte."

Alles, was Swing hat, ist o.k.

„Wenn du Jazzrock spielst, fühlst du dich dann eher als Jazzer oder als Rockmusiker?"
„Ich bin Musiker, ich reagiere auf Leute. Alles, was Swing hat, ist für mich o. k. Ich spiele lieber mit einem guten Rockmusiker als mit einem schlechten Jazzer. Wenn ich auf Tournee gehe, dann brauche ich eine Band. Ich habe herausgefunden, daß es manchmal besser ist, eine Rockband zu verpflichten als eine Jazz-Rhythmusgruppe. Ich will alles spielen. Ich will Modernes spielen, ich mag das Zusammenspiel von Baß und Flöte, ich spiele gerne mit der Elektronik, ich spiele gerne akustische Sachen, ich mag .schöne' Sachen, ich mag arabische Musik. Vor ein paar Jahren arbeitete meine Gruppe mit einer Bauchtänzerin zusammen. Das war eine ganz besondere Sache. Ich gehe hin und wieder in Clubs, in denen Bauchtänzerinnen auftreten. Wenn du jemals in New York bist, dann geh einmal ins Port Said'. Sie haben dort großartige Musik."

Mit dem Jazzrock geht es abwärts

„Wie wird es mit dem Jazzrock, in dem du ja schon viel gearbeitet hast, weitergehen?"
„Mit dem Jazzrock geht es abwärts. Er ist so kommerzialisiert, daß er nichts mehr aussagt. Als ich mit dem Quintett die ‚Energy'-Platte aufnahm, da haben wir tatsächlich alles improvisiert, es gab nichts Komponiertes. Wir gingen einfach aufeinander ein. Heute ist alles arrangiert, da hat jeder Angst, einen Fehler zu machen, so daß alles aufgeschrieben wird bis zu einem Punkt, wo alles viel mehr Rock als Jazz ist. Es gibt kein Zusammenspiel mehr zwischen den Musikern, weil die Schallplattenfirmen verlangen, daß der Baß und das Schlagzeug, das Klavier und die Gitarre, also die gesamte Rhythmusgruppe, zusammenspielen. Und dann wollen sie einen Bläser oder einen Sänger oder wer immer der Leader ist, der dann drei Wochen später ins Studio geht und seinen Part einspielt. Das bedeutet: Die Rhythmusgruppe spielt als Einheit zusammen, wogegen der Bläser oder Sänger, der dann mit der Einheit spielt, es nicht mit Menschen zu tun hat. Verstehst du, was ich meine? Da sind Baß, Schlagzeug und Piano. Sie spielen zusammen. Dann komme ich am nächsten Tag und spiele mit dem Sound von Baß, Schlagzeug und Piano, aber sie spielen nicht mit mir. Und danach klingen dann die Platten auch. Das ist für mich das Problem des Jazzrock. Es ist zuviel Geld im Spiel, als daß die Leute weiter kreativ sein könnten."
„Ist es so, daß sich der Musiker zwischen Geld und Kreativität entscheiden muß?"
„Ich weiß nicht. Ich habe eine Platte für CTI gemacht. Wenn ich so etwas nicht machen müßte und meinen Lebensunterhalt mit meinem normalen Spiel verdienen könnte, dann würde die Musik den Leuten ans Herz wachsen. Aber das ist ein langsamer, organischer Prozeß, das ist keine große Hype, bei der die Zeitungen und das Fernsehen hinter mir stehen und mich über Nacht zum Star machen. Die Leute kaufen Platten, hören mich in einem Club spielen: das braucht seine Zeit. Man muß als Musiker damit rechnen, daß man zehn Jahre warten muß, bevor man den Durchbruch schafft. Daß ich Rock 'n' Roll gespielt habe, lag nicht daran, daß ich Geld machen wollte. Es kommt darauf an, mit wem man spielt. Ich spielte Rock 'n' Roll und traf Joe Chambers. Er ist ein großer Schlagzeuger, mein Lieblingsdrummer. Wenn ich die Möglichkeit habe, mit Joe Chambers zu spielen, kann ich nicht Rock 'n' Roll spielen, weil ich sonst eine wichtige Erfahrung auslassen würde. Normalerweise setze ich einen elektrischen Baß ein. Aber wenn ich einen Mann wie Eddie Gomez bekommen kann, dann benütze ich keinen E-Baß mehr. Es kommt also darauf an, wer zum Spielen gerade verfügbar ist. Es gibt eine Menge guter Rockdrummer, die besser sind als viele Jazzschlagzeuger. Wenn ich irgendwo arbeiten will, dann hole ich mir den besten verfügbaren Musiker. Eine Zeitlang waren die besten verfügbaren Musiker .elektrische' Musiker, also nahm ich meinen Verstärker und das übrige Equipment und spielte."

Musik auf Platten

„Die CTI-Platte war kommerziell."
„Sie war sehr kommerziell. Diese Platte war ganz klar ein Geschäft. Sie sagten, sie wollten mich haben, ich sagte, ihr wollt eine kommerzielle Platte und ich soundsoviel Geld. Es war ein ehrliches Geschäft zwischen uns. Ich meine damit, es war von der Art, da man sagt: Ich weiß wer Du bist, und Du weißt, wer ich bin. Sie wußten genau, daß ich an den Mist, den sie machen, nicht glaube. Sie sind kein Jazzlabel, sondern wollen Geld machen. Genau das wollte ich da auch."
„Und wie ist es mit ‚Lend Me Your Ears', deiner Platte auf CMP?"
„Das einzige, was ich bei der Contemp-Platte bedaure, ist, daß sie sehr schnell eingespielt wurde. Ich war mit Joe Chambers in Europa, Eddie Gomez flog herüber, und wir machten die Platte in zwei Tagen. Ich meine, es ist eine sehr aufregende Platte. Es ist eine Menge neuer Musik darauf. Drei der Stücke sind komponiert, die anderen drei Sachen sind frei, eine Sache, die man in Europa machen kann, aber nicht in Amerika. Auch deshalb bin ich sehr froh. Ich weiß, daß viele Leute meinen, das sei eine meiner besten Platten."
„Was denkst du über deine anderen Platten?"
„Ich habe mit Eddie Gomez in Bremen eine Platte gemacht. Es ist eine Live-Platte, ich finde sie sehr gut. Ich mag .Energy', ich meine, es sei eine wichtige Platte. Und .Jeremy and the Satyrs' hatten eine revolutionäre Wirkung in der Musikwelt. Ich mag einige Sachen von .Temple of Birth'. Ich mag einige der alten Triosachen, die ich mit Eddie Gomez und Don Alias gemacht habe. Ich finde auch einige Sachen von 'Monium' gut. Die am meisten zeitgemäße Musik, die das trifft, was ich zur Zeit spiele, ist ein Teil der neuesten Trioplatte. Der erste Track Testimonium' und 'Steam Shovel', der erste Track von der Rückseite. Die kommen dem am nächsten, was ich im Moment mache. Joe Chambers habe ich noch niemals so gut spielen hören. Er beherrscht jede Art von Schlagzeugspiel. Er spielt die Drums wie ein Instrument. Und Eddie hat auch sehr gute Sachen gespielt."

Blueseinfluß in der Musik

„Welche Musik hörst du selbst am liebsten?"
„Zu meinen liebsten Platten gehören die von Robert Johnson. Er ist einer der alten Bluessänger. Seine Aufnahmen zählen mit zu den besten, die ich je gehört habe. Ich habe eine große Bluessammlung. Ich mag Howlin' Wolf, Muddy Waters, Bö Diddley, Junior Wells, Lowell Fulsom, Leadbelly."
„Wirkt sich der Blues in deiner Musik aus?"
„Ja, sicher. Es gibt einen großen Blueseinfluß in meiner Musik. Ich liebe den Blues. 'Jeremy and the Satyrs' war im Grunde genommen eine Jazz-Blues-Band."
„Welche anderen Einflüsse auf deine Musik könntest du benennen?"
„Es gibt einen indischen und einen afrikanischen Einfluß, einen Einfluß vom Mittleren Osten, Einflüsse von elektronischer Musik und sicher vom Jazz, Coltrane, Monk. Als ich jung war, habe ich viel Horace Silver gehört. Ich kann die ganze Geschichte des Jazz durchgehen, ich habe alle gehört. Ich mag Bartok, Hindemith, das sind meine beiden liebsten modernen Komponisten. Ich spiele auch die Sachen von Händel oder Bach, es ist alles in meiner Musik drin. Es gibt so viele Einflüsse, die sich so in mir vermischt haben, daß sie ein Teil von mir geworden sind. Leute hören mich und sagen, der hat kein Gespür für klassische Musik. Aber in Wirklichkeit gibt es so viel klassische Musik in meinem Spiel. Ich versuche aus allem zu lernen, was ich höre."

Plattenhinweise

Jeremy and the Satyrs (1968)	Reprise 6282
Energy (1971)	Capitol SM 662
Monium (1974)	Columbia KC 32579
Temple of Birth (1975)	Columbia KC 33297
Outlaws (1976)	ENJA 2098
Firefly (1977)	CTI 63021
Lend Me Your Ears (1978)	CMP 3 ST
Music for Flute & Double-Bass	CMP 6 ST

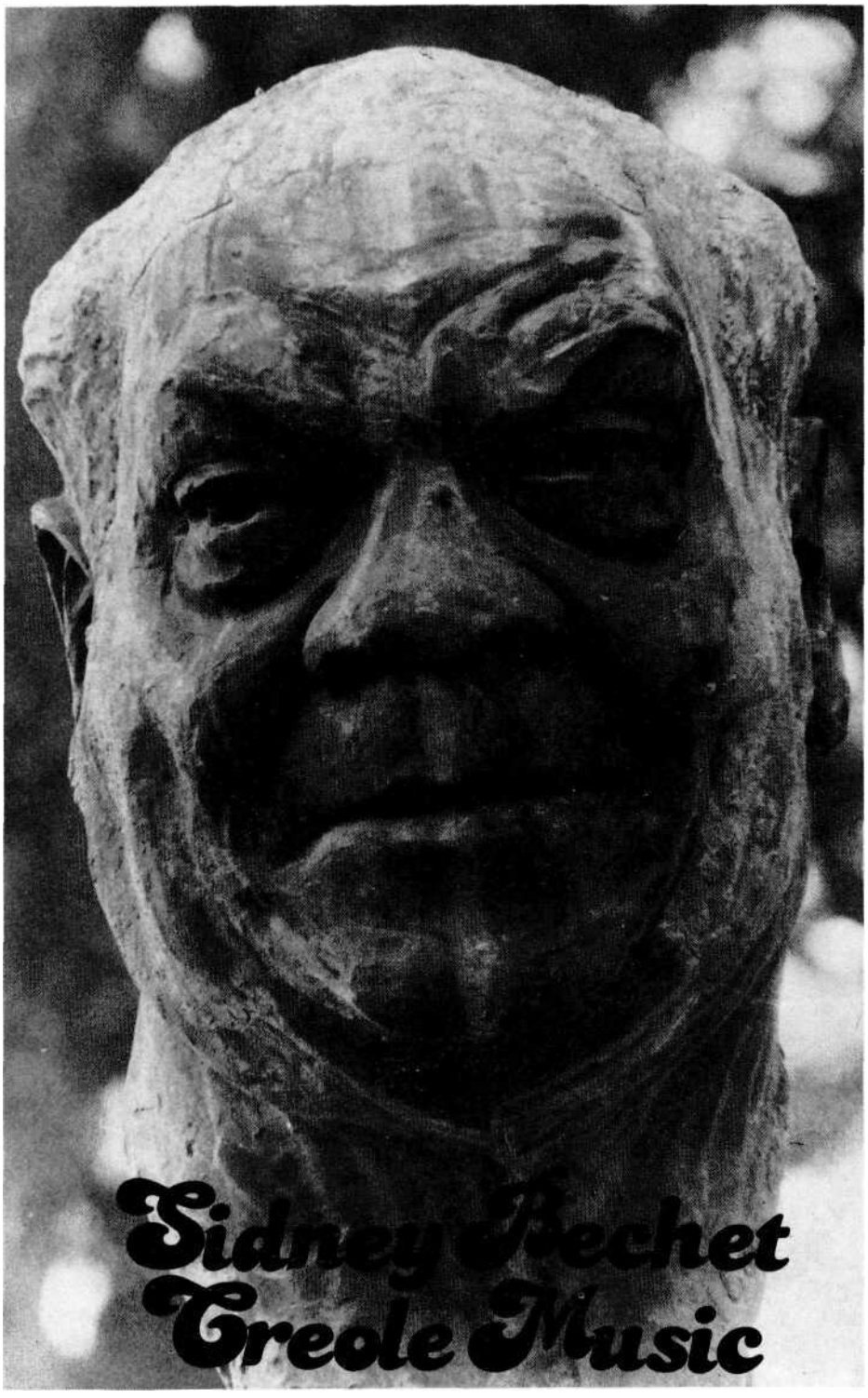


Foto: Hans Kumpf

Am 29. Mai jährt sich zum 20. Mal der Todestag von Sidney Bechet. Dies ist gebührender Anlaß, uns rückblickend mit der Persönlichkeit und dem Werk dieses großen Musikers zu beschäftigen

1959 spielte ich in der Band des Drummers William Mac Allan im nun schon legendären „Studio 15" in München-Schwabing, und ich kann mich noch gut an den Abend erinnern, als uns die Todesnachricht auf dem Podium erreichte. Besonders Mac Allan traf es tief, hatte er doch vor einem halben Jahrhundert in Berlin im Haus Vaterland zusammen mit Bechet gespielt.
Über Bechet ist viel gesagt und geschrieben worden. Auch über seine menschlichen Fehler und Schwächen: Intoleranz gegen die Kollegen, Unduldsamkeit jungen Musikern gegenüber. So erzählte der englische Trompeter Humphrey Lyttelton über seine Plattenaufnahmen mit Bechet 1949: „Er kam in meinen Club und wir vereinbarten, daß wir am nächsten Morgen ins Studio gehen wollten, sprachen auch über die Titel, die aufgenommen werden sollten. Am nächsten Morgen probierte er mit unserem Pianisten etwas völlig Neues, von den vereinbarten Stücken kein Wort! Er hatte uns alle durcheinander gebracht und dann, Bechet lachte etwas schadenfroh, nahmen wir 6 Stücke auf, über die wir uns vorher nie unterhalten hatten." Einige Sätze Bechets über sich selbst dürften aber doch kennzeichnend für seine Person sein: „Gewiß, ich kann auch bösartig sein, ich weiß es, aber nicht der Musik gegenüber. Das ist etwas, in das man Vertrauen haben muß. Man muß sie sanft behandeln. Und die Musik, das ist die Straße."

Bechets Biographie wird vielen Jazzfans bekannt sein und so wollen wir uns auch hier nur auf die allerwichtigsten Daten beschränken. Er wurde am 14. Mai 1897 in New Orleans als Sohn kreolischer Eltern geboren und seine kreolische Abstammung kann als Schlüssel zum Verständnis seiner Musik und seiner Persönlichkeit angesehen werden. Bechet, dessen musikalische Begabung schon früh erkannt wurde, erhielt von den damals bekanntesten Klarinettisten von New Orleans, Georges Baquet, Big Eye Louis Nelson und Lorenzo Tio - alle Kreolen - Unterricht und spielte schon als 12jähriger in verschiedenen Bands, u. a. mit dem John Robichaux Orchester und später mit Kid Ory und King Oliver.

1919 ging Bechet von New York aus mit dem Will Marion Cook Southern Syncopated Orchestra auf Europatournee, wo ihn in London der Schweizer Dirigent Ernest Ansermet hörte und in der 'Revue Romande' 1919 u.a. schrieb: „Zum Southern Syncopated Orchestra gehört ein außergewöhnlicher Klarinettenvirtuose, der, wie es scheint, als erster seiner Rasse vollendet geformte Blues komponiert hat."

In London geschah es auch, daß Bechet bei einem Schaufensterbummel ein Sopransaxophon sah und es sofort kaufte. Es muß Liebe auf den ersten Blick gewesen sein, und hätte Adolphe Sax nicht

1851 sein erstes Sopransaxophon gebaut, man hätte es extra für Bechet erfinden müssen, denn er bekam damit ein Instrument in die Hand, das seiner kreolischen Auffassung von der Dominanz der Klarinette im Melodie- und Kollektivspiel schon dadurch entgegenkam, daß es volltönender als die Klarinette ist und Bechet sich gegenüber der Trompete besser durchsetzen konnte. Auch wird es ihn gereizt haben, gerade das schwierigste Instrument aus der Familie der Saxophone perfekt zu beherrschen. So nimmt es nicht wunder, daß James A. Maggillivray im Symposion über Musikinstrumente des Engländers Anthony Baines Bechet als einzigen Jazzsaxophonisten neben einer großen Anzahl klassischer Musiker als Könner auf diesem schwierigen Instrument hervorhebt. Zu einem dritten Punkt wollen wir Bechet selbst zu Wort kommen lassen: „Nicht lange danach fingen die Leute an sich dahingehend zu äußern, daß sie keine Klarinetten mehr im Orchester haben wollen. Da war ich mit meinem Sopran fein heraus." Sein späteres langjähriges Engagement bei der Noble Sissle Big Band hat ihm recht gegeben.

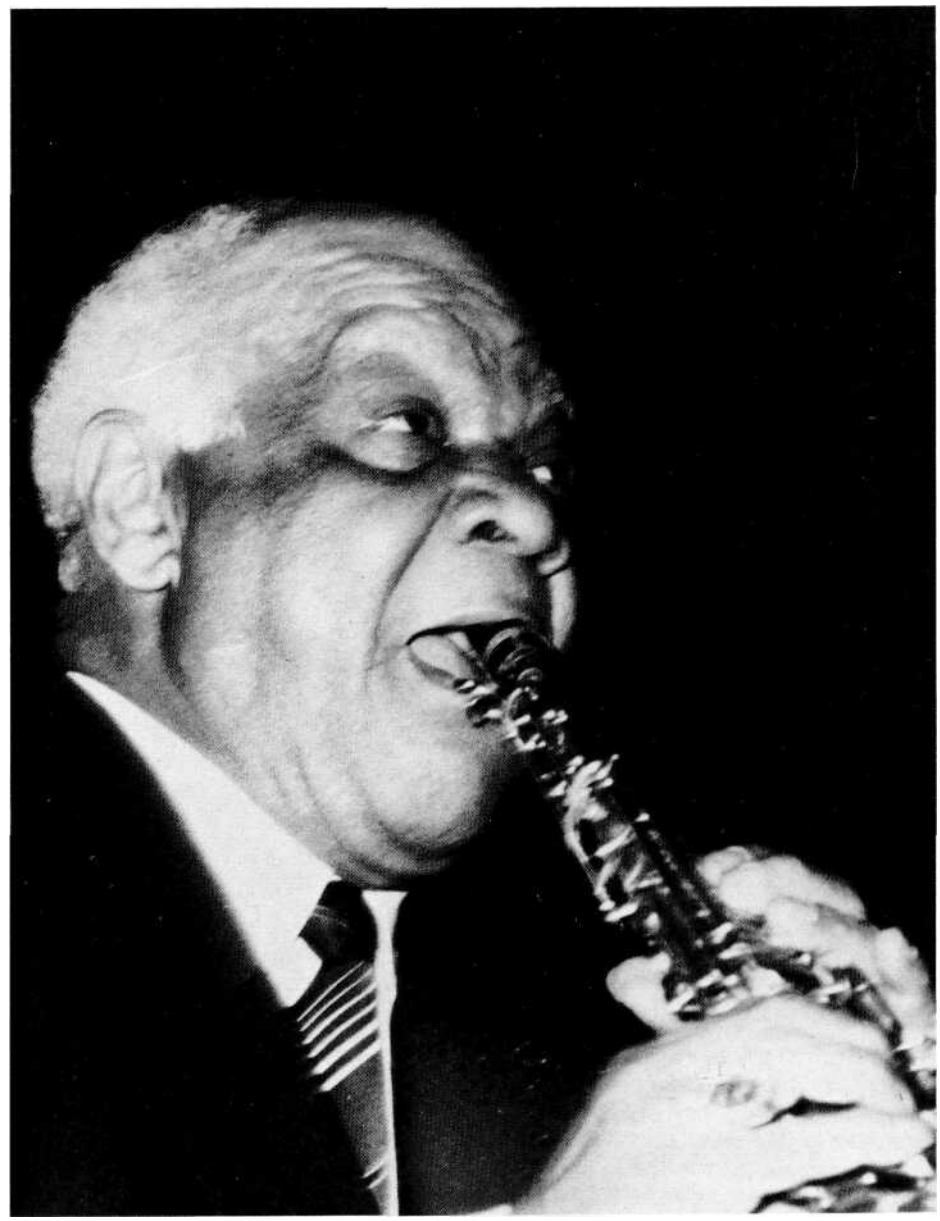
Nach New York zurückgekehrt machte Bechet 1923 seine ersten Platten-Produktionen mit der Clarence Williams Blues Five. Die schönste Aufnahme davon ist der „Texas Moaner Blues" mit Louis Armstrong. Die kurioseste Platte aber dürfte „Mandy Make Up Your Mind" sein, auf der Bechet ein Solo auf dem Kontrabaß-Sarrusophon bläst, einem ungefügen Doppelrohrblattinstrument, das gegen Mitte des vergangenen Jahrhunderts von dem französischen Militärkapellmeister Sarrus erfunden worden war. Die Beweglichkeit und Intonationsreinheit, die er auf diesem Instrument erreichte, sprechen für die Musikalität Bechets.

1925 kam Bechet nochmals mit Josephine Baker und der „Black Revue" nach Europa und spielte auch in Berlin. Bei meinen vielen Engagements in Berlin hatte ich immer wieder Gelegenheit, mich mit älteren Musikern und Gästen, die Bechet im Haus Vaterland gehört hatten, zu unterhalten. Besonders die Musiker bewunderten sein außergewöhnliches Gehör, das es ihm erlaubte, jede noch so schwierige Melodie und Phrase sofort und exakt nachzuspielen.

Eine kleine Geschichte, hier am Rande erzählt, dürfte noch interessant sein: Als Bechet 1956 in München gastierte rief Mac Allan in seinem Hotel an und meldete sich mit: „Hallo Sidney". „Hallo Willi", antwortete Bechet. Er hatte Mac nach 25 Jahren sofort an der Stimme erkannt und wußte sogar noch seinen Spitznamen aus der Zeit im Haus Vaterland.

In die Staaten zurückgekehrt, wandte sich Bechet immer mehr dem Sopransaxophon zu und machte 1932 einige hervorragende Plattenaufnahmen mit seinen New Orleans Feetwarmers wie z. B. „Maple Leaf Rag" und „I've Found A New Baby". Man hat ihm oft vorgeworfen, daß er sich mit dem Sopran zu oft in den Vordergrund gespielt hat. Daran ist sicherlich manches richtig, doch war Bechet eine viel zu starke Persönlichkeit, als daß er sich nur mit der Rolle eines Begleitmusikers zufrieden gegeben hätte, obwohl er sich auch da meisterlich bewährte. Das beweisen z. B. seine Bluesplatten mit der Sängerin Trixie Smith aus dem Jahre 1938 oder auch seine Klarinettenduette mit Albert Nicholas für Rudi Bleshs Radio Shows: „This Is Jazz", 1947. Andererseits schuf Bechet für das Sopransaxophon erst die jazzgerechte Spielweise, so wie es Johnny Hodges oder Benny Carter für das Altsaxophon und Coleman Hawkins für das Tenorsaxophon getan haben. Harmonisch zeigt sich eine Weiterentwicklung, verminderte Nonen und die erhöhte Quinte werden immer häufiger verwendet. Auch mit Stücken wie: „Summertime" 1939, „One O'clock Jump" „Indian Summer" 1940 und „Laura" und „Just One Of Those Things" 1947, löste er sich mehr und mehr vom üblichen Standardrepertoire eines New Orleans Musikers.

Wenn wir uns nun Aufnahmen wie den „Gravier Street Blues" mit Johnny Dodds oder den „New Orleans Hop Scop Blues" von Jimmie Noone aus dem Jahre 1940 anhören und mit Titeln vergleichen wie z. B. „What A Dream", den Bechet zusammen mit dem Baritonsaxophonisten Ernie Caceres als zweiten Bläser 1938 aufnahm, oder „Sweet Lorraine" aus dem Jahre 1940 mit der Spanier-Bechet Big Four, einem klavierlosen Quartett, ähnlich wie es später Gerry Mulligan haben sollte, können wir doch, ohne das Talent Johnny



Sidney Bechet: Musik ist etwas, in das man Vertrauen haben muß. Man muß sie sanft behandeln Foto: Jazz im Bild

Mit dem in London gekauften Sopransaxophon bekam Sidney Bechet ein Instrument in die Hand, das seiner kreolischen Auffassung von der Dominanz der Klarinette im Melodie- und Kollektivspiel schon dadurch entgegenkam, daß es volltönender als die Klarinette ist und sich Bechet somit gegenüber der Trompete besser durchsetzen konnte **Foto: Jazz im Bild**

Dodds' oder Jimmie Noones schmälern zu wollen, die Weiterentwicklung Bechets nicht übersehen.

1941 machte Bechet die erste Trickaufnahme des Jazz, bei der er nacheinander 6 Instrumente spielte. Es ist immer noch interessant, sich die damals entstandenen Titel: „The Sheik Of Araby" und „Blues Of Bechet" anzuhören. Wenn auch seine Art, das Tenorsaxophon mit dem typischen Bechet Vibrato zu blasen, bei Jazzfreunden ein kleines Lächeln hervorrufen wird. Doch bei allem Enthusiasmus für Bechets Plattenaufnahmen hat es auch einige gegeben, die besser nicht gepreßt worden wären. Z. B. „The Song Of Songs" würde manchen alten Stehgeiger vor Neid erblassen lassen, und Titel wie „Laughing In Rhythm" hätten wohl besser in das Repertoire des großen Grock gehört, der ja auch Unterricht bei Bechet genommen hatte. Und doch gehören die 40er Jahre zu den fruchtbarsten Bechets. Aufnahmen mit Louis Armstrong, die schon erwähnten Spanier-Bechet Big Four Titel und die Aufnahmen für Blue Note mit dem Trompeter Wild Bill Davison gehören zum Besten, was Bechet eingespielt hat.

Bechet stand, besonders bei vielen deutschen Jazzfreunden, im Ruf, ein orthodoxer New Orleans Musiker zu sein. Zweifellos haben auch seine französischen Platten aus den 50er Jahren dazu beigetragen, denn Orchester wie die von Claude Luter oder Andre Reweliotty wurden zu einfachen Begleitbands degradiert und da Bechet von Anfang bis zum Ende das Sagen hatte, wirken sie denn doch, im Gegensatz zu seinen alten Aufnahmen mit seinen New Orleans Feetwarmers oder seinen Blue Note Jazzmen, spannungslos und zu routiniert. In Paris, wo er sich 1948 endgültig niedergelassen hatte, erreichte er eine für einen Jazzmusiker unglaubliche Popularität. Er schrieb zwei Filmmusiken, war aber selbstkritisch genug um zuzugeben, daß es wohl nicht die allerbesten waren. Er komponierte sogar ein Ballett für Sopransaxophon und Symphonie Orchester: „La Nuit Est Une Sorciere", das 1955 in Brüssel uraufgeführt wurde und mit dem Dirigenten Jaques Bazire auf Platte erschien.

Bechet hatte als Musiker alles erreicht, was man erreichen konnte. Auch wenn man dem Wirken seiner letzten Jahre skeptisch gegenübersteht, so muß man doch sagen, daß viele junge Menschen durch ihn zur Klarinette und zum Sopransaxophon griffen, Bands gründeten, und selbst ältere Leute wurden durch seine Platten auf den Jazz aufmerksam und begeisterte Anhänger seiner Musik. Als er 1959 starb, hatte die Musikwelt nicht nur einen großen Saxophonisten und Klarinettisten, einen Interpreten und Komponisten wunderschöner Melodien verloren, einer der letzten großen Individualisten des Jazz hatte die Bühne für immer verlassen.

Peter Köhler

Jazz aktuell

Eine Provinzstadt macht Jazzgeschichte

10. Internationale Jazz-Woche Burghausen

In Burghausen - Stadt mit 18000 Einwohnern - ist gelungen, was so mancher Großstadt, wie z. B. München, nicht möglich war: seit 10 Jahren findet alljährlich die Jazz-Woche statt, ein Festival, das sich mittlerweile in die Spitzengruppe der deutschen Festivals, wie denen in Berlin, Moers, Nürnberg und Frankfurt, eingeschlichen hat. Als Helmut Viertl und Joe Viera vom 3. bis 8. März 1970 zum ersten Mal ihre Jazz-Woche veranstalteten, hätten sie sich wohl nicht träumen lassen, daß sich Burghausen einmal zum Zentrum des bayerischen Jazz-Lebens entwickeln würde. Die ersten Veranstaltungen wurden auch überwiegend mit Lokalgrößen und Amateurgruppen bestritten, doch in den letzten Jahren kamen immer mehr internationale Spitzenstars nach Burghausen, und zum diesjährigen Jubiläumsfestival konnte man mit einer Besetzung aufwarten, die einige der wohlklingendsten Namen im Jazz aufbot: Chet Baker, Elvin Jones, George Coleman, Horace Silver, Mal Waldron, John Surman, Art Hodes und das Art Ensemble of Chicago zum Beispiel. Daneben aber hatte man auch die einheimischen Musiker nicht vergessen und bot ihnen die Gelegenheit, direkt neben den großen Jazz-Stars aufzutreten: die Hazel Nut Stompers aus Burghausen, die Big Band Holzkirchen, Pablo Kammerton aus Neuötting und Teilnehmer des 42. Jazzkurses in Burghausen, der dem Boogie-Woogie- und Bluespiano gewidmet war.

Gerade dieses Nebeneinander der verschiedensten Stile und der unterschiedlichsten Voraussetzungen macht den Reiz dieser Jazz-Woche aus: Hier gibt es kein Publikum, das sich auf eine Stilrichtung spezialisiert hat, hier gibt es kein Konzept, von dem man große Neuerungen oder Sensationen erwartet, und hier gibt es auch nicht die Legionen von Pressefotografen, wie man sie von anderen Festivals her kennt. Hier steht noch die Musik im Mittelpunkt, man will sein Vergnügen haben und die Atmosphäre dieser Kleinstadt trägt viel dazu bei. Es wird kein Marathonprogramm abgespult, man hat Zeit, sich zwischen den Veranstaltungen zu regenerieren, und es gibt einen Jazzkeller, in dem die Musiker Gelegenheit haben, sich auch außerhalb der Konzerte auszuspielen. Frank St. Peter ist schon seit Jahren gern gesehener Gast bei diesen Sessions, und auch diesmal ließ er sich nicht die Gelegenheit entgehen, mit dem Joe Haider Trio bis in die frühen Morgenstunden zu jammen.

Viel zur lockeren und ungezwungenen Atmosphäre tragen auch die „Nebensächlichkeiten" bei, so z. B. eine Fotoausstellung mit Musikerporträts vergangener Konzerte, oder ein Jazz-Frühschoppen mit Weißwurst und Jam-Session. Nur schade, daß gerade im Jazzkeller ein so großer Andrang herrschte, daß man zum Ort des Geschehens meist gar nicht, oder nur unter größten Anstrengungen vordringen konnte. Sehr positiv wirkte sich in diesem Jahr auch die gute Akustik der Wackerhalle aus, obgleich die zentrale Lage des Stadtsaales, der diesmal gerade renoviert wurde, der Kommunikation zwischen den Besuchern besser zugute kommt.

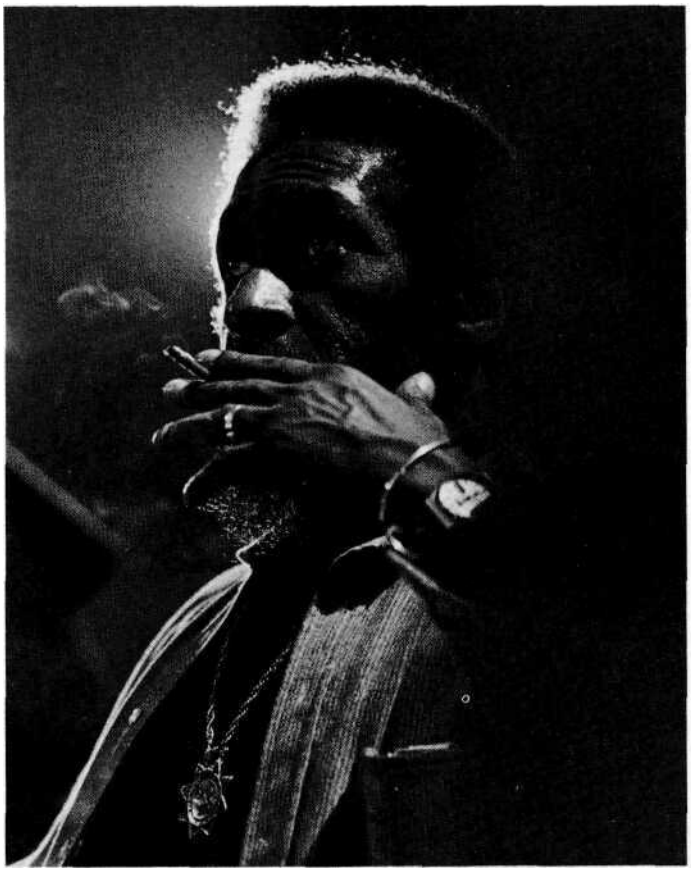
Musikalisch gesehen, gab es bis auf eine Ausnahme keine großen Überraschungen. Man hatte die Musiker schon oft erlebt und wußte, was einen erwartete. Leider war Chet Baker nicht in bester Laune, man hatte ihn von seinen Dezember-Gastspielen in besserer Erinnerung, Horace Silver spielte (mit großem Publikumserfolg) seine alten Hits, Elvin Jones gab eine Routinedarbietung, Art Hodes präsentierte bekannte Jazz- und Bluesstandards, die Kölner Gruppe Mainstream bewegte sich im Fahrwasser des Hardbop, Axel Zwingenberger, der als Ersatz für den erkrankten Vince Weber eingesprungen war, zog eine kurze, aber technisch brillante Boogie-Woogie-Show ab, Otto Wolters, Klavier, und Axel Prasuhn, Gesang, brachten eine mit viel Beifall bedachte spontane Blues-Einlage, und das Art Ensemble of Chicago hatte auch hier wieder einen mitreißenden und faszinierenden Auftritt, mit seiner unverkennbaren Mischung aus allen Jazzstilen, die die Musiker selbst „Great Black Music" nennen. Diese Gruppe zählt wirklich zu den bedeutendsten Formationen des zeitgenössischen Jazz und obwohl schon über 10 Jahre in unveränderter Besetzung aktiv, ist ihr der große Durchbruch leider noch immer nicht gelungen. Vielleicht war aber gerade Burghausen eine Gelegenheit, diese Art von Musik einmal einem Publikum vorzustellen, das neueren Formen des Jazz gegenüber noch immer mit Vorurteilen begegnet.

Die größte Überraschung jedoch war der Auftritt des George Coleman Quartetts, das mit Hilton Ruiz, Piano, Ray Drummond, Baß, und Billy Higgins, Schlagzeug, ideal besetzt war. George Coleman zeigte hier, daß er durchaus ins erste Glied der großen modernen Tenorsaxophonisten zusammen mit Archie Shepp, Sonny Rollins, Dexter Gordon, Johnny Griffin oder Dewey Redman gehört; er besitzt auch das, was alle diese Giganten auszeichnet: sie strahlen eine starke Persönlichkeit aus und faszinieren ihr Publikum vom ersten bis zum letzten Ton. George Coleman jedenfalls hatte einen unerwarteten Erfolg in Burghausen, und zum ersten Male kam hier der Saal zum Kochen; so begeistert wie hier wurde nach keiner Zugabe gerufen! Man kann sich nur wünschen diesen Künstler jetzt öfters bei uns zu erleben!

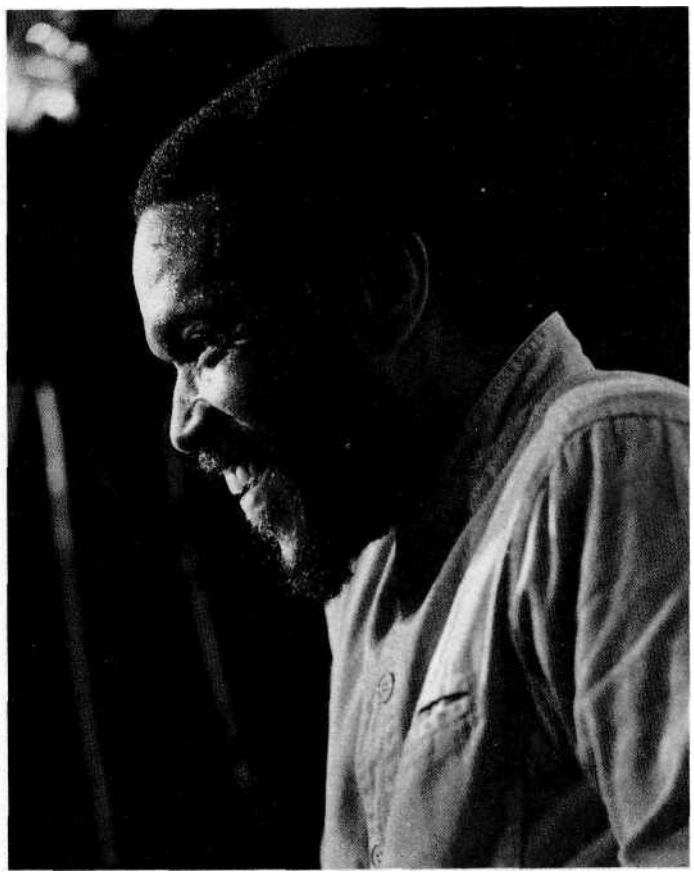
Eine Außenseiterrolle innerhalb der Jazz-Woche stellte das Duo John Surman-Karin Krog dar. John Surman war der einzige Musiker, der mit elektronischen Hilfsmitteln auftrat, und nur mit seinen bluesigen Phrasen auf dem Baritonsaxophon oder bei einem Soloauftritt kam Leben in den Saal. Mit seiner monotonen Synthesizeruntermalung und mit Karin Krogs „kühler" Stimme konnte man sich nicht so recht anfreunden, immer wieder drängten sich Vergleiche mit Norma Winstones Azimuth auf.

Mit ihrem Jubiläumsfestival hatte die Stadt Burghausen endlich auch die Aufmerksamkeit von Kultusminister Maier erregt, der die Schirmherrschaft übernommen hatte und auch Zusagen für eine künftige finanzielle Unterstützung machte. Ihn, und die gesamte Burghauser Prominenz, hatte man in ein Konzert geladen, das dem traditionellen Jazz vorbehalten war: Französische Musiker aus dem Kreis der Anachronic Jazzband spielten in verschiedenen Besetzungen und man konnte hier deutlich den Unterschied zu den herkömmlichen Dixielandbands heraushören: alles klang leichter, swingender und unbeschwerter, der Einfluß eines Django Reinhardt war allgegenwärtig. Die 1976 gegründete Anachronic Jazzband hat sich ihren Ruf vor allem durch ihre eigenwilligen Interpretationen von Bebop-, Cool- und Westcoaststandards im Gewände des traditionellen Jazz erworben. Man hatte jedenfalls seinen Spaß daran, herauszufinden, welcher „alte Meister" bei „Salt peanuts" oder „Round about midnight" Pate stand. Jedenfalls mal eine gelungene Abwendung vom ansonsten recht beschränkten Repertoire der traditionellen Gruppen - auch im Sinne einer harmonischen Erweiterung! Beryl Bryden schließlich, mit ihrem Temperament, ihrer guten Laune und nicht zuletzt ihrem blitzenden Waschbrett, ließ vielleicht doch so manchen der „Honoratioren" Gefallen an dieser Musik finden und half auch Vorurteile abzubauen.

Burghausen - kein Festival also, von dem man sich neue Impulse erwartet, wie etwa von Moers, aber doch ein Festival mit viel guter Musik und Atmosphäre und in gewissem Sinne auch ein Modellfall, der zeigt, daß eine Kleinstadt auch ohne großen Einzugsbereich durchaus in der Lage



Gehörte beim diesjährigen Jubiläumsfestival Burghausen zu den wohlklingendsten Namen: Mal Waldron



Sorgte mit George Coleman für die größte Überraschung der 10. Internationalen Jazz-Woche Burghausen: Billy Higgins

Fotos: Jochen Richter

sein kann, Auftrittsmöglichkeiten für Musiker zu schaffen, oder wie man in Burghausen sagt: „Der Kreis der Musiker, die noch nicht in Burghausen aufgetreten sind, wird immer kleiner!" - Nun, es gäbe da schon noch einige, vorwiegend aus dem Lager des „freien" bzw. „zeitgenössischen" Jazz, denen man auch einmal Gelegenheit geben sollte, vor einem so bunt gemischten Publikum aufzutreten, wie es Burghausen hat!

Louis Reitz

Münchner Talente

Tune up und Tayo

Zwischen München und Nürnberg liegen etwa 160 km Autobahn. Es ist also wahrlich nur „ein Sprung" von der Bayernmetropole ins Nürnberger Jazzstudio, das in diesem Jahr in fein hergeputztem Zustand sein 25jähriges Jubiläum feiern kann und das nach der hifi-Zeitschrift AUDIO zu den zehn schönsten deutschen Jazzclubs zählt. Im März fanden gleich zwei neue Jazzgruppen den Weg ins Fränkische, und die Jazzfreunde hier staunten nicht schlecht. Es scheint, als herrsche in München ein recht günstiges Jazzklima für aufstrebende Talente. Sagen wir es genauer: offensichtlich wird dort hart gearbeitet und die Früchte dieser Arbeit - insbesondere der Jazzschule von Joe Haider - können sich sehen und hören lassen.

Tune up, das im Frühjahr 78 gegründete Quartett des Posaunisten Hermann Breuer (plus Thomas Faist, Altsaxophon, Mario Castronari, Baß, Thomas Stolzer, Schlagzeug) hat sich hohe Ziele gesetzt. Wer sich heute vornimmt, das Hohe Lied der Bebop- und Hardbop-Ära neu anzustimmen, der muß allein technisch einiges auf dem Kasten haben. Die Ausbildungsabschnitte der vier Musiker verraten, wieso: Konservatorien, Jazzakademien, Jazzschulen, Wien, Graz, München, Auftritte mit namhaften europäischen und internationalen Profigruppen. Diese Referenzen können sich sehen lassen. Doch das ist nicht alles. „Die besten Komponisten sind uns gerade gut genug." Dies war scherzhaft gesagt und dennoch treffend. Charlie Parker, John Coltrane, Thelonious Monk - hier ist man zu Hause, eigene Titel ergänzen dieses Spektrum ohne es zu sprengen.

„Chasing the Bird", dem Giganten und Revolutionär des Altsaxophons nachzujagen, dies hat sich der 21 jährige Thomas Faist vorgenommen. Seine hochgezogene linke Schulter verrät höchste Anspannung, wenn er - zunächst eher kühl, im Laufe des Abends immer temperamentvoller, aber dennoch souverän, - seine überlegten, schönen und einfallsreichen Chorusse bläst. Er weiß den Ton zu schattieren und plastisch auszuformen. Man hört ihm zu und kann sich nur wundern, wie so junge Leute das schaffen können. Die musikalische Stütze der Gruppe ist ohne Zweifel der mit großer Perfektion und Einfühlungsgabe gezupfte und gestrichene Kontrabaß von Mario Castronari. Ohne diesen quasi zum dritten Melodieinstrument erhobenen Baß ließe sich diese kompakte Dichte des Quartetts gar nicht erreichen. Castronari spielt sein Instrument derart emanzipiert, sauber und delikat dazu, daß man unwillkürlich an Niels Henning örsted Pedersen und Adelhard Roidinger denken muß. Ein Meister im Harmonienparcour, dessen funktionale Spielweise dem Stimmengeflecht der Melodieträger Altsaxophon und Posaune den inneren Zusammenhalt garantiert. Fülle also, nicht Füllsel. Schade nur, daß seine Soli durch die unmotivierten Percussionseinlagen des Chefs in ihrer Wirkung erheblich gestört wurden.

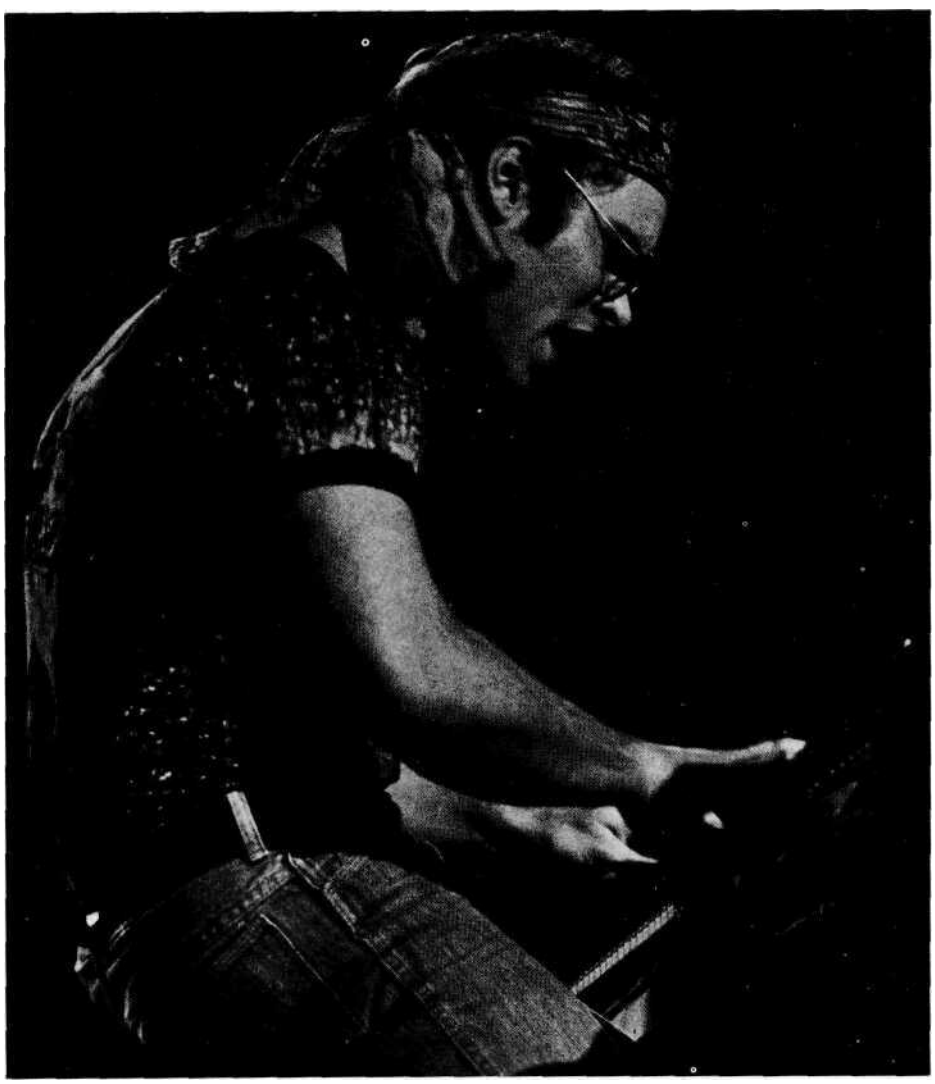
Hermann Breuer ist mit seinen 36 Jahren vergleichsweise ein alter Hase inmitten

seiner Youngsters. Seiner Erfahrung und seiner behutsam steuernden Hand dürfte es zu verdanken sein, daß die Gruppe einen solch einheitlichen und kultivierten Stil gefunden hat. Daß es sich dabei um eine Sache für Liebhaber und Kenner handelt, braucht nicht eigens erklärt zu werden. Doch Tradition, zumal die des Bebop, wird augenscheinlich wieder groß geschrieben.

Auch Tayo (jap.: Sonne), fünf junge Leute, keiner älter als 24, war Neuling im Nürnberger Jazzstudio. Die Gruppe existiert in der jetzigen Besetzung gerade ein Jahr. Doch was die Studiosi von jenseits der Donau boten, das klang erstaunlich versiert und relaxed zudem. Da war ein Trompeter und Flügelhornist (Peter Tuscher), dessen sicherer, magisch-schöner Ton eher auf einen alten Profi als auf einen Autodidakten zugeschnitten war. Ein junger Lean-Luc Ponty mit Namen Jörg Widmoser gab Anlaß, von einem der hoffnungsvollsten jungen Jazzgeiger Deutschlands zu reden. Wie bei vielen seines Alters hat die Begegnung mit der Musik von Miles Davis auch bei ihm den Absprung vom klassischen Musikunterricht hinüber zum Jazz ausgelöst. Erstaunlich stilsicher experimentiert er als Dialogpartner von Trompete und Flügelhorn. Hierfür hat er seiner Geige eine zusätzliche fünfte Saite aufgezogen, deren tiefer, voller bratschen-cello-artiger Ton sich feinsinnig mit dem Klang der Hörner assimiliert.

Aus der Hand von Gert Wilden jr., einst Kompositionsschüler am Münchner Richard Strauß Konservatorium, stammen die meisten der durchwegs einfallsreichen, inspirierenden Themenköpfe. Als Pianist versteht er es, sich durch originelle Phrasen, bisweilen mit einem Hang zum Verspielten und Skurrilen, Gehör zu verschaffen. Wenn nun auch noch der Bassist Peter Christi und der Drummer Andreas Genschel, das Nordlicht der Truppe, harmonisieren, dann kann eigentlich nichts mehr schiefgehen. Denn die Stükke, zumeist Eigenkompositionen, sind ökonomisch angelegt: man läßt die Dinge kommen, baut auf, Klimax, Entspannung, Neueinsatz. Nie wird der Spannungsbogen überzerrt, die musikalische Energie verplempert. Der Improvisation bleibt ein weiter Raum, der zur Entfaltung der kreativen Einzelpersönlichkeit wie zur Wahrung des homogenen Gruppenbildes genutzt wird. Ja, diese fünf haben sich schon etwas dabei gedacht! Und wie gesagt: München liegt nicht weit!

Bernd Ogan



Improvisiert temperamentvoll über Bebop-Themen: Christoph Spende!
Foto: Karl-Heinz Bechholz

Session-Atmosphäre mit

Tales of Another

Mit seiner zweiten eigenen Gruppe, Tales Of Another, stellte sich Christoph Spendel von Mitte bis Ende März in sieben norddeutschen Städten vor. Den Auftakt bildete ein zweitägiges Gastspiel im West-Berliner „Quasimodo". Mit dem Gitarristen Michael Gechter und dem Bassisten Gerd Meyer wirken auch gleich zwei Musiker aus der Berliner Szene mit. Michael Gechter ist hier vor allem als Solist der verschiedensten Formationen zwischen Rock und Jazz bekannt; Gerd Meyer machte sich vor allem als Solist des Ed Kroger Trios einen guten Namen. Anstelle von Heinrich Hock wirkte bei diesem Gastspiel mit Ronnie Stephenson, dem Schlagzeuger der Paul Kühn Big Band, noch ein ,,zugereister" Berliner mit.

Wenn man Christoph Spendel bei den letzten Berliner Jazztagen als Solo-Pianist mit seiner konzertanten, von der spätromantischen Harmonik getragenen Musik gehört hat, mußte man sich schon ein wenig umstellen auf den anderen Spendel, der nun über Bebop-Themen improvisierte, mit seiner temperamentvollen Spielweise aber doch recht schnell unterstrich, daß er dabei immer noch der alte ist. Wer weiß, wie ungern Spendel auf dem elektrischen Klavier spielt, wie zuletzt in seiner Gruppe „Sunburst", und sich damit immer wieder sagen lassen mußte, daß er eigentlich ein Jazzrock-Musiker sei, der kann sich leicht vorstellen, welch glückliche Voraussetzung der wohlgestimmte Flügel des „Quasimodo" für einen inspirierten Jazzvortrag von Spendel sein muß.

Glücklich war auch die Wahl der Begleitmusiker. Gerd Meyer erwies sich einmal mehr als versierter Mitgestalter in einem Piano-Trio-Rahmen zusammen mit Ronnie Stephenson, der entspannt wie selten spielte. Man merkte, wie wohl ihm die Session-Atmosphäre nach dem Studio-Streß immer noch tut. Zusammen mit Spendel steigerten sich beide immer wieder zu packenden Höhepunkten. Michael Gechter dagegen blieb allzuoft vom Trio-

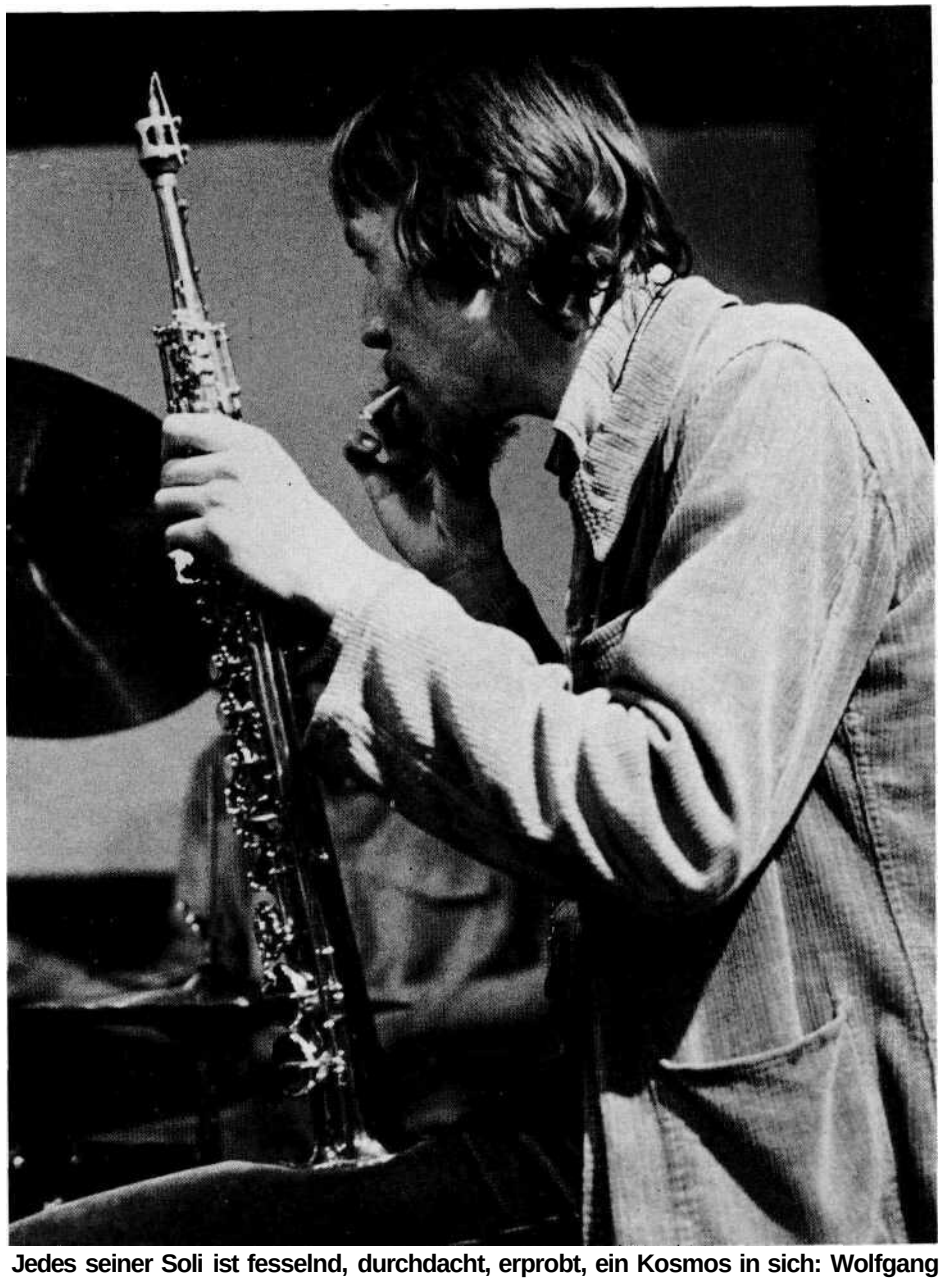
Geschehen entfernt, sein Spiel klingt zwar recht solide, aber an improvisatorischer Phantasie zeigte er doch zu wenig, die beinahe ideale Kommunikation zwischen Piano-Baß-Schlagzeug lief oft an ihm vorbei. Hörenswert jedoch war seine Version von Pat Methenys „April Joy" mit den aus dem Rock übernommenen Klangfarben.
Christoph Spendel überzeugte einmal mehr mit seinen donnernden Akkorden und brillanten Läufen, mit denen er die traditionellen Themen förmlich aufbrach, um sein Spiel zu faszinierender Intensität zu steigern. Seine Virtuosität bekommt dabei manchmal etwas Showhaftes, gleitet aber nie in bloße technische Demonstration ab, ist eher der Ausdruck großer Spielfreude, die sich hier mit großem technischen Vermögen paart. Christoph Spendel einmal in heißer Session-Atmosphäre, ein Beweis für seine Vielseitigkeit, die ihn weiterhin zu den interessantesten jüngeren Pianisten der deutschen Szene macht. Lothar Jänichen

Kreativer Selbstbehauptungswille

Wolfgang Engstfeld

Kein Sattelschlepper für die Apparaturen, keine Lichtorgel, keine Lautsprecherwände, kein Stargeflimmer, keine Mache, keine kultische Hypnose (ich spreche vom Auftritt Jean-Luc Pontys am Vorabend in der Nürnberger Meistersingerhalle), dafür ein Team gleichberechtigter Könner, bescheiden im Auftreten, maßlos im geforderten Einsatz: ein schnell agierender, einfühlsamer Schlagzeuger, unaufdringlich, aber in jeder Sekunde präsent (Leroy Löwe), ein meditativer und doch impulsiver Bassist (Isla Eckinger), ein Pianist voll Phantasie und Esprit (Michel Herr) und dann der Mann, nach dem sich dieses Quartett benennt: Wolfgang Engstfeld.
Da kommt einer, bringt nur sein Instrument mit, seine Hände und seinen Verstand, begnügt sich mit dem Keller des Jazzstudios und stellt die Maßstäbe einfach auf den Kopf. Der Vergleich drängt sich geradezu auf: Tags zuvor der kreißende Berg der gigantischen Maschinerie, und heraus kam - musikalisch - eine Maus. (Ich spreche wieder von Jean-Luc Ponty.) - Nun der Mann mit dem Hörn, ganz auf sich gestellt, auf die eigene innere, unverwechselbare Erfahrung, ohne den Plattenkonzern im Rücken, aber auch ohne die Zwangsjacke, ohne Spektakel, aber voller Ideen.
Engstfeld ist heute ein perfekter Saxophonist. Jedes seiner Soli ist fesselnd, durchdacht, erprobt, ein Kosmos in sich. Soundprobleme kennt er nicht, seine Anblastechnik ersetzt ihm alle elektronischen Zaubereien. Er hat in der Gedankenwelt John Coltranes eine musikalische Heimat gefunden. Er ist deshalb kein Schwärmer, eher kühl, distanziert, ganz der „Sache", um die es ihm geht, hingegeben, ein Arbeiter, ein Handwerker. Es geht ihm um die Form, an der er ziseliert. Perfektes will er noch perfekter machen, geradezu auf die Spitze treiben. Dennoch ist alles von ungeheurer Vitalität. Sicherlich, er mag introvertiert, intellektuell erscheinen, ein Musiker, der sich auch abzuschirmen weiß. Das mag bedeuten, daß reizüberflutete, reizüberfütterte Ohren zuwenig akustische Aha-Erlebnisse heraushören. Doch dagegen gibt es ein Mittel: zuhören, aufmerksam zuhören.
Engstfeld hat sich auf die Verarbeitung und Weiterentwicklung inspirierender Traditionsketten konzentriert, von Coltrane bis Garbarek spannt er locker und schlüssig den Bogen. Er wendet sich an den Vergleiche ziehenden, kenntnisreichen, Nuancen abschätzenden Insider; aber welche Kunstform, sofern sie Qualität hat, tut das nicht? Nur im Zeitalter des allumfassenden Medienverschnitts kann diese Maxime in Vergessenheit geraten. Kunst und Konsum (zur besseren Verdaulichkeit oft gleichgesetzt) schließen sich aus, was nicht heißt, daß das Vergnügen draußen bliebe. Gegen die Korrumpiertheit einer am Fetischcharakter der Industriekultur orientierten Gebrauchs- und Wegwerfmusik (Betäuben, Ablenken, Zurichten) setzt Engstfeld die „Transzendenz der schöpferischen Lust" (G. Benn), den Individualismus seines kreativen Selbstbehauptungswillens. Das Publikum, nicht groß in der Zahl, hat dies begriffen. Ein schöner Abend, ein verdienter Erfolg.

Bernd Ogan



Jedes seiner Soli ist fesselnd, durchdacht, erprobt, ein Kosmos in sich: Wolfgang Engstfeld Foto: Reiner Haebler

Jazz News

Getrennt: Thad Jones-Mel Lewis

Thad Jones und Mel Lewis haben sich vor einiger Zeit getrennt. Der Schlagzeuger wird das Orchester weiterhin leiten, es ist auch eine Plattenaufnahme geplant. Kürzlich stellte sich auch der Klarinettist Buddy De Franco als Gastsolist mit dem Orchester vor. Thad Jones, so heißt es, wolle seine Tätigkeit mehr und mehr nach Europa verlegen und hätte deshalb schon keine Zeit, die Big Band gemeinsam mit Mel Lewis in den USA zu leiten. Jüngsten Gerüchten zufolge erlitt Thad Jones während eines Aufenthaltes in Jugoslawien bei einer tätlichen Auseinandersetzung eine empfindliche Oberlippenverletzung. Es heißt, er könne in Zukunft nicht mehr Flügelhorn spielen.

Geht seinen Weg ohne Mel Lewis weiter: Thad Jones Foto. Paul Gerhard Deker

Jazzkurse und Seminare

Das Creative Music Studio in Woodstock, New York, führt auch in diesem Sommer wieder zwei je fünfwöchige Kurse durch. Der erste geht vom 18. Juni bis 22. Juli und behandelt „World Music". Diesem Kurs, der von Don Cherry geleitet wird, liegt die Idee zugrunde, die Studenten in Berührung mit den Rhythmen, Melodien und Harmonien der verschiedensten Musikarten der Welt zu bringen und somit die Universalität der Musik aufzuzeigen. Neben Cherry werden unterrichten: Collin Walcott, Trilok Gurtu, Okay Temiz, Bengt Berger, Amadou Jarr, Foday Susa, Karl und Ingrid Berger. Die zweite Session, die vom 30. Juli bis 2. September dauern wird, steht unter dem Titel „New Conceptions in Composition". Als Dozenten konnten hierfür gewonnen werden: Roscoe Mitchell, Leo Smith, George Lewis, Gerald Oshita, Joseph Jarman, Richard Teitelbaum und Anthony Braxton. Das aus Studenten gebildete Orchester wird Kompositionen der Künstler sowie eigene Werke einstudieren. Zudem sind Workshops und Seminare für Komposition angesetzt. Kontaktanschrift: Creative Music Studio, P.O. Box 671, Woodstock, New York 12498, Tel. 338-7640.

Das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen führt im August zwei Jazzkurse durch. Der 50. Jazzkurs läuft vom 13.-19. August, der 51. vom 20.-26. August. Beide Kurse behandeln - nach Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt - jeweils dasselbe Programm: Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Besetzung und Stilistik). Jedoch werden für diejenigen, die beide Kurse besuchen, in der zweiten Woche besondere Veranstaltungen durchgeführt. Am Ende eines jeden Kurses findet ein Abschlußkonzert statt. Zu den Kursen sind Musiker aller Stilrichtungen eingeladen. Auch komplette Gruppen können teilnehmen. Die Kursleitung liegt in den Händen von Joe Viera, als Dozenten werden tätig sein: Joe Viera (Theorie, Saxophon, Ensemble), Reinhard Glöder (Baß, Ensemble), Heinrich Hock (Ensemble, Schlagzeug), Martin Schrack, (Klavier, Ensemble), Eddy Marron (Gitarre, Ensemble), Axel Prasuhn (Saxophon, Flöte, Gesang, Ensemble), Jochen Rose (Trompete, Ensemble, 50. Kurs), Klaus Lenz (Trompete, Ensemble, 51. Kurs). Die Teilnahmegebühr beträgt pro Kurs DM 130,-, für beide Kurse zusammen DM 210,-. Anmeldeschluß ist der 20. Juni. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstraße 17, 8000 München 40, zudem ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 477 16 (Sonderkonto Jazz/H. Viertl) der Volksbank Burghausen/Obb. zu überweisen.

Riot wird ab Mitte des Jahres in veränderter Besetzung spielen. Uli Beckerhoff und Christof Lauer werden die Gruppe verlassen, dafür steigen Markus Stockhausen und Hugo Read ein. Im Oktober wird Markus Stockhausen mit seinem Vater Karlheinz Stockhausen Konzerte in Israel geben, und in dieser Zeit wird Riot mit Kenny Wheeler in der BRD, der Schweiz und Österreich Konzerte geben. Kontaktanschrift: Andreas Lumpp, Dieplinghof 3, 4047 Dormagen, Tel. 0 21 06/51 49 89, oder Rainer Linke, Eichendorffstr. 8, 5000 Köln 30, Tel. 0221/555926.

Michael Sagmeister hat für Mood Records eine Platte gemacht, die im Mai erscheint. Sagmeister gilt als eine große Entdeckung auf der deutschen Jazz-Szene und wird besonders von Volker Kriegel gefördert. Mit dem Nachwuchs-Gitarristen sind der Bassist Udo Kistner und der Schlagzeuger Hermann Kock auf dem Album zu hören.

Martin Schrack, derzeit Mitglied des Joe Viera Sextetts, lebt seit Ende 1978 wieder bei Stuttgart. Im letzten Jahr hatte der Bayerische Rundfunk die Komposition „Nimpronett", die der Pianist für Jazzband und Streichquartett schrieb, produziert. Schrack hat zu Beginn des Jahres im Auftrag der Studentenvertretung an der Musikhochschule Würzburg eine Lehrtätigkeit aufgenommen. Der Unterricht umfaßt die Bereiche Jazzgeschichte, Harmonik und Ensemblespiel und findet 14tägig statt. Vor kurzem hat der Pianist zusammen mit dem Bassisten Martin Lillich und dem Schlagzeuger Reiner Oliva ein Trio gegründet. Kontaktanschrift: Martin Schrack, Krapfenreuterstraße 41,7333 Ebersbach/Fils, Tel. 0 71 63/31 57.

Das Jazzduo Nebbich aus Erlangen wird Ende Mai/Anfang Juni im Rahmen des Kulturaustausches mit der Partnerstadt Rennes dort einige Konzerte geben. Die erste Platte des Jazzduo Nebbich, das aus dem Saxophonisten Traugott Jäschke und dem Bassisten Rainer Glas besteht, wird Ende Mai unter dem Titel „Action & Tradition" erscheinen. Kontaktanschrift: Rainer Glas, Drosselweg 4, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/4 73 28.

Das E.M.P.S.-Trio trat Ende März bei der Sendung „Eintritt frei im Studio 2" des Bayerischen Rundfunks auf. Die in München beheimatete Gruppe, die aus dem Pianisten Max Neissendorfer, dem Bassisten Peter Christi und dem Schlagzeuger Sunk Pöschl besteht, hatte zu diesem Rundfunk-Auftritt noch den Posaunisten Rudi Fuesers und den Saxophonisten und Flötisten Frank Loef dazu geholt. Das Trio will auch in Zukunft mit diesen beiden Gastsolisten spielen und im Herbst eine Tournee unternehmen. Kontaktanschrift: E.M.P.S.-Trio München, Manuela Preindl, Lange Feldstraße 7, 8058 Erding, Tel. 0 81 22/ 1 35 39.

Gunter Hampel führte am 4. März in der Third Street Music School sein Werk „A Modern-Day Musical Fable For Children Of All Ages" auf. Mit Hampel traten dabei auf: Jeanne Lee, Perry Robinson und Steve McCall. Diese Veranstaltung, die die Universal Jazz Coalition Inc. in Verbindung mit Earthform Rituals Inc. durchführte, wurde vom New York City Council on the Arts unterstützt. Sie war die erste einer 6 Workshops umfassenden Serie, durch die Kinder im Alter von 4 bis 12 Jahren Denkanstöße und Impulse, ihre eigene Kreativität zu entfalten, erhalten. Hampel ging danach mit Martin Bues, Mark Whitecage und Sahib Sarbib auf eine Frankreich-Tournee, die durch 15 Städte führte. Sie wurde von den Jeunesses musicales organisiert und umfaßte auch spezielle Konzerte für Schulkinder.

Dollar Brand wird im Mai und Juni wieder in Deutschland auftreten. Zu dieser erneuten Tournee des aus Südafrika stammenden Pianisten legt ENJA eine Platte unter dem Titel „Africa = Tears and Laughter" vor. Brand hat dieses Album am 11. und 12. März in Stuttgart zusammen mit dem Saxophonisten Talib Qadr, dem Bassisten Greg Brown und dem Schlagzeuger John Betsch aufgenommen.

Brooks Kerr leitete am 25. April beim Jazz Ministry in der New Yorker St. Peter Church eine All Star Band. Die Veranstaltung, die zu Ehren von Armstrongs Witwe Lucille durchgeführt wurde, bot durchweg Louis-Armstrong-Themen.

Teddy Wilson wird am 19. Mai die Ehrendoktorwürde vom Berklee College of Music in Boston verliehen. Über Wilson, der in den 30er Jahren durch die Mitwirkung im Benny Goodman Trio weltbekannt wurde, sagte Goodman kürzlich: ,, Er ist der größte Jazzmusiker von heute, unabhängig von der Frage des Instrumentes." Zuvor bekamen vom Berklee College of Music ein Honorary Degree of Doctor of Music Duke Ellington, Arthur Fiedler, Woody Herman und Mabel Mercer

Gottfried Böttger, Joe Pentzlin, Lösekes Blues Gang, Jim Kahr Group, Madison Skiffle Co., Matter of Taste, Kuddel Renner und Jan Willem sind auf der Platte zu hören, die das Gulfhaus in Vechta anläßlich seines 3jährigen Bestehens vorlegte. Der Reinerlös dieser Platte soll dem Gulfhaus, dem Jugend- und Resozialisierungszentrum für Strafgefangene zugute kommen. Die Platte ist zu beziehen über Art und Design, Keßlerstraße 39, 3200 Hildesheim, Tel. 051 21/38350.

Blues Society nennt sich ein Verein in Hannover, der regelmäßig Blueskonzerte durchführen wird. Mitinitiator ist Jens Plötz, ehemals Chef des schon fast legendären Bluesclubs „Bluesmeile". Kontaktanschrift: Jens Plötz, Tel. 05 11/ 31 32 78.

Attila Zoller, der jetzt seit 20 Jahren in den USA lebt, ist montags im Gregory's in New York zu hören. Der Gitarrist spielt bei diesen Engagements meist mit dem Pianisten Don Friedman und dem Bassisten Harvie Swartz zusammen.

Benny Goodman feierte seinen 70. Geburtstag mit einem Konzert in der New Yorker Carnegie Hall. Mit dem Klarinettisten spielten ein Sextett sowie der Geiger Stephane Grappelli

Stephane Grappelli hat kürzlich in Stuttgart ein Album aufgenommen, das als ein Tribut an Django Reinhardt gedacht ist. Mit dem ehemaligen Django-Partner gingen die Gitarristen Philip Catherine und Larry Coryell sowie der Bassist Niels Henning örsted Pedersen ins Plattenstudio. Die Platte, die Joachim Ernst Berendt produzierte, soll bei MPS unter dem Titel „Young Django" erscheinen. Sie enthält Django-Stücke wie „Djangology", „Minor Swing", „Tears", „Swing Guitars", „Sweet Chorus" und „Oriental Shuffle" sowie zwei Originals von Philip Catherine, der eine enge Beziehung zu Django Reinhardts Musik hat.

The Hi-Lo's!, die im letzten Herbst, 16 Jahre nach ihrem letzten gemeinsamen Auftritt, wieder zusammenkamen, haben jetzt eine neue Platte bei MPS vorlegen können. Sie erschien unter dem Titel „The Hi-Lo's! Back Again!" Das Vokal-Quartett, das von 1952 an 10 Jahre als die wichtigste four-part-harmony singende Gruppe galt, besteht heute wieder aus den Original-Mitgliedern. Es sind dies Gene Puerling, Bob Morse, Clark Burroughs und Don Shelton. Puerling wurde inzwischen als Leiter der Singers Unlimited, die in der BRD bereits 11 Platten auf MPS vorlegten, bekannt.

Das United Jazz + Rock Ensemble, das im April wieder einmal auf Tournee war, hat von der im September 1977 erschienenen ersten Platte inzwischen 40 000 Exemplare abgesetzt. Das zweite Album des Ensembles, das „Teamwork" überschrieben ist, wurde bereits 15 OOOmal verkauft. Für die April-Tournee wurde die Gruppe noch um den Trompeter Kenny Wheeler erweitert. Im November wird das Ensemble zusammen mit den Formationen der einzelnen Bandleader auf Europatournee gehen. Als Promoter werden, wie schon in den letzten beiden Jahren, Michael Scheller und Fritz Rau fungieren.

Franco Manzecchi ist am 25. März im Alter von 37 Jahren in Konstanz nach langer, schwerer Krankheit gestorbeh. Der aus Italien stammende Schlagzeuger war Ehrenbürger von Konstanz.

Gene Quill mußte sich vor einiger Zeit einer Operation unterziehen. Um einen Teil der dabei entstandenen enormen Kosten zu dekken, gaben Phil Woods und Zoot Sims für ihren Kollegen ein Benefizkonzert in Atlantic City. Gene Quill benötigt weitere finanzielle Unterstützung. Kontaktanschrift: Gene Quill, 1450 Pennsylvania Avenue, Atlantic City, New Jersey, 08401, USA.

JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXVIII Juni 1979
ISSN 0021-5686
DM 3,- sfr. 3,- ÖS. 25,-

E 1315 EX
Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt.
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

Peanuts Hucko

6368203 901 01-72
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

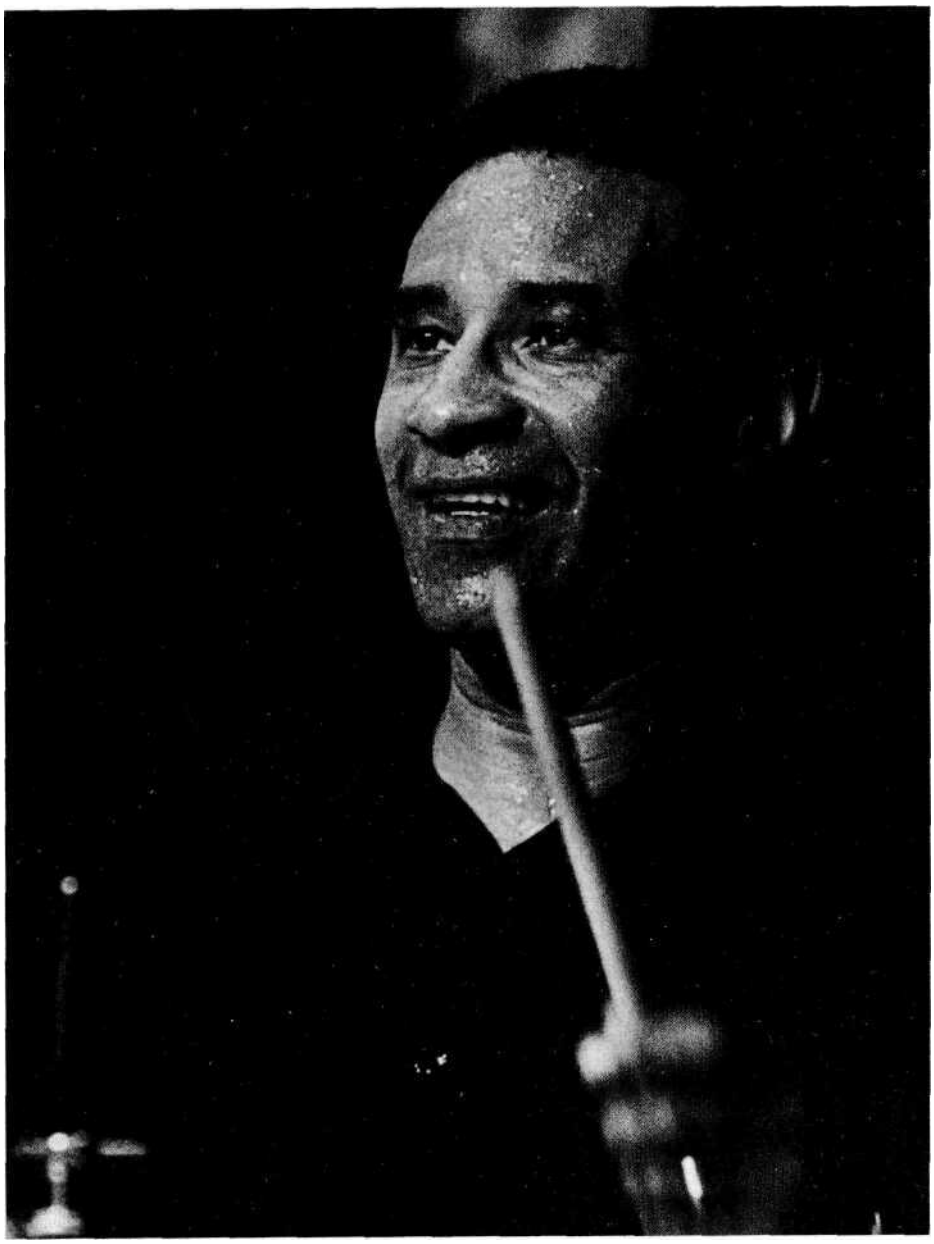


Foto: Jochen Richter

Max Roach

Sich selbst darstellen in der Musik

Max Roach steht neben Kenny Clarke am Beginn der modernen Schlagzeugspielweise des Jazz. Er hat eine phänomenale Technik, die er ganz in den Dienst der musikalischen Aussage und des Gruppenmusizierideals stellt. In seiner Musik finden sich jene Kraft und Emotionalität, die Energiequell des Jazz sind. Roach setzte die ungeraden Metren im Jazz durch und erregte in den 60er Jahren durch das wohl spektakulärste Werk seiner Laufbahn, die „Freedom Now Suite", Aufsehen. Sie gilt als eines der ergreifendsten musikalischen Zeugnisse im Freiheitskampf der Schwarzen in den USA. Während seiner kurzen Deutschlandtournee im April äußerte sich Roach in einem längeren Gespräch über seine Lehrtätigkeit an der University of Massachusetts in Amherst, seine musikalische Konzeption und gab vor allem gesellschaftskritische Kommentare.

Wir steuern auf eine idiotische Gesellschaft hin

„Max Roach, vor Jahren haben Sie mit Ihrer .Freedom Now Suite', einem ergreifenden musikalischen Zeugnis des Freiheitskampfes der Schwarzen der USA, die Menschen aufzurütteln versucht. Danach haben Sie sich in Ihrer Musik nicht mehr in diesem Maße politisch engagiert. Wie sehen Sie die Situation heute?"

,,Die .Freedom Now Suite' zielt speziell auf die politische Situation der USA ab. Heutzutage ist nun die gesamte Welt in einem sehr viel ernsteren Kampf, denn die Kultur wird dazu benutzt, die Leute einzuschläfern, unmündig zu machen, sie davon abzuhalten, selbst zu denken, zu erkennen, was Substanz hat. Wir werden total kontrolliert, haben aber selbst keine Kontrolle über die Preise der Lebensmittel, den Einsatz der Medikamente, der Energie, über Ausbildung und Erziehung. Das gleiche Bild zeigt sich auf der ganzen Welt. In den USA, in Japan, in Europa. Die kulturellen Errungenschaften werden umfunktioniert und dazu verwandt, vor allem den Geist der jungen Menschen in einem Dämmerzustand zu halten. Es soll verhindert werden, daß sie sich darüber Gedanken machen, was politisch, sozial und ökonomisch auf der Welt vor sich geht. Wir werden manipuliert durch all den Nonsens im Fernsehen, im Kino und ebenso auf dem Gebiet der Musik. In den USA haben wir uns zudem von dem sogenannten ‚fast food', den Hamburgern und ähnlichem, total ködern lassen. Das ist schlecht für die körperliche Gesundheit. Wir haben auch fürs Auge nur noch Abfall: Jaws I, Jaws II, ebenso fürs Ohr. Es gibt nur die eine ‚Musik', die durch den monotonen Rhythmus und die Lautstärke körperlich packt und dabei verhindert, daß man denkt, daß man bewußt wahrnimmt, was einen umgibt."

„Aber Ihr Engagement als Musiker und Ihr Einsatz als Professor an der Universität von Massachusetts in Amherst zeigen doch, daß Sie eine gewisse Verantwortlichkeit fühlen und versuchen, mehr oder weniger gegen den Strom zu schwimmen."

„Als Künstler versucht man zu tun, was möglich ist. Aber mit der Musik kann man nicht die Produktionsmittel, deren Verteilung oder Absatz kontrollieren. Ich habe mich immer wieder mit den großen Plattenfirmen auf Diskussionen eingelassen, in denen ich ihnen ihre Verantwortlichkeit gegenüber den Menschen klarmachte. Denn meiner Meinung nach steuern wir auf diesem Planeten auf eine idiotische Gesellschaft hin. Wir haben für alles Maschinen, Roboter, Computer. Jeder benützt einen Rechencomputer. Nicht einmal unsere Kinder lernen mehr zu zählen. Wir benutzen heute weder unseren Geist noch unseren Körper - soweit hat uns die Gesellschaft gebracht. Ich weiß nicht, wohin das führt. Aber vielleicht wird in ein, zwei Generationen kein Geist mehr heranwachsen, der überhaupt noch fähig ist, solche Computer zu konstruieren. Es ist heute soweit alles von der Gesellschaft vorbereitet, daß sie von einem Prozent der Menschheit total kontrolliert werden kann. Ich als Künstler kann nur das tun, was ich als ehrlich und musikalisch integer empfinde. Ich kann nur versuchen, die Musik so weiterzuführen, wie sie bisher von Menschen gemacht wurde, die viele Gedanken, viel Energie und viel Zeit darauf verwandten. Ich versuche diese Musik am Leben zu erhalten, zu verewigen, weiterzuführen. Die Musiker um mich, mit denen ich gearbeitet habe oder die jetzt mit mir spielen, sind der gleichen Ansicht. Immer, wenn man Gleichgesinnte trifft, spürt man, daß die Hoffnung auf gute, experimentierfreudige Musik mit Substanz berechtigt ist. Wir, die wir an den Universitäten lehren, haben uns das Ziel gesetzt, einige der wertvollen Errungenschaften zu bewahren und die jungen Leute mit dem Rüstzeug auszustatten, das die Voraussetzung dafür bildet, wirklich große Künstler der Zukunft zu werden."

Spielerischer Lernprozeß mit System

„Was lehren Sie an der Universität? Musiktheorie, Improvisation?"

„Musiktheorie - 50 % meines Unterrichts befaßt sich mit konventioneller Musik, die anderen 50 % mit der Jazzmusik. Es ist heute nicht so sehr festgelegt, was man zu welchem Prozentsatz unterrichten soll. Entscheidend ist das Resultat. Und da haben Universitäten wie die in North Texas beachtliche Musiker hervorgebracht, ebenso das Berklee College of Music in Boston. Überhaupt scheinen all die Universitäten einen Schritt vorwärts gemacht zu haben. Ich wünschte, ich könnte auch einmal in Europa unterrichten, zumindest als Gastdozent für ein Semester. In meinem Lehrprogramm ist sehr viel Jazzgeschichte enthalten, so daß die jungen Leute über Louis Armstrong oder Fats Waller Bescheid wissen. Wir analysieren etwa die Musik der Orchester von Jimmie Lunceford, Duke Ellington, Fletcher Henderson oder Count Basie. So erhalten die Studenten ein umfassendes Wissen von dem, was sich bereits vollzog. Jemanden zu unterrichten und damit seine Kreativität anzuspornen, bedeutet, daß man ihm ziemlich freie Hand läßt. Denn all das Wissen, was man vermittelt bekommt, auf die eigene Tätigkeit anzuwenden, geht erfahrungsgemäß ganz individuell vor sich. Diese Art des spielerischen Lernprozesses in ein System zu zwängen, geschieht praktisch nur durch einen Trick, denn es widerspricht der herkömmlichen Art des Unterrichts. Ich mache den Studenten auch klar, wie verschieden gewisse Musikarten sind. Ein großer Musiker aus dem Bereich sinfonischer Musik wie z. B. Arthur Rubinstein ist verständlicherweise nicht in der Lage, auf die Bühne zu gehen und aus dem Stegreif so zu spielen wie Bud Powell oder Louis Armstrong das konnten. Aber umgekehrt war es auch nicht möglich, Louis Armstrong oder Bud Powell in einen sinfonischen Rahmen zu stellen, sie hätten sich darin nicht zurechtgefunden. Es gibt eben diese verschiedenen Konzeptionen des Musikmachens, und je nach Veranlagung fühlt man sich dieser oder jener verpflichtet. In beiden Musikarten gibt es Gesetze, die man erfüllen muß, sonst ist das Resultat nicht akzeptabel. Als Jazzmusiker kann man sein Instrument nur dann erst ganz ausspielen, wenn man all den großartigen Vorläufern dieses Instrumentes gelauscht hat. Ich bin jedes Mal aufs neue fasziniert, wenn ich höre, was Baby Dodds oder Sid Catlett zuwege brachten. Ich bin immer wieder erstaunt, wenn ich vom Standpunkt des Komponisten die Musik Duke Ellingtons analysiere - am Klavier versteht sich. Dann spüre ich, daß sie nach wie vor erfrischend ist, voll von wunderbaren musikalischen Gedanken und Ideen. Auch zu untersuchen wie Fletcher Henderson arrangierte, ist interessant. Selbst Ragtime Piano ist aufschlußreich. Jeder, der sich mit Jazzmusik befaßt, sollte lernen, wie man ein oder zwei Ragtime-Stücke auf dem Klavier spielt. Das ist nämlich alles andere als leicht. Nur so erkennt man, wie tiefgründig und schwierig die Rags von Scott Joplin und all seiner Kollegen sind. Es ist großartige Musik. Und man kann daraus viel für seine eigene Arbeit lernen. Als kreativer Mensch siehst du in den technischen Seiten der Musik sowieso nur das Handwerkszeug, um deine Ideen zu verwirklichen. Charlie Parker mußte das Instrument genauso beherrschen lernen wie alle anderen auch, nur hatte er mehr Vorstellungskraft als seine Zeitgenossen. Deshalb war er überragend, wurde von den Musikern und Zuhörern bejubelt. Sicherlich wurde er zu Beginn heftig angegriffen, bis man sein eigentliches Format erkannte, seine Musik verstand, aber dann liebte jeder seine Musik."

Aus dem gleichen Geist heraus musizieren wie Armstrong

„Wenn Sie 1971 nicht das Angebot bekommen hätten zu unterrichten, wäre es Ihnen aller Wahrscheinlichkeit nach trotzdem geglückt, vom Jazzspielen zu leben?"

,,Es ist schwer, das gültig zu beantworten. Ich glaube, daß ich vom Glück begünstigt wurde und bin auch dankbar dafür. Als ich 16 Jahre alt war, konnte ich schon mit Duke Ellington arbeiten. Ich konnte Platten aufnehmen, mit den Größten der Großen spielen und von ihnen unendlich viel lernen - als Musiker und als Mensch. Bisher hatte ich noch nie Probleme im Hinblick darauf, mit dem Musikmachen auch meinen Lebensunterhalt bestreiten zu können. Das bedeutet aber nicht, daß ich eine Hit-Platte hätte machen müssen. Es gibt immer noch einige Menschen auf dieser Welt, die sich hinsetzen und in aller Stille Musik wie die meine hören können und wollen. Auch Duke Ellington hatte überall seine Anhängerschaft, und bei Count Basie ist es noch heute so. Was Ellington am Leben hielt, war, daß er sich zwar über all die mißlichen sozialen und politischen Vorgänge völlig klar gewesen ist, aber zu verhindern wußte, daß sie seine kreativen Kräfte in Mitleidenschaft zogen. Er setzte sich auch in der Musik damit auseinander. Seine ‚Black, brown and beige Suite' ist eine soziologische Aussage. Ellington war ein faszinierender Mensch, er hatte herausgefunden, wie man es mit einer Gesellschaft aufnehmen konnte, die auf Unterdrückung und Ausbeutung begründet ist. Er zeichnete demgegenüber in seiner Musik das Bild einer Welt wider, die auf Schönheit beruhte. Die Frage erhebt sich, ob die heutige Zeit noch Menschen vom künstlerischen Format eines Duke Ellington hervorbringen kann. Oder wird es Komponisten vom Rang eines Beethoven geben? Was geschieht heute auf dieser Welt? Wird man sich auf solche Produkte beschränken, die unserer Gesellschaft auf den Leib geschneidert, ihr getreues Abbild sind? Das ist ein beängstigender Sachverhalt. Wird es wieder Leute vom Format eines Charlie Parker geben? Auch er wuchs gewiß nicht unter idealen Bedingungen auf und mußte hart arbeiten, um sein Talent zu entwikkeln."

„Glauben Sie, daß es heute schon möglich ist, mit Bestimmtheit zu sagen, ob Musiker wie Anthony Braxton, mit dem Sie ja auch eine Platte im Duo aufgenommen haben, vergleichbares Talent haben wie Charlie Parker?"

„Es geht nicht darum, ein zweiter Charlie Parker, sondern ein ebenso profunder Künstler wie er zu sein. Als Parker von sich reden machte, wußte man ihn nicht gleich richtig einzustufen. Wir spürten nur, daß etwas Bahnbrechendes vor sich ging. Manchmal ist es schwierig, mit Bestimmtheit festzustellen, ob sich etwas ergibt, was auf längere Sicht Gültigkeit hat, weiterführt. Das braucht alles seine Zeit. Es gibt auch keine Übernacht-Sensationen. Ich hoffe, daß Musiker wie Braxton die Gelegenheit bekommen, sich zu entwikkeln, so daß sie einen so bedeutenden Beitrag liefern können wie Charlie Parker. Ich hoffe, daß sie nicht auf diese oder jene Weise zerstört werden, durch den Kommerz oder durch persönliche Schwierigkeiten. Die Platte, die ich mit Braxton machte, ist interessant geworden. Ursprünglich plante ich eine ganze Reihe von Duo-Aufnahmen. Begonnen hat es mit Archie Shepp, dann folgte Anthony Braxton, schließlich Dollar Brand. Es bestehen Pläne für eine weitere Duo-Platte mit Dizzy Gillespie."

„Sind Sie der Ansicht, daß heute ein Anthony Braxton immer noch aus demselben Geist heraus musiziert wie seinerzeit ein Louis Armstrong?"

„Wenn das nicht der Fall wäre, dann würden Musiker wie Braxton nicht allzu lange auf der Jazz-Szene überleben. Es wird immer wieder jemand auftauchen, der eine vergleichbare Originalität besitzt, der viele der Eigenschaften aufweist, über die grundlegenden Attribute verfügt, um sich im Sinne des Jazz musikalisch betätigen zu können. Und diese Musiker werden all die anderen förmlich wegwischen. Sonst könnten sie selbst nicht überleben."

„Sie meinen, daß das Publikum dafür ein gesundes Gespür hat?"

„Aber natürlich. Es wird nicht unbedingt wissen, was es ist, aber es wird das als solches erkennen. Es wird merken, daß das etwas ist, was als wertvoll und gültig bezeichnet werden kann und was die Tradition weiterführt. Es mag über lange Zeit hinweg nur Mittelmäßigkeit erzeugt werden, wenn sich dann aber etwas wirklich Außerordentliches ergibt, dann wird das über kurz oder lang auch als solches erkannt. Dazu braucht es nicht allzu großer Voraussetzungen."

Die Rassendiskriminierung überleben

„Meinen Sie, daß es diese Entwicklung der Gesellschaft zu einer Konsumgesellschaft ist, die den größten Teil Ihrer ehemaligen Weggefährten zerstörte? Angefangen von Charlie Parker über Bud Powell bis hin zu Charles Mingus. Sie wollten und konnten nicht überleben."

„In mancherlei Hinsicht trifft das zu, aber sie nahmen in erster Linie direkten Schaden an der sozio-politischen Situation in den LISA. Dizzy und ich haben oft darüber debattiert, warum ein Charlie Parker so früh sterben mußte. Die amerikanische Gesellschaft trägt einen wesentlichen Teil der Schuld daran, daß diese Menschen zerstört wurden - und zwar vom rassischen Aspekt aus. Es hatte in erster Linie damit zu tun, wie sie in dieser Gesellschaft leben und trotzdem noch kreativ sein konnten, obwohl sie auf Schritt und Tritt ihrer rassischen Zugehörigkeit wegen unterdrückt wurden. Damit hatten wir alle zu kämpfen, besonders in jungen Jahren. Einige haben das überlebt, andere sind daran zugrunde gegangen."

„Wie haben Sie es geschafft, zu überleben?"

„Wenn ich mich unterdrückt und gedemütigt fühle, kämpfe ich dagegen an. Ich nehme dazu direkt Stellung, entweder in meiner Musik oder ich schreibe etwas darüber. Das bewirkt, daß ich alles, was mich quält, nach außen kehren kann und nicht Gefahr laufe, daß es mich innerlich zerstört. Wenn mir Unrecht geschieht, dann habe ich die Möglichkeit, darüber zu reden, zu schreiben, es in Musik umzusetzen. Mingus brachte ebensoviel in seiner Musik zum Ausdruck. Das Überleben ist auch davon abhängig, wie deine Kindheit verlaufen ist. Ich wuchs in einer Umgebung auf, die mich auf diesen Kampf vorbereitete. Ich hatte Eltern, deren Natur stark genug war, um zu bestehen. Und das, obwohl sie aus dem tiefen Süden kamen und die sozialen Bedingungen für sie besonders schwer waren. Aber sie schafften es mit Fleiß, durch unermüdliche Arbeit und ihre Integrität. Sie konnten sogar ihre Kinder auf die Universität schicken."

Keine radikale künstlerische Kehrtwendung ins Nichts

„Haben Sie im Lauf der letzten Jahre auch von Plattenfirmen eindeutige Angebote bekommen, Ihre Musik in Richtung Rock-Jazz oder Disco zu verändern?"

„Vor einigen Jahren war das der Fall, zu jener Zeit, als Nixon Präsident war. Ob das nun etwas damit zu tun hat oder nicht, sei dahingestellt. Damals unterschrieb Miles seinen Vertrag mit Columbia, und auch mir wurde nahegelegt, meine Musik dem ‚new format', wie es so schön heißt, anzupassen. Ich hatte Glück, gerade da meine Lehrtätigkeit beginnen zu können, und so war es mir möglich, meine Existenz zu bestreiten, ohne mir in meiner musikalischen Haltung untreu zu werden. Miles jedoch machte diese radikale Kehrtwendung, und dieser Entschluß hatte nicht nur für ihn gravierende Konsequenzen. Viele junge Musiker folgten dann seinem Beispiel."

„Sind Sie der Ansicht, daß jemand, der eine so gravierende künstlerische Kehrtwendung macht, davon psychischen Schaden und damit auf längere Sicht auch physischen Schaden nimmt?"

„Ich meine ja. Wenn du dein halbes Leben dafür geopfert hast, etwas Tiefgründiges zu tun, etwas mit Substanz zu erarbeiten, wenn deine Arbeit gewisse Qualitätskriterien aufweist, dann kannst du sie nicht ungestraft auf ein Nichts zurückführen. Ich glaube das ist selbstzerstörerisch, vor allem, wenn es nur des Geldes wegen geschieht."

„Glauben Sie, daß es für einige dieser Musiker, die vom Jazz zum Rock und zur Disco-Musik übergewechselt sind, eine Rückkehr gibt?"

„Das ist eine Frage, die ich mir selbst sehr oft stelle. Es gibt einige Fälle, in denen Musiker, die einen Hit mit einer Disco-Platte hatten, wieder zu etwas zurückfanden, was Qualität hat. Aber das Publikum wollte es nicht hören. Man ist damit in einem Teufelskreis gefangen. Ich selbst bin Optimist, und das bedeutet, daß ich mich dem nicht beugen werde, daß ich für meine Person nicht zulassen werde, daß ich von einer Minderheit gegängelt werde. Die Masse der Menschen wird von den Medien manipuliert. Man spricht ja bereits von dem globalen Marketing. Ein Film oder eine Platte wird hergestellt, die für alle Leute der Welt gedacht ist, sowohl für jemanden, der im Busch lebt und ein Transistorradio benutzt, und ebenso für jemanden, der intellektuell geschult und wohlhabend ist. Wenn es gelingt, ein solches Produkt herzustellen und abzusetzen, dann bedeutet das viel, viel Geld. Und Geld bedeutet Macht. Es sieht heute so aus, als ob das Hauptanliegen unserer Gesellschaft die Herstellung solcher Produkte ist. Ich meine, daß wir in den USA an einem Punkt angelangt sind, an dem uns die Regierung in einen neuen Krieg verwickeln könnte, und die Mehrheit würde sich damit abfinden. Sie werden tanzend in die Armee gehen, werden tanzend sterben. Oder gibt es bereits eine so starke Gegenströmung, daß das nicht geschehen wird? An den amerikanischen Universitäten entdeckte ich Anzeichen für einen Umschwung. Plötzlich gibt es auch wieder für Jazzmusiker eine sehr junge, aufnahmebereite Zuhörerschaft - praktisch über Nacht. Und deshalb konnte auch ein Dexter Gordon in die USA zurückkehren, deshalb hatte auch Johnny Griffin wieder so viel Erfolg. Diese Musik erschien einem Publikum, das bisher nur mit der Disco-Musik vertraut war, ganz neu."

Disco-Welle - eine politische Verschwörung

„Das sind doch beredte Zeichen für einen Umschwung, zumindest auf dem Gebiet der Musik."

„Ja, die Leute können sich auch nicht fortwährend narren lassen. Du kannst alle Leute irgendwann einmal für dumm verkaufen, aber du kannst das nicht ständig tun. Das ist ein geflügeltes Wort von Abraham Lincoln. Ich möchte so weit gehen, daß ich in der weltweiten Disco-Welle eine politische Verschwörung sehe, die die Gehirne der Menschen kontrolliert. Die meisten Leute sind so beschaffen, daß sie konsumieren, was ihnen angeboten wird. Die Menschen müssen wieder lernen zu denken, zu lesen, zu sehen, zu hören und vor allem zu fühlen."

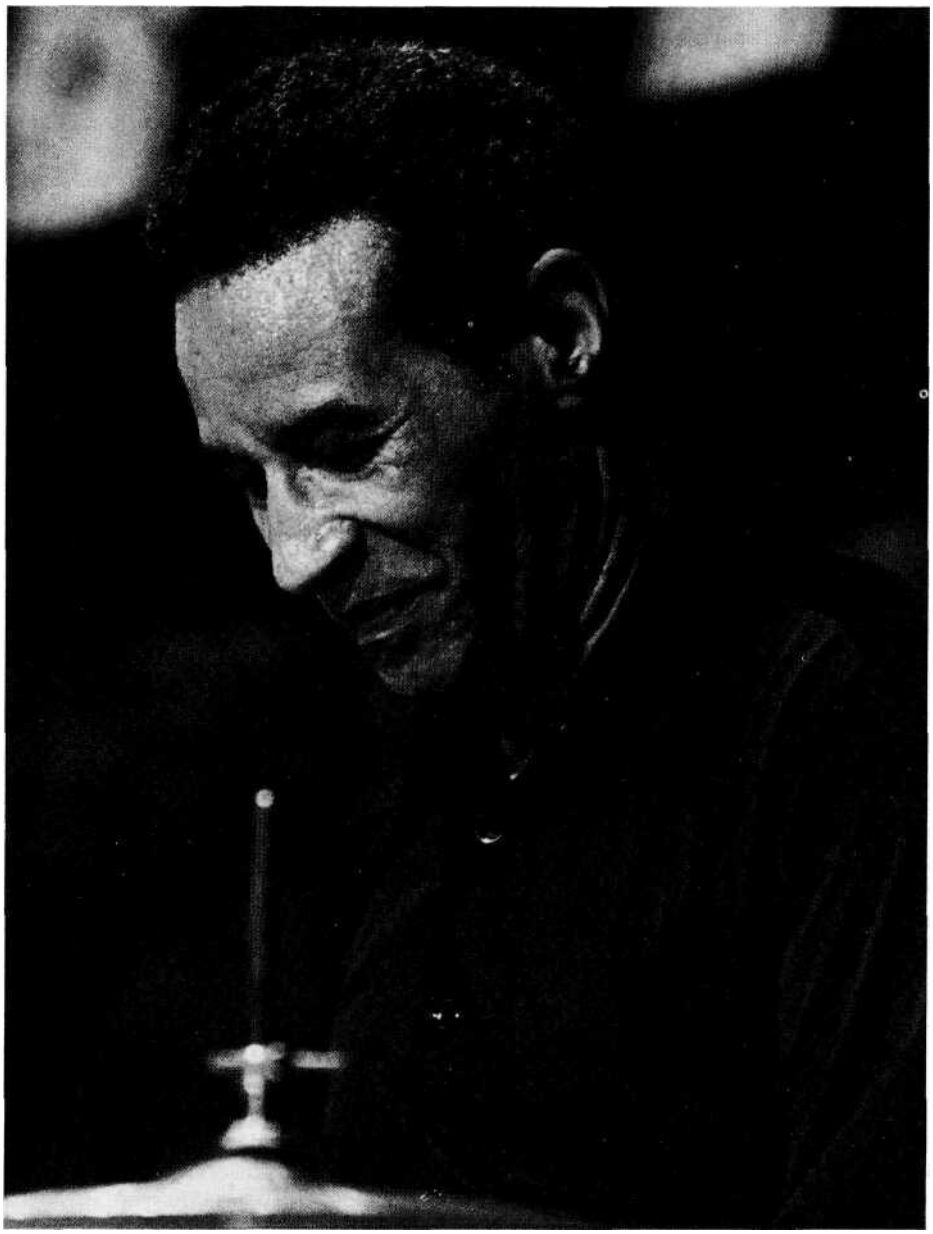
„Es gibt heute den Rock, bzw. die Disco-Musik in West und Ost. Auch die osteuropäischen Länder und die Sowjetunion haben sich dem Rock und Disco-Sound geöffnet. Sie haben darin ein Unterdrükkungsmoment erkannt, das die Menschen betäubt, sie vom Denken abhält. Diese Musik läßt sich auch für die Zwecke einer Diktatur glänzend einspannen. Das, was früher die Funktion der Marschmusik war, das hat heute die Rock- und Disco-Musik übernommen. Früher wurde willenlos marschiert, heute wird willenlos getanzt."

,,Daß es nicht nur im Westen, sondern auch im Osten so ist, überrascht mich. Das rhythmische Element hat die Fähigkeit, den Zuhörer total in den Bann zu schlagen. Wenn die Leute marschieren, denken sie nichts, wenn sie tanzen, denken sie ebenfalls nichts. Sie sind im Geiste ihres Ego gefangen, werden passiv gehalten und meinen doch, frei und aktiv zu sein. Die Studenten, denen ich diese Zusammenhänge klarmache, verstehen diesen Sachverhalt, sie sind auch fast ausschließlich wirklich ernsthaft an der Musik interessiert.

Das Traurige ist, daß die Musiker, die am besten geschult sind, alle Voraussetzungen haben, gute Musik zu machen, die Musik für die Disco-Stars liefern, die alles andere sind als wirkliche Musiker. Da werden Streichersätze, Blechbläsersätze, Holzbläser und Rhythmusgruppen benötigt - für die alles ausgeschrieben wurde. Und dann ist es fast ausschließlich so, daß der Disco-Star im Studio mit der Rhythmusgruppe singt, worauf dann im Playbackverfahren all die Instrumentalsätze oder der Chor hineingemischt werden."

,,Sie werden erfahrungsgemäß wissen, wie schwer es ist, sich nicht dem Konsumdenken zu beugen, auch keine musikalischen Konzessionen zu machen."

„Wir überleben in einer sehr kleinen Welt, denn wir bekommen von der Gesellschaft so gut wie keine Unterstützung. Wie viele hervorragende Musiker mußten die schmerzliche Erfahrung machen, daß sie nicht fähig sind, von ihrer Musik zu leben, es sei denn, sie geben den diktatorischen Anweisungen der Geschäftsleute in den Medien nach, deren Anliegen es gewiß zuletzt ist, die Menschen mit einer Musik zu erheben, die Substanz hat. Es ist erstaunlich, welche Macht die Schallplattenfirmen haben, und es besteht kein Zweifel, daß, wenn sie einen Umschwung zum Besseren wollten, er sich vollziehen würde. Sie sollten wesentlich mehr Geld dafür anlegen, um die musikalische Kultur, die in den USA entstanden ist, zu fördern, zu unterstützen, zu dokumentieren und zu verewigen. Die Komponisten und Musiker verdienen diese Förderung längst. Wir haben diesen Themenkreis bei einem Treffen diskutiert, das vor einiger Zeit mit Vertretern der Plattenfirmen und Künstlern durchgeführt wurde. Dabei wurde auch eine entsprechende Repräsentation der Musik im Fernsehen gefordert. Das erste positive Resultat ist.daß zum ersten Mal in der 26jährigen Geschichte des Newport Jazz Festivals alles vom Fernsehen aufgezeichnet wird. Zuvor zog das Fernsehen höchstens bei einigen Programmpunkten mit."



Nimmt in der Musik Stellung gegen Unterdrückung und Demütigungen: **Max Roach**
Foto: Jochen Richter

Musik, mit der die Leute vertraut sind

„Als Sie die Platte mit den Spirituals machten, war das von Ihnen eine bewußte Rückkehr zu Ihren .Roots', oder entstand dieses Projekt auf Wunsch der Plattenfirma?"

„In den meisten Kulturkreisen ist es ja so, daß weltliche und geistliche Musik als zwei getrennte Gebiete gelten. Wir, die Jazzmusiker, entstammen derselben

Quelle wie die Gospelmusik. Daß auch heute noch die geistliche und die sogenannte weltliche Musik zusammengehen, wollte ich mit der auf dieser Platte enthaltenen Musik vor allem aufzeigen. Ich selbst wuchs in der Kirche auf, fing auch in der Kirche zu musizieren an, zuerst auf dem Klavier. Meine Mutter war Gospelsängerin. Ein Grund, die Platte zu machen, war also die mir so reizvoll erscheinende Mischung aus Jazz und Gospelmusik. Anlaß dafür war, daß wir während dieser Zeitspanne aufgefordert wurden, kommerzielle Musik zu machen. Die Plattenfirmen vermeiden allerdings grundsätzlich das Wort kommerziell und geben einem statt dessen zu verstehen, man solle doch Musik aufnehmen, mit der die Leute vertraut sind. So kam z. B. von seilen der Plattenfirma der Vorschlag, wir sollten doch eine Platte mit Beatles Songs machen. Ich aber ging auf die Forderung der Plattenfirma, eine Musik zu machen, die den Leuten vertraut ist, dadurch ein, daß ich eben eine Mischung aus Gospel und Jazz lieferte.

Doch diese Platte war gleichzeitig meine letzte für eine große amerikanische Firma. Ich hatte mich damit abgefunden, daß ich so schnell keine Firma mehr finden würde, die damit einverstanden wäre, meine eigene Musik auf Platte vorzulegen. Darauf ging ich an die Universität. Erst jüngst änderte sich die Situation für mich im Verlauf meiner zahlreichen Europatourneen. Ich konnte mittlerweile mehrere Platten für kleinere europäische Plattenfirmen machen, mit Archie Shepp, Dollar Brand oder Anthony Braxton. Zudem produzierte ich selbst eine Platte mit meinem Perkussions-Ensemble, die auf dem JVC Label in Japan erschien und die wirklich repräsentativ für unser Musizierideal ist. Man darf aber nicht annehmen, daß das Perkussions-Ensemble eine Rückkehr zur Musik Afrikas bedeutet. Wir spielen Musik in der Tradition der Perkussion. Amerika ist kulturell gesehen bestimmt nicht Europa, obwohl man das oft denkt, ebensowenig ist es kulturell gesehen Afrika. Die USA sind ein Schmelztiegel der verschiedensten Menschen, Rassen, Völker, Kulturen. Aber jetzt ist alles so reaktionär geworden. Die Schwarzen reagieren außerordentlich heftig auf die Tatsache, daß das Erziehungs- und Bildungswesen in weitem Maße auf dem Europas beruht, sie fordern, daß sie mehr von ihrer Herkunft, ihrem kulturellen Erbe erfahren. Die USA sind eine Gesellschaft, die ihr Eigenleben hat. Und da es ja kein so junges Land mehr ist, sollte es nun endlich wissen und verstehen, was es ist. Aus meiner Sicht sind die USA ein lebendiges soziologisches Experiment. Es lehrt uns, wie wir alle miteinander leben können. In gewissem Sinne leben wir alle auf der Welt in Stämmen, die sich untereinander befeinden. In den USA jedoch ist es so, daß alle die aus Europa stammenden Leute zusammenhalten und gegen all die Schwarzen kämpfen. Wir müssen jetzt lernen, wie wir alle miteinander leben können. Langsam geht dieser Lernprozeß voran, an den Universitäten, im Sport und überall sind lebendige Zeichen für das Miteinander. Irgendwie ist auch in den USA das Wertsystem durcheinander geraten. Für mich ist ein Mann, der die Straße fegt und damit verhindert, daß wir im Dreck ersticken, wichtiger für die Gesellschaft als ein gefeierter Athlet. Trotzdem bekommt der Straßenfeger nur einen kleinen Bruchteil des Geldes, das ein Athlet oder ein Entertainer verdient. Aber das ist wieder ein anderes Thema. Wenn es eines Tages der Fall sein sollte, daß wir als menschliche Wesen in den USA miteinander leben können, dann ist es uns wahrscheinlich auch möglich, gegen das System, die Konsumgesellschaft anzugehen und im kulturellen Leben wieder auf die eigentlichen Werte zurückzufinden."

Fortv'ährende Veränderung

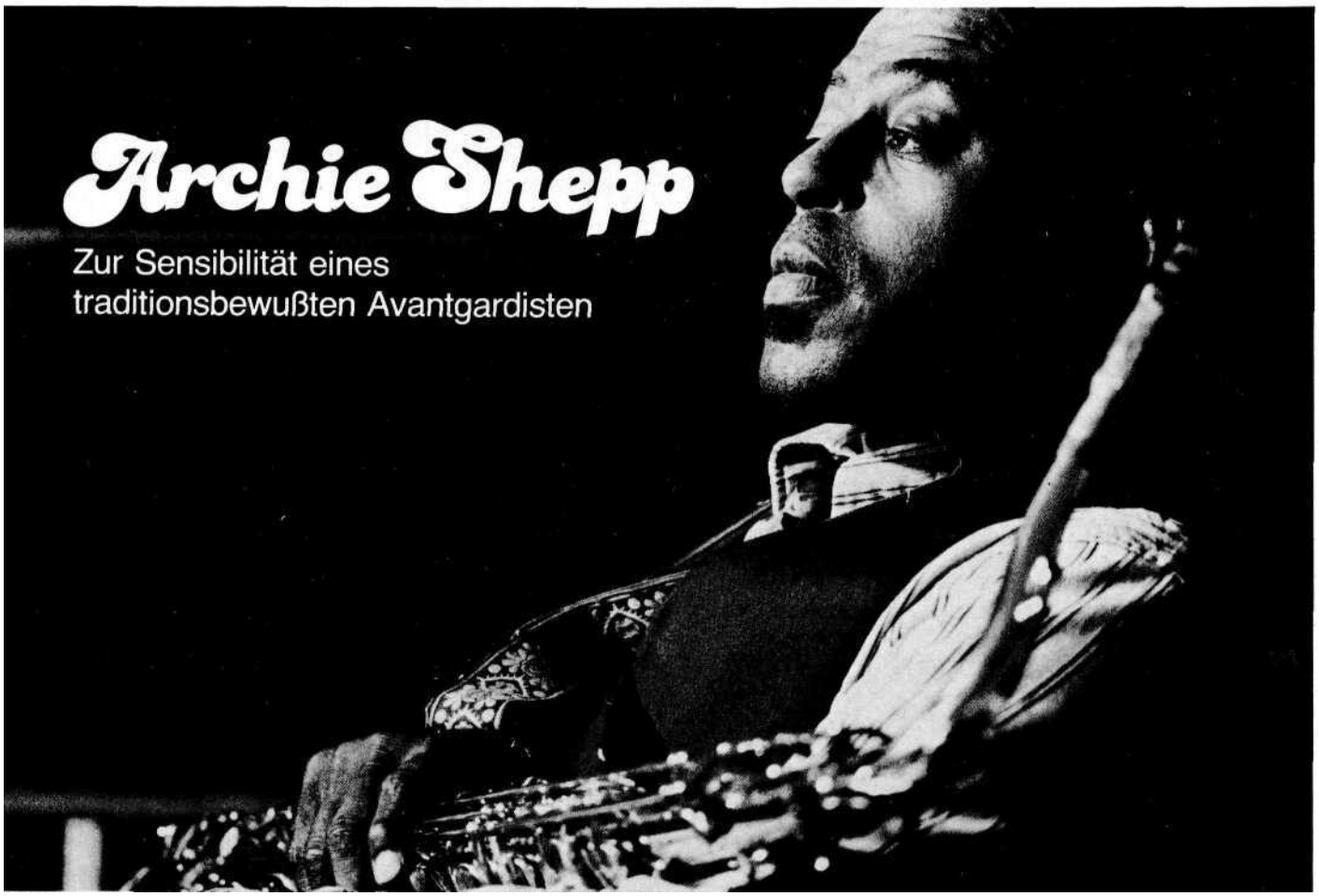
„Im Lauf der Jahrzehnte hatten sie in Ihren eigenen Gruppen immer sehr viele junge Musiker, die bei Ihnen lernten, bis sie so weit waren, daß sie sich selbständig machen konnten, Sie verließen und selbst eine Gruppe gründeten. Hatten Sie darüber jemals bittere Gefühle oder erkennen Sie das als eine der Gesetzmäßigkeiten des künstlerischen Lebens an?"

„Ich hatte bestimmt keine bitteren Gefühle, denn es geht darum, so viel zu lernen, bis man sich selbständig machen kann. Und einige, die bei mir lernten, erwiesen sich als sehr, sehr gut. Darüber habe ich mich am meisten gefreut. Als Mitglied einer Gruppe lernt man auch viel über das Business, erfährt über die Verantwortlichkeit, die man trägt. Und zwar vor allem die Verantwortlichkeit den wahren Meistern gegenüber. Das wichtigste dabei ist, daß man alles daransetzt, selbst zu einem Meister zu werden. Ich habe auf dieselbe Weise gelernt. Schon im Zweiten Weltkrieg, als ich noch sehr jung war, lernte ich einiges über die Big Band, als ich bei Duke Ellington für den erkrankten Sonny Greer einspringen konnte. Ich hatte damals schon einen guten Ruf, weil ich vom Blatt lesen konnte. Und die Zeit im Paramount in New York mit Duke Ellington gehörte zu den wichtigsten in meinem Leben. Durch die Begegnung mit Ellington erwuchs in mir der Wunsch, mein Leben der Musik zu widmen. Ich wollte noch mehr lernen und ging dann auch aufs Konservatorium. Ich hatte ja zuerst Klavier, dann Trompete und schließlich Perkussion spielen gelernt. Derzeit arbeite ich an zwei Büchern, die von meinem Leben und damit von der Musik handeln. Das erste ist so gut wie fertig und schildert mein Leben in der Musik bis zum Tod von Clifford Brown. Sein Tod hatte für mich gravierende Auswirkungen. Von diesem Punkt an engagierte ich mich stark politisch. Und das ist bis zum heutigen Tag so geblieben."

„Wenn Sie an all die Gruppen zurückdenken, die Sie leiteten, welche war dann Ihre liebste? Etwa die mit Clifford Brown und Sonny Rollins?"

„Eigentlich nicht, ich habe in diesem Sinne keine Favoriten. Die Schönheit dieser Musik erlaubt es jedem Individuum, sich mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu entfalten. Ich spielte gerne mit Kenny Dorham, Booker Little, Charles Tolliver, mit Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Miles Davis, natürlich auch mit Clifford Brown, ebenso mit Sonny Rollins, Don Byas, Harold Land, Coleman Hawkins, Stanley Turrentine - als er zu meiner Gruppe gehörte - und mit Billy Harper. Bei den Musikern, die ich mir für die Zusammenarbeit suche, kommt es mir vor allem auf ihre Individualität an. Kleine Gruppen sind ein Trainingsfeld der Bandleader von morgen, denn in einer kleinen Gruppe kann man am besten an sich arbeiten, wachsen, sich entfalten, seine Persönlichkeit entwickeln. Das Faszinierende an der Jazzmusik ist, daß du jeden Tag etwas anderes einbringen kannst. Das ist das Lebendige an der Musik, daß sie dich fortwährend zu verändern vermag. Doch scheint mir die Einstellung so mancher Kritiker zur Jazzmusik unverständlich, der Maßstab, an dem sie alles messen, ist verschoben. Wenn man Mozarts Musik dargeboten bekommt, dann kann man sagen, das ist eine gute oder eine schlechte Interpretation, zumal es einen gültigen Maßstab dafür gibt, wie die Musik gespielt werden muß. Anders in der Jazzmusik. Dazu ein krasses Beispiel. Als Leonard Feather Billie Holidays letztes Album „Lady in satin" rezensierte, da schrieb er über diese Frau, an der die Jahre natürlich nicht spurlos vorübergegangen waren, die intensiv gelebt und gelitten hatte, das Leben mit allen Höhen und Tiefen bis zur Neige ausgekostet hatte, ihr Dasein als schwarze Frau in einer so feindseligen Gesellschaft wie den USA bewältigt und all die freud- und leidvollen Erfahrungen in ihre Musik eingebracht hatte: ‚Sie klingt nicht mehr so kraftvoll und überzeugend wie zu der Zeit als sie mit Artie Shaw sang!' Und damals war sie 20 Jahre alt! Daß Feather hier fehlgegangen war, erwies sich schon dadurch, daß diese Platte von Lady Day zu einem Klassiker wurde. Man kann solche Maßstäbe nicht an die Jazzmusik anlegen, denn sie erlaubt es dem Ausübenden, sich ständig zu verändern, zu wachsen und vor allem sich in jedem Moment selbst darzustellen."

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)



(Fortsetzung von JP 5/79)

Seit dem Jahre 1977 werden auch auf den Platten Archie Shepps die Konturen einer sich schon in verschiedenen Live-Konzerten andeutenden Tendenz sichtbar, die jetzt souverän beherrschten Formcharakteristika der traditionellen Spielformen in verstärktem Maße durch die wesentlich soundbestimmten improvisatorischen Mittel der Free-Jazz-Ära zu erfüllen. Eine zunehmende Schärfe im Ton, das Einbeziehen explosionsartiger Klangkaskaden und vereinzelte „Schreie" auf dem Saxophon, die meist einen Höhepunkt, eine Katharsis skalisch erzeugter Spannung andeuten, die abrupte Verwendung voluminöser Doppeltonblöcke, all diese stilbildenden Elemente charakterisieren die aktuelle Spielweise Archie Shepps. Die Trio-Besetzung auf der Platte ,,The Tradition" (Horo HDP 13-14/1977) thematisiert in vorbildlicher Weise die Paradigmen der Shepp'schen Entwicklung seit dem Beginn der 70er Jahre. Während die Shepp-Komposition „Hooray for Mal" -wohl eine Hommage an das von Shepp favorisierte Mal-Waldron-Stück „Hooray for Herbie" - noch mit einem hardbopähnlichen Thema beginnt, das ein wenig an das wohl bekannte „U-Jaama" erinnert, kontrastiert Shepp gleich zu Beginn seiner Improvisation die schematische Flegelhaftigkeit der Akkordbeziehungen mit einer Reihe von kurzen, chaotisch wirkenden Doppeltoneffekten, die scheinbar naturwüchsig in ein skalenbetontes Spiel umkippen. Die unglückliche Liebe Shepps zum Pianospiel, das durch einen undifferenziert harten Anschlag ein wenig hölzern klingt, macht sich hier auf dem „Shepp-Standard" Ellingtons „Sophisticated lady" bemerkbar. Zwar wirkt das weitgreifende Trillerspiel in seiner krampfhaften Anbindung an die tragenden Akkordfunktionen des Themas nicht mehr so dilettantisch wie auf der 1970 von Shepp mit Session-Material gefüllten Piano-Platte „Doodlin" (Inner City 1001), doch steht es in einem vermittlungslosen Bezug zum nachfolgenden subtilen Sopranspiel Shepps und seiner feinnervigen Kommunikation mit den schwingenden Baßlinien von Cameron

Zunehmende Schärfe im Ton, explosionsartige Klangkaskaden und vereinzelte Schreie auf dem Saxophon charakterisieren die aktuelle Spielweise Shepps.

Brown. Auf „Things have got to change" schöpft Shepp in ekstatischer Manier das gesamte Soundpotential des Sopran-Saxophons aus und bewegt sich stellenweise völlig frei über den einfachen Strukturen des Themas. Im wohltuenden Gegensatz zu dieser tour de force dann die coolaufgefaßte Ellington-Ballade „I didn't know about you". Shepp stößt hier zwar keinen befreienden Ur-Schrei mehr aus, doch erinnert seine breite, „luftige" subtone-Spielweise bisweilen an die alchemistisch-spirituelle Annahme eines lebensspendenden Ur-Schleims.

In analoger Weise zieht Shepp auf den Platten „Parisian Concert Vol. I und II" (Sun Records 114 und 117/1977) die vorläufige Summe einer durch die Jazz-Tradition vermittelten Erfahrung der aktuellen Entwicklungen im Jazz. Neben den Kompositionen der Klassiker (Parker, Ellington, Coltrane), die in den letzten Jahren neben einigen Kompositionen von Grachan Moncur IM und Cal Massey das Hauptrepertoire aller Live-Auftritte von Shepp ausmachten, ist auf diesen Platten besonders die Shepp-Komposition „Baimbu" interessant. Das Thema mit einem stark percussiven Blues-Einschlag verbindet die Melodiosität des Hardbop mit dem folkloristischen Feeling früherer Shepp Kompositionen. Die Improvisation ist ein antithetisches Geflecht weitschwingender Melodielinien und stakkatiert eingesetzter, zu Soundkürzeln minimalisierter Klangblöcke, die symptomatisch für den emphatischen Sound-Begriff im Free Jazz waren. Nicht zuletzt in diesem „Parisian Concert" zeigt sich, welche stimulierende Wirkung für Shepp von einem kraftvoll agierenden Schlagzeuger ausgeht. Archie Shepp ist wohl wie kaum ein anderer Saxophonist auf die Dynamik der Rhythmusgruppe angewiesen, die ihn nicht selten auch in der „Lernphase" der letzten Jahre zum plötzlichen, nicht vorhersehbaren Ausbruch aus den wohlgeordneten Bahnen des Harmoniegerüsts veranlaßte.

Spezialität: Balladenspiel

Die ebenfalls 1977 eingespielte Platten-Trilogie „Ballads for Trane" (Denon Jazz YX 7567), „Daydream" (Denon Jazz YX 7570) und „On Green Dolphin Street" (Denon Jazz YX 7524) bildet eine stilistische und thematische Einheit, da Shepp sich hier programmatisch mit für sein eigenes Spiel maßgeblichen Einflüssen durch die Protagonisten der neueren Jazz-Geschichte auseinandersetzt. Während die „Ballads for Trane" an den 10. Todestag von John Coltrane und an die produktive Zusammenarbeit von Shepp und Coltrane (vergl. z. B. „Ascension") erinnern, enthält das Album „Daydream" nur Kompositionen des von Shepp hoch verehrten Duke Ellington. Shepp spielte zwar nur einmal im Jahre 1969 sporadisch als Ersatzmann im Ellington Orchester mit, doch spricht sich seine Verehrung für den Schöpfer zahlreicher zeitloser Kompositionen u. a. darin aus, daß Shepp die Ellington Ballade „In a sentimental mood" zu seinem Lieblingsstück erkoren und zum obligatorischen Bestandteil nahezu eines jeden Konzerts gemacht hat. Das Balladenspiel kann als die eigentliche Spezialität Archie Shepps angesehen werden. Schon seine frühen Platten enthalten seit 1965 beständig Titel wie „Sophisticated lady", „In a sentimental mood", „Body and soul" u. a. In den frühen Versionen dieser Stücke zerstört Shepp oft bewußt die glatte, balladeske Schönheit der Kompositionen, indem er sie durch seine aggressiven, splitternden Clusters bis zur Unkenntlichkeit verfremdet und die zärtliche Tristesse ihres Stimmungsgehalts durch eine optimistische Revolutionsromantik belebt.

Shepp zerstört oft bewußt die glatte, balladeske Schönheit der Kompositionen, indem er sie durch seine aggressiven, splitternden Clusters bis zur Unkenntlichkeit verfremdet und die zärtliche Tristesse ihres Stimmungsgehalts durch eine optimistische Revolutionsromantik belebt.

In der aktuellen Interpretation der Balladen orientiert sich Shepp wesentlich stärker am jeweiligen Original und seiner vom Komponisten intendierten Ausstrahlung. Dies bedeutet nicht, daß Shepp in eine platte Reproduktion schon bekannter Versionen verfällt, sondern vielmehr seinen „großen" Ton in den weitausholenden Melodielinien des Themas voll ausspielt und eine Spannungsdichte auf neuem Niveau erreicht. Nicht die Destruktion harmonischer Strukturen, die oft im strahlenden Wohlklang ihrer Kombination an das innerste Empfindungspotential des Hörers rühren, sondern die Neu-Konstruktion des musikalischen Ausdrucks menschlicher Wärme, der Identifikationsmöglichkeit mit der symbolischen Gestik des Humanen machen den Zauber der Shepp'schen Balladen aus. Der weiche und dennoch substantiell tragende Sound, der heute für das Balladenspiel Shepps charakteristisch ist, versinkt gerade nicht im Kitsch einer nur eleganten Intonation, sondern schwankt beständig zwischen Hingabe und Verheißung. Vielleicht erklärt dies, warum im Balladenspiel Shepps latent ein fast erotisches Moment mitschwingt. Die klassischen Balladen-Themen der Jazzgeschichte sind beinahe nur noch Ansatzpunkte für eine musikalische Mythenforschung, in der Shepp zugleich die Untiefen seelischer Zustände und Stimmungslagen auslotet und in sinnlich wahrnehmbare Klangbilder übersetzt.

Verwundeter Romantiker

Die Coltrane-Komposition „Wise One" bildet einen Höhepunkt auf der Shepp-Platte „Ballads for Trane", weil sie als Hommage an die Religiosität mit ihrer inhärenten Friedenserwartung einen wesentlichen Zug der Persönlichkeit Coltranes trifft und zum Klingen bringt. Die Neubearbeitung dieser Ballade ist durchaus repräsentativ für die Behandlung des Coltrane'schen Erbes durch Archie Shepp. In der Originalfassung auf „Crescent" (Impulse AS-66) behandelt Coltrane das hymnische Thema von „Wise one" wesentlich behutsamer und disziplinierter als Shepp in seiner Version. Der bei Coltrane nur angedeutete Bruch zwischen der Innerlichkeit der thematischen Melodielinie, die ein Gefühl zärtlicher Geborgenheit vermittelt und in der Konsistenz ihrer traurigen Schönheit zu verharren scheint, und der nachfolgenden schleppend-lateinamerikanischen Rhythmik der Improvisation, wird von Shepp radikaler vollzogen. Shepp faßt das Thema als eine eigenständige ästhetische Einheit auf, die als Auslöser der nachfolgenden Improvisation ihre eigene Autonomie bezweifelt, ohne jedoch die schwebende Mitte zwischen der mystischen Ruhe des Grundmotivs und der improvisatorischen Bewegtheit zu zerstören. Die auf- und abschwellende Spannung innerhalb der Melodiebögen des Themas wird von Shepp expressiv durch eine in ihrer klanglichen Dynamik stark differierenden Tonbildung auf dem Saxophon aufgebaut, während Coltrane allein durch das verhaltene, introvertierte Moment seiner Spielweise den Stimmungsgehalt des Themas erschöpft. Shepp bleibt dennoch auch in den bisweilen metallisch'-hart klingenden Passagen seiner Intonation ein Romantiker, wenn auch ein verwundeter, der um seinen Schmerz weiß und ihn deshalb auch nicht verschweigt. Dies gilt analog auch für alle anderen Titel der Platte „Ballads for Trane", die noch drei weitere von Coltrane eingespielte Balladen enthält und durch ihre souveräne Distanz zum jeweiligen Original eine ästhetisch überzeugende Ausstrahlungskraft erhält.

Aus den sechs Ellington-Kompositionen auf „Daydream" hebt sich vor allem das Stück „Caravan" durch eine eigenwillige Rhythmisierung im Spiel Shepps heraus.

Die Phrasierung erweckt hier schon zu Beginn den Eindruck, als hinke das stakkatiert-percussiv gespielte Tenorsaxophon hinter dem Beat her, um ihn zugleich einzuholen. Shepp erzeugt hier bewußt eine Spannungsintensivierende Verschiebung zweier rhythmischer Ebenen, die in ihrer Ungleichzeitigkeit dennoch miteinander korrespondieren und als Einheit ihres metrischen Unterschieds auseinander hervorgehen. Die absolut eigenständige Auffassung der Ellington-Stücke, die sich in der rekonstruierenden Neu-Interpretation durch Shepp und seiner kongenialen Rhythmusgruppe auf dieser Platte manifestiert, verleugnet dennoch nicht ihre Voraussetzungen in der'Entwicklungsgeschichte des Jazz. Das Historizitäts-Bewußtsein von der stilgeschichtlichen Vergänglichkeit ist in allen Titeln dieser Platte gegenwärtig und lebt in der Vitalität des neuen Klassizismus Shepps weiter.

Nie versiegende Quelle: Blues

Die letzte von Archie Shepp bisher veröffentlichte Platte „On Green Dolphin Street" schlägt den enzyklopädischen Bogen von einer balladesken Trauer um den Verlust einer sinnstiftenden gesellschaftlichen Wirklichkeit über den Optimismus der üppigen Tonalität im Hardbop bis zum aggressiven Element des schwarzen Blues. Der Blues, die eigentliche, nie versiegende Quelle Shepp'scher Improvisationskunst, wird jetzt nicht mehr wie im Bop harmonisch verschlüsselt, sondern in der ursprünglichen Einfachheit von Tonika, Sub-Dominante und Dominante ausgekostet. Shepp lädt die klassische Blues-Form nicht nur mit klanglicher Explosivität auf, sondern er verbindet das soundbestimmte Feeling im Folk-Blues mit dem Formenreichtum verschiedener Entwicklungsphasen in der stilgeschichtlichen Folge des Jazz.

Archie Shepp, der selbst schon ein „Klassiker" des modernen Jazz ist, wurde in den 70er Jahren zum symbolischen Schmelztiegel der unterschiedlichen stilistischen Tendenzen. Seine zwanzig, seit 1975 veröffentlichten Schallplatten können als Knotenpunkte eines Entwicklungsprozesses gelten, in dem Shepp eine neue künstlerische Identität gewann. Archie Shepp setzte sich als Vorkämpfer eines notwendigen Geschichtsbewußtseins im Jazz durch, welches ähnlich einem „Prinzip Hoffnung" auch die aktuelle musikalische Gegenwart als sich selbst aufhebendes Resultat historisch-stilistischer Voraussetzungsmomente begreift, die trotz ihrer scheinbaren Antiquiertheit auch in den heutigen Spielformen des Jazz omnipräsent wirksam sind und als sog. „traditionelle Werte" beständige Impulse für zukünftige Entwicklungen darstellen.

Peter Kemper

Foto: Uwe H. Seyl

Archie Shepp bleibt auch in den bisweilen metallisch hart klingenden Passagen seiner Intonation ein Romantiker, wenn auch ein verwundeter, der um seinen Schmerz weiß und ihn deshalb auch nicht verschweigt.

Der Deutsche Jazz und die UDJ

Die UDJ und das Musikerbewußtsein

Das Bewußtsein von Musikern (und nicht nur das) läßt sich nur partiell erfragen und messen. Ob die Gründung der UDJ [1]), der Union Deutscher Jazzmusiker, die nun schon einige Jahre zurückliegt, im Bewußtsein deutscher Jazzmusiker etwas geändert hat und wenn, dann in welche Richtung, bleibt vorläufig eine Frage. Individuell beantworten läßt sie sich allerdings im Kontakt mit dem Einzelmitglied oder Nichtmitglied. Eines zumindest hat sich geändert: Jeder, der heutzutage auf der deutschen Jazzszene tätig ist, rechnet mit der UDJ oder muß irgendwo und -wann mit ihr rechnen. Mag sein, daß es dem einen oder anderen immer noch erfolgreich gelingt, diese Tatsache aus seinem Bewußtsein z~u verdrängen.
Es gibt darüber hinaus natürlich noch andere Faktoren, die das Bewußtsein beeinflussen als nur die Existenz eines Verbandes. Und die Situation eines Jazzmusikers im gegenwärtig vorherrschenden wirtschaftlichen und kulturellen System gibt dazu genügend Anlaß. Umgekehrt hat Musikerbewußtsein erheblich die UDJ und ihre Entwicklung bis zum heutigen Tag beeinflußt. Bevor ich auf diesen Zusammenhang eingehen möchte, kurz ein paar Bemerkungen zu diesem Berufsverband selbst.

Die UDJ und ihr Verbandsalltag

Die Union kennzeichnete bisher - wie viele andere Vereinigungen dieser Art auch - häufige personelle Wechsel an der Spitze, die aktive Mitarbeit nur einiger weniger, destruktive Kritik von vielen Seiten und Rückzug der Minderheiten.
Dies sind bekannte Probleme, denen man gewiß begegnen und entgegentreten muß; einmal, um eine möglichst breite Basis zu gewinnen, und zum anderen, um die Lage sich nicht noch verschlechtern zu lassen. Allerdings muß irgendwann die Tagesordnung her und die Tagesarbeit beginnen. So sind bei der letzten Mitgliederversammlung im Oktober letzten Jahres einige neue Männer in den großen Vorstand gewählt worden [2]), die von sich behaupten, unter gewissen Bedingungen und in Grenzen die notwendige Zeit für den deutschen Jazz und seine Musiker aufbringen zu können; und zwar nicht für die Musik selbst, sondern für ihr ganzes Umfeld, den sog. soziokulturellen und ökonomischen Rahmen; und der macht im allgemeinen die Musik erst möglich, es sei denn, man spielt in der guten Stube oder „für'n Appel und 'n Ei" [3]). Die Lösung des Zeitproblems bringt es für sich auch noch nicht. Andere Schwierigkeiten treten hinzu. Z. B. erlaubt die Eintragung als e. V. der UDJ eine stattliche 14köpfige Verbandsspitze inkl. Geschäftsführung; eine wahrlich große Zahl, aber mit Berechtigung, denn damit wird die Anzahl der tatsächlich und kontinuierlich aktiven Mitarbeiter in relativ ausreichender Höhe gehalten.
Hier möchte ich allerdings jeden angedeuteten Zynismus beenden, da ich seit kurzem selbst diesem Vorstand angehöre. Wie die Lage eingeschätzt wird, kommt immer auf den Blickwinkel an, und das individuelle Engagement, auch das fehlende, hängt ab von der jeweiligen Situation des einzelnen.

Die UDJ und ihre Zielgruppen

Im Augenblick hat die Arbeit der UDJ vier Zielgruppen. Erstens ihre Basis: die in Musikerinitiativen und Jazzclubs etc. organisierten und die unorganisierten Einzelmitglieder; zweitens ihre Kontaktpartner auf Bundesebene: alle übergeordneten Vereinigungen, denen sie angeschlossen ist; drittens die Öffentlichkeit: nach außen sind dies meist die Medien; viertens - nicht zu vergessen - die nicht- oder bereits-wieder-nicht-angeschlossenen Jazzmusiker. Da die meisten Mitglieder oft nur durch die interne und externe Öffentlichkeitsarbeit des Vorstandes Kontakt zu ihrem Verband haben (das eigentliche Kontaktgremium, die Mitgliederversammlung, brachte beim letzten Mal gerade 10 % aller Mitglieder zusammen), kommt den damit verbundenen Aufgaben zunehmende Bedeutung zu; allerdings nur dann mit Ergebnissen, wenn die Verbindungen zu den übrigen Zielgruppen Erfolge aufweisen.
Aus diesen Verbindungen hat sich für die UDJ im Laufe der Jahre ein ziemlich klarer Aufgabenkatalog entwickelt, der künftig verstärkt inhaltlich bearbeitet und intensiviert werden muß.

Die UDJ und ihre aktuellen Arbeitsbereiche

Dazu gehören, um die verschiedenen Arbeitsbereiche einmal kurz aufzulisten, die Mitgliedschaft und Interessenvertretung in den übergeordneten Bundesverbänden sowie die interne und externe Öffentlichkeitsarbeit. (Hierzu gehört z. B. die Veranstaltung des bisher einmal jährlich stattfindenden Deutschen Jazzforums.) Femer reicht die Interessenwahrnehmung von einfachen Dienstleistungen bis zu neuerdings intensiven Bemühungen um die Basis, d. h. die Organisierung auf unteren Ebenen, wie etwa die Gründung von örtlichen Musikerinitiativen und deren Zusammenschluß auf Landesebene [4]). Etwas am Rande steht bisher die Nachwuchsförderung. Es wird zwar an vielen Musikschulen und Hochschulen sowie auf vielen Kursen und in privater Initiative praktischer Jazzunterricht erteilt, aber die theoretischen Voraussetzungen und Grundlagen, z. B. ein zusammenhängendes didaktisches Konzept, fehlen bisher[5]).
Auch zur Definition und Analyse des Berufsbildes „Jazzmusiker" muß noch einiges geleistet werden. Ein Verband muß wissen, wen er vertritt, oder - gezielt gefragt - welches sind die beeinflussenden Faktoren, die die Situation dieses Berufes (als Neben- und als Hauptbeschäftigung) kennzeichnen? Dies wäre eine mögliche Aufgabe für die Forschungen des Teams Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk oder vielleicht für Ekkehard Jost und seine musikwissenschaftlich-soziologisch orientierte Mannschaft. Die künftige Intensivierung der damit verbundenen Arbeit soll allerdings die vergangenen Bemühungen der UDJ nicht abwerten; und auch die Konservierung dieses Katalogs ist nicht vorgesehen. Ganz im Gegenteil: Neue Investitionsgebiete sind vorhanden und müssen erschlossen werden.

Fritz Rau und der deutsche Jazzer

Fritz Rau vom Lippmann & Rau Concert Büro, der größten deutschen Konzertagentur (Ein- und Verkäufer,vor allem der internationalen Jazzstars, aber auch von Stars der Rockmusik und der Schlagerbranche), sprach in einem von NDR IM gesendeten längeren Interview mit Michael Naura von „Wir Jazzer. .." im Vergleich zu Rockmusikern und Schlagerinterpreten. Aber wen meint er mit „Jazzer"? Die Massen von Freizeitmusikern, die vorwiegend mit Oldtime-Jazz Sonntag vormittags deutsche Kneipen unsicher machen? Oder ist es auch der potentielle Nachwuchs, der - oft noch autodidaktisch

- dem Jazz nähertritt und nach endlosen Versuchen, eine vollständige Gruppe für mehr als eine Probe zusammenzubekommen, die ersten Gigs in der näheren Umgebung absolviert? Oder sind es solche Gruppen, die teils aus bereits erfahrenen Jazzmusikern bestehen; die genauen Vorstellungen einer musikalischen Konzeption nachgehen; die meist die moderneren, rockjazzigen und freien Jazzspielweisen bevorzugen; die aber trotzdem nur unter erheblichen finanziellen und organisatorischen Belastungen eine kleine Tournee irgendwo in deutschen Landen zusammenstellen können? Oder sind es einfach nur die hinlänglich bekannten Vertreter des deutschen Jazz, also diejenigen, die man im Rundfunk, im Fernsehen, auf Schallplatten, auf längeren Tourneen und auch bei internationalen Festivals antrifft?

Analytische Anmerkungen zum Berufsbild Jazzmusiker

Mag sein, daß die Mitglieder der letztgenannten Gruppe tatsächlich ausschließlich mit der Ausübung dieses Berufes einen gewissen gehobenen Lebensstandard erreichen können. Denn bekanntlich zahlen Rundfunk und Fernsehen nicht schlecht; ab einer gewissen Absatzgröße aufwärts wird auch das Plattengeschäft rentabel; längere Tourneen lassen mehr übrig als kurze; generell: je bekannter, desto größer die Zahl potentieller Käufer, desto höher und zahlreicher die Gagen. Allerdings muß erwähnt werden, daß viele dieser Jazzmusiker immer noch in Clubs spielen, die auch für sie nicht allzu tief in die Tasche greifen können. Im Vergleich zu allen Jazzaktiven der Bundesrepublik ist zu vermuten, daß die Größe der letztgenannten Gruppe eher verschwindend klein ist.

Auf dem anderen Extrem sind die Freizeitjazzer anzusiedeln, meist Dixieland-, Oldtime-, Swing- oder Mainstream-Musiker. Die Bezeichnung weist darauf hin, daß hier Freizeit gestaltet wird, die ein paar Biere und gelegentlich auch Gagen abwirft. Auch die musikalischen Bemühungen sind oft auf das Mindestmaß an Erfordernissen beschränkt. Allerdings, Ausnahmen bestätigen die Regel. Betrachtet man nämlich die bevorzugten Stilarten, so muß einmal festgestellt werden, daß etliche Gruppen sich ernsthaft darum bemühen, echten New Orleans-, Dixieland- und Swing-Idealen nachzueifern; zum anderen können einige Gruppen mit dieser Musik ein stattliches finanzielles Auskommen vorweisen. Mit Freizeitgestaltung haben beide Ausnahmeausprägungen aber nichts mehr zu tun. Gemeinhin haben Jazzer dieses Bereiches den größten Erfolg beim Publikum, denn es muß dabei keine lästigen neuen Hörerfahrungen erleben. Auch die Funktionen dieser Jazzmusik sind breiter gefächert als bei anderen Stilarten. Als Hintergrundmusik zu Beschäftigungen aller Art kann sie genausogut dienen wie zum intensiven Zuhören bzw. zu emotionaler Teilnahme.

Zwischen diesen Extremen liegen die beiden anderen Jazzergruppen. Für sie ist mit Jazz bisher wenig zu verdienen, und das große Geld erst recht nicht. Ein großer Teil steht noch in der Ausbildung; ein anderer erwirbt sich seinen Lebensunterhalt durch mannigfaltige Neben- oder Hauptbeschäftigungen, die mal mehr, mal überhaupt nichts mit Jazz zu tun haben. Diejenigen, die einer Unterrichtstätigkeit im Fach Jazz nachgehen können oder in Gruppen kommerzieller Musikgattungen mitwirken, kommen dabei, was die Beschäftigungsinhalte angeht, noch am günstigsten weg. Daß es sich bei ihnen allerdings um Amateure handelt, ist wohl eine Bezeichnung, die nicht ganz den Sachverhalt trifft. Ließen es nämlich die ökonomischen und kulturellen Bedingungen des Jazz zu, wären fast alle von ihnen längst Vollprofis.

Was die erzeugte Musik und ihre Qualität angeht, so zeigt sie sich in einem wirklich breiten Spektrum. Wertungen sind nur sehr schwer zu treffen und wenn, dann unter starken Vorbehalten und beeinflußt durch vielerlei Faktoren. Das bleibt zudem kritischen Betrachtungen des Einzelfalls überlassen. Aber verallgemeinernd kann konstatiert werden: Vom Nachwuchs bis zum langjährig Erfahrenen, vom „naturgetreu" nachgespielten Bebop bis zum unordentlichen Free Jazz-Chaos oder vollständig elektronisierten Rock-Jazz, von „gut" bis „schlecht" ist alles anzutreffen; und jeder auf der Suche nach konkreten Spielmöglichkeiten. Diese Jazzmusiker sind es auch, die heute das Gros der UDJ-Mitgliederschaft stellen; sie haben in den letzten Jahren stetig ihre Mehrheit ausgebaut, was sich auch in der Vorstandsstruktur niedergeschlagen hat. Die vorhandenen Minderheiten ziehen sich aufgrund dieser Tatsache immer mehr zurück. Minderheiten in der UDJ sind m. E. gegenwärtig die Vertreter älterer Stilarten und die bekannten Namen an der Spitze der deutschen Jazzszene.

Nun, mag sein, daß sich der eine oder andere Leser-Musiker in diesen Ausführungen pauschal abgefertigt und kategorisiert sieht. Das ist aus seiner Sicht, vor allem aus seiner individuellen Situation heraus, durchaus berechtigt, und ich kann ihn nur bitten, sich innerlich davon zu distanzieren.

Alle Jazzer unter einen Hut! Aber wie und warum?

Aber die Notwendigkeit einer solchen ersten, mehr hypothetischen Strukturierung des Berufsbildes möchte ich im folgenden zu erläutern versuchen. So einfach und leicht wie es Fritz Rau über die Lippen kam, kann man es sich wahrlich nicht mehr machen. Jazzmusiker sind Individualisten, auch wenn sie mit oder in einem Kollektiv Musik machen. Und gerade das aufs Individuelle bezogene Bewußtsein erzeugt kreative Kräfte und Möglichkeiten, die den einen Jazzmusiker vom anderen unterscheiden; und dies ist es, was die Lebendigkeit, die Vielfalt, die Differenziertheit des Jazz ausmacht.

Soweit ein großer Spruch mit einem hoffentlich wahren Kern. Allerdings muß ein Verband wie die UDJ, der nicht nur seine Mitglieder vertritt, sondern in bestimmten Fällen die Interessen aller Jazzmusiker wahrzunehmen versucht, darüber informiert sein, welches Bild diese Berufsgruppe aufweist. Soweit auf empirischem Wege gewonnene soziologische Daten noch nicht vorliegen, muß eine solche Analyse zunächst aufgrund der Sammlung von Einzelerfahrungen angestellt werden. Die daraus gezogenen allgemeinen Schlußfolgerungen sind zugegebenermaßen teilweise pauschal, ermöglichen aber eine gewisse Übersicht und erleichtern die Interessenvertretung nach außen.

Ein anderer Grund, der es notwendig macht, daß man die Zahl der Jazzmusiker einmal als Ganzes betrachtet, ist folgender. Die Szene hat in den letzten Jahren an Größe um einiges zugenommen. Neben die schon seit etlichen Jahren regelmäßig stattfindenden Jazzkurse sind an vielen Orten institutionalisierte und private Ausbildungsmöglichkeiten getreten; die Unterrichtung und Förderung des Nachwuchses wächst z. Zt. quasi im Schneeballsystem. Wer vor einigen Jahren noch einfacher Teilnehmer von Kursen war, kann heute schon als Dozent an eine Musikschule geholt werden. Gerade deshalb u. a. muß auf dem Gebiet der Ausbildung und Nachwuchsförderung noch eine ganze Menge an Systematisierung und didaktischer Konzeptionierung getan werden.

Der Jazzmusiker und seine (feine) Gesellschaft

Man kennt die Aussagen der Medien, der Musikpädagogik, der Kulturpolitiker etc., die den Jazz wahrlich loben wegen seiner kreativen, improvisierenden, individuellen, solidarischen usw. Komponenten. Davon ausgehend kann auf den Wunsch geschlossen werden, daß möglichst viele davon profitieren sollen. Nun endlich seit einigen Jahren steigt die Zahl der Jazzschaffenden stetig an. Die Größe des Publikums wächst schon weniger schnell. Fast gar nicht geändert hat sich bisher die Position des Jazz in der kulturellen Szene und in der Kulturpolitik.

Was bisher zur Förderung des Jazz getan wurde, geschah größtenteils aufgrund der Aktivitäten und Eigeninitiativen der Musiker selbst und einiger rühriger Jazzfans. Weder die Medien (abgesehen vielleicht vom Rundfunk), noch der Finanzbeutel der kulturpolitisch Herrschenden; weder

der Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen noch die Bedingungen, die das vorherrschende Wirtschaftssystem dem Jazz und seinen Musikern vorschreibt, haben etwas erkennen lassen, das auf eine günstige Entwicklung schließen läßt.

Eine Lanze für die UDJ!

Unter diesen Voraussetzungen ist die einzig logische Konsequenz der Zusammenschluß aller Betroffenen, die Einigung auf gemeinsame Interessen und Forderungen sowie deren Durchsetzung. Gerade weil die verbandspolitische Tagesarbeit kurzfristig immer nur die Interessen wahrnehmen kann, die auch tatsächlich geäußert werden, ist zu wünschen, daß in den Gremien der UDJ, d. h. vor allem auf den Mitgliederversammlungen, die extremen und ganz individuellen Meinungen und Minderheitsvoten genauso wie alle anderen mitgeteilt, diskutiert und in einem Konsens untergebracht werden.
Das ist keineswegs als Votum gegen konstante Einzelkämpfer zu verstehen. Jemand, der es ablehnt, Mitglied der UDJ zu sein, aber aus seiner Position heraus die 0. g. Bedingungen des Jazz in Deutschland zu verbessern sucht, ist evtl. mehr für die Ziele der UDJ tätig als jemand, der zwar artig seine Mitgliedsbeiträge zahlt, andere Aktivitäten aber unterläßt. Auch diese Aussage ist dialektisch zu verstehen, denn was wäre die UDJ ohne die Masse ihrer zahlenden Mitglieder.

Schlußbemerkungen

Zum Abschluß zwei Anmerkungen, die auf plastische Art und Weise den großen gesellschaftspolitischen Rahmen und den Jazzer-Alltag in Verbindung bringen.
1. Nur mit Wehmut kann sich der Musiker zusammenrechnen, wie viele Gigs er und seine Kollegen wahrnehmen könnten, würden allein die zig-Millionen des Jahresetats der Städtischen Bühnen in Münster auf alle Jazzclubs und andere Jazzveranstalter aufgeteilt.
2. Bedrohlich dagegen wirkt das Gerücht, daß angesichts gesetzgeberischer Maßnahmen für die Künstlersozialversicherung in konservativen Kreisen in Bonn die Meinung kursieren soll, die besten Künstler seien immer noch die hungernden Künstler.

Peter Ortmann

Anmerkungen
1. Im Jahr 1972, gegenwärtig ca. 400 Mitglieder
2. Die Geschäftsführung und der 2. Vorsitzende mußten neu gewählt werden
3. Aus dem Westfälischen: Gage gegen 0
4. Wie bereits in NRW geschehen. Der Kontakt zu anderen Landesverbänden wird dadurch erleichtert
5. Es gibt den „Lehrplan Jazz" des VOM. Ein Münsteraner Jazzlehrplan wird im Herbst fertiggestellt. Hingewiesen werden muß auf die Jazzfächer an den Musikhochschulen in Hannover und Köln
6. Frei nach Adorno, Dissonanzen (Göttingen 1972), S. 17:. . . . .das Bekannteste ist das Erfolgreichste; daher wird es immer wieder gespielt und noch bekannter gemacht."

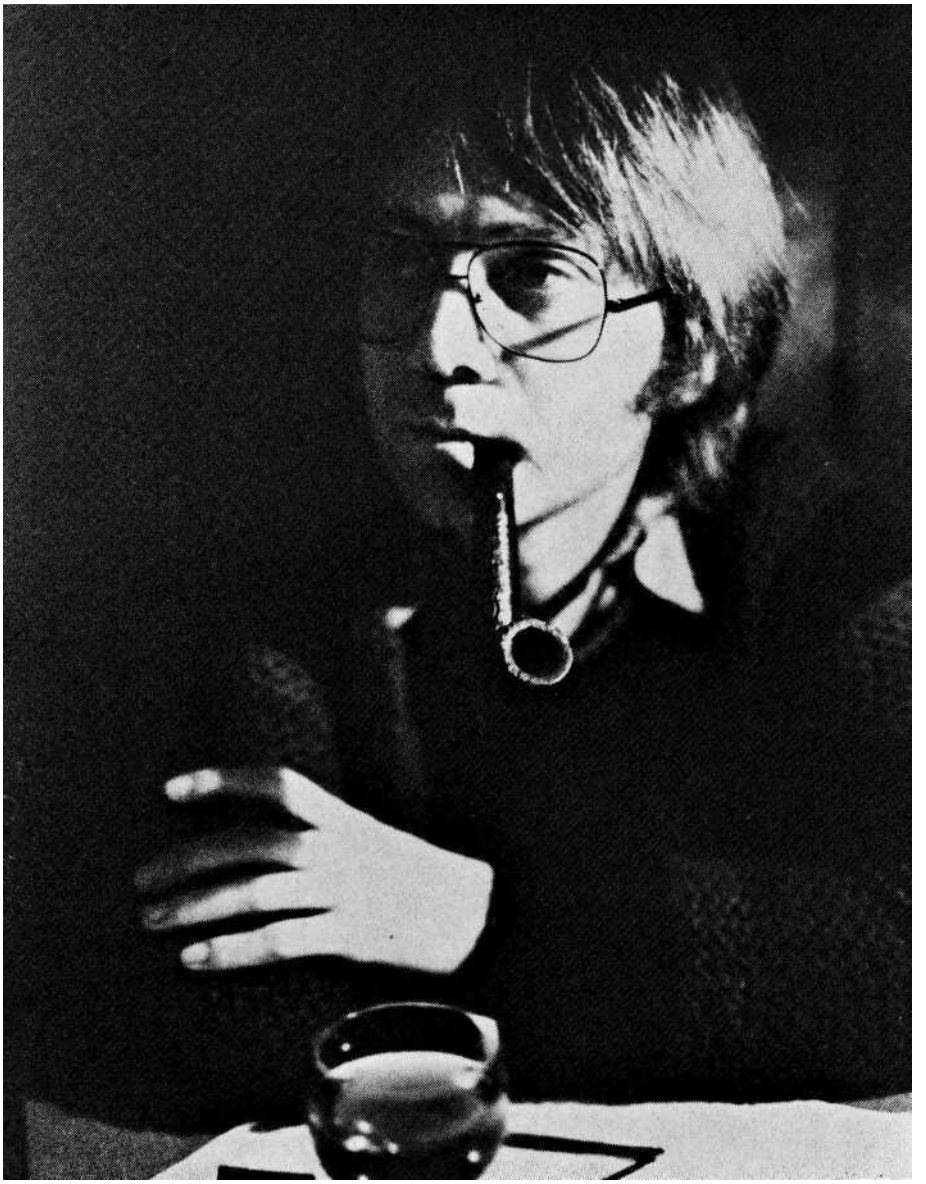


Foto: Heide Heide

Franz Koglmann, geb. 1947 in Wien. Klassisches Musikstudium 1961-67 am Wiener Konservatorium, 1969-72 am Institut für Jazz. 1972 und 1973 Studienaufenthalte in New York und Philadelphia. 1972 und 1976 Förderungspreis aus dem Kunstfond der Stadt Wien. Konzerte mit Steve Lacy, Bill Dixon, Alan Silva, Albert Mangelsdorff, Ernst Ludwig Petrowsky, Manfred Schoof, Aldo Romano, Alexander von Schlippenbach, Evan Parker, Uli Gumpert, Clifford Thornton. Schallplatten unter eigenem Namen: „Flaps", „Opium for Franz" - beide auf Koglmanns eigenem Label „pipe records".

Franz Koglmann

Ich liebe das Frische

Die typische Jazzkonsumierhaltung „meditierender" Jünglinge scheint mir nicht so recht zu meiner Art von Lyrizismus zu passen. Dazu ist dieser nicht schwelgerisch genug. Der gewissermaßen „existentiell erregte" Rezipient hingegen ist der, den ich mir wünsche - und das nicht nur für die ,,Opium"-Platte. Die ist natürlich im Moment vorrangig, obwohl sie eigentlich nicht neu ist. Die Aufnahmen sind aus den Jahren 1975/76 und entsprechen nicht mehr meinem jetzigen spieltechnischen Standard, was für mich schon ein Problem ist. Aber die Tatsache, daß hier der Trompeter Bill Dixon mitwirkt - der in den letzten 12 Jahren alle Schallplattenangebote ablehnte und auch kaum konzertierte -, war ausschlaggebend dafür, die Platte doch noch zu veröffentlichen.

Zusammenarbeit mit Bill Dixon

Ich möchte die bedeutende Rolle Bill Dixons im New Yorker Free-Jazz-Geschehen der sechziger Jahre in Erinnerung rufen. Er war der Gründer der Jazz Composers' Guild, der jetzigen Jazz Composers' Orchestra Association, die bekanntlich unter der Leitung meines Landsmannes, des Trompeters Michael Mantler, steht. Dixon hatte mit Archie Shepp ein Quartett (Schallplatte: „Peace" auf Savoy), welches als Vorläufer der späteren New York Contemporary Five mit Shepp und Don Cherry anzusehen ist. Er spielte mit Cecil Taylor (Platte: „Conquistador!" auf Blue Note) und ist ein äußerst eigenwilliger Komponist und Arrangeur. Obwohl er in seiner künstlerischen Bedeutung etwa einem Don Cherry mindestens ebenbürtig ist, wurde er nicht so bekannt - er blieb ein „Musician's Musician". Dixon zählt, so wie auch der Sopransaxophonist Steve Lacy, zu den großen Individualisten des neueren Jazz, denen meine besondere Zuneigung gehört.

Irgendwann zu Beginn der siebziger Jahre hörte ich Bill Dixons „Winter Song" (Savoy) und „Intents and Purposes" (RCA Victor). Seither zählt er zu meinen Lehrmeistern. Seine trockene Lyrik und sein aufregender phhh-Ton faszinierten mich sogleich. Ich verbrachte den Herbst 1973 in New York, wo ich den ehemaligen Dixon-Schüler Marc Levin kennenlernte, der mir viel über ihn erzählte. Dixon war zu dieser Zeit nicht erreichbar, ich schickte ihm aber meine „Flaps"-Platte, die ich im Frühjahr '73 mit Steve Lacy auf meinem „pipe"-Label in Wien produziert hatte. Eines Tages schrieb Bill, daß er die Absicht habe, nach Europa zu kommen. Ich schlug ihm vor, für mein „pipe"-Label eine Platte mit mir einzuspielen, und er sagte sofort zu. Im Sommer '76 war es dann schließlich soweit. Bill kam mit Freundin und Sohn, dem Tenoristen Steve Horenstein (Dixons Assistent am Bennington College) und dessen Freundin nach Wien. Ich quartierte sie alle in der leerstehenden

Wohnung eines Bekannten ein - dort gab es auch einen günstigen Proberaum -, und die Arbeit konnte beginnen. Es stand von vornherein fest, daß mein langjähriger Freund Muhammad Malli, wie auch auf „Flaps", den Schlagzeugpart übernehmen sollte. Leider war der vorgesehene Bassist Toni Michlmayr verhindert, weshalb Bill Alan Silva in Paris anrief und ihn bat, mit der nächsten Maschine nach Wien zu kommen. In dieser Besetzung probten wir eine Woche lang täglich, zunächst ohne Ausgangsmaterial. Die Komposition wurde von Bill in diesem Zeitraum erarbeitet, d. h., er fügte täglich einige Zeilen hinzu. Das Ganze wurde schließlich ein wunderschönes, suitenartiges Gebilde mit 3 Themen und viel Freiraum für Improvisationen, welches er freundschaftlicherweise mir widmete und „For Franz" nannte.

Diese einwöchige Zusammenarbeit mit Bill Dixon hat meine eigene Spielweise stark beeinflußt und verändert. Mein Klang wurde noch dunkler als er es ohnedies schon war, meine Technik flüssiger, obwohl mir Bill keine speziellen Übungen nannte. Im Gegensatz zu Bill verwende ich aber jetzt primär das Flügelhorn, das meiner Neigung zu einer kunstliedähnlichen Gesanglichkeit sehr entgegenkommt.

Zeit **der Textvertonungen**

Ich hatte im Dezember 1975 in Paris mit Steve Lacy, dem dort ansässigen Wiener Posaunisten Joseph Traindl, dem brasilianischen Bassisten Cesarius Alvim Botelho und dem Schlagzeuger Aldo Romano einige meiner Stücke aufgenommen, darunter „Opium" nach dem Tagebuch einer Entziehungskur von Jean Cocteau. Nach diesem Stück wollte ich die B-Seite der neuen Platte benennen. Bill hatte schließlich den Einfall, die ganze Platte „Opium for Franz" zu betiteln. Mit der „For Franz"-Besetzung kam es nach der Studio-Session auch zu einem Konzert in der zu dieser Zeit besetzten Wiener Arena. Mir mißfiel dann ein Take der Pariser Aufnahmen, weshalb ich mit Toni Michlmayr (Baß) und Gerd Geier (Musik-Computer) - beide schon auf „Flaps" vertreten - erneut ins Studio ging. Damit konnten die Aufnahmen als erledigt betrachtet werden.

Aus finanziellen Gründen kann ich die Platte erst jetzt herausbringen. Ich verbinde dies mit einem Novum, indem ich eine sehr begrenzte Auflage vorlege und jede Hülle ein Unikat darstellt, denn sie wird von mir handbemalt, beschriftet, handsigniert und mit persönlicher Widmung versehen. Angaben zur Platte, Fotos, Texte von Bill und mir sind in Form eines gesondert konzipierten und gedruckten Beiblattes der Platte beigelegt. Da ich immer schon dazu neigte, die Musik nicht isoliert, sondern in gesamtkünstlerischem Kontext zu sehen, interessiert mich das auch im Hinblick darauf, meine Möglichkeiten über den rein musikalischen Bereich hinaus zu erweitern.

Ich denke, daß es überhaupt an der Zeit ist, einen anachronistisch zu nennenden Zug in meiner Arbeit abzulegen. Kompositorisch stark von der Wiener Schule (vor allem Schönberg) beeinflußt, war ich jahrelang mit der Musikalisierung verstorbener Größen wie Cocteau, Celan, Doderer etc. beschäftigt. Nun hat aber Schönberg die Avantgardisten seiner Zeit (Dehmel, George) vertont. Im Vergleich dazu komme ich mir schon einigermaßen altmodisch vor. Ich beschäftige mich daher jetzt eher mit wichtigen Künstlern unserer Zeit, wie Bazon Brock und Dieter Roth, wodurch ich auch von der reinen Textvertonung wegzukommen hoffe, die bisher bei mir eine große Rolle spielte.

Transformation des Ichs in die Röhre

Aber was wirklich zählt, ist natürlich die Improvisation. Die direkte Transformation des Ichs in die Röhre. Durch persönliche Phrasierung und Tongebung werden sogar die von John Cage so stark beanstandeten Klischees bis zu einem gewissen Grad erträglich gemacht. Übrigens scheint Cage auf der ,,Flaps"-Platte solche Klischees nicht vernommen zu haben. Als man sie ihm in einer französischen Radiosendung vorspielte, meinte er, das sei das Interessanteste, was er seit langem gehört habe.

„Ein Improvisator muß planen, bevor er spielt, und Komposition ist eine verlangsamte Improvisation." Dieser Satz Arnold Schönbergs repräsentiert einen etwas antiquierten Standpunkt, der nicht so sehr zur „Hörbarmachung psychischer Prozesse" und anderer modischer Attitüden - aber immer noch zur Musik - führt. Meiner Meinung nach genügt die Spontaneität an sich nicht. Es ist vorteilhaft, sozusagen voraushörend, eine Vorstellung von dem zu haben, was man spielen will. Die den Akkorden adäquaten Skalen im Modern Jazz-Bereich entsprechen in gewisser Hinsicht einer solchen Vorstellung. Allerdings werden diese oft zum Selbstzweck, was diese vielen unleidlichen Klischees zur Folge hat.

Nicht die Trickkiste parat

Von Steve Lacy läßt sich - die Improvisation betreffend - faktisch alles lernen. Wie er vereinzelte Elemente einer Komposition gewissermaßen vergrößert und wie er Phrasen, die unscheinbar mitten im Arrangement stecken, quasi mittels Tele herausholt, ist nicht immer leicht nachzuvollziehen. Aber das Studium dieser eigenwilligen Spielweise lohnt sich unbedingt. Ich lernte dabei auf Klarheit zu achten und die so beliebten „Gimmicks" weitgehend auszuschließen. Meinem Einblick nach gibt es nur relativ wenige Jazzmusiker, die nicht ständig die „Trickkiste" parat haben. Dazu zähle ich im deutschen Sprachraum Albert Mangelsdorff (mit dem ich 3 Konzerte spielen durfte, was für mich eine große Erfahrung war), Alexander von Schlippenbach und Ernst Ludwig Petrowsky aus der DDR.

Ich hatte mehrmals Gelegenheit, in der DDR zu gastieren und mit führenden Musikern der dortigen Szene zusammenzuarbeiten. So z. B. mit dem Saxophonisten Petrowsky, dem Trompeter Hans Joachim Graswurm, dem Pianisten Ulrich Gumpert, dem Bassisten Klaus Koch und dem Schlagzeuger Baby Sommer. Das sind absolute Spitzenmusiker, zum Teil viel besser als manche ihrer bekannteren westlichen Kollegen. Mit einigen dieser Leute verbindet mich eine private Freundschaft, die weit über den musikalischen Bereich hinausgeht, bzw. in diesen wieder rückwirkt. Petrowsky ist eine überaus starke, feinnervige Persönlichkeit von hohem künstlerischem Niveau. Im Gegensatz zu meiner Introvertiertheit ist er ein Musiker von enormer Expressivität. Nebenbei bemerkt, rechne ich es mir als großes Verdienst an, daß er als Berliner (eigentlich ist er aus Güstrow) durch mich zum begeisterten Heimito von Doderer-Leser wurde. Wir planen übrigens, eine DDR-Österreich-Gruppe zusammenzustellen, die in beiden Ländern konzertieren soll.

Liebe zum Unverbrauchten

Weitere Pläne für die nächste Zeit: einige Duo-Konzerte mit dem New Yorker Gitarristen Eugene Chadbourne, außerdem die Zusammenstellung eines Trios - unter Einbeziehung der Wiener Zwölftontradition - mit Robert Weiß, Klavier, und Karl Krbavac, Baß. Mit Woody Schabata, Vibraphon, Alfred Winter, Baß, und Gerhard Herrmann, Schlagzeug, entsteht im Augenblick ein Quartett, in dem viel „Normal"-Jazz, z. B. Monk, gespielt wird. Ich bin nicht der Typ, der sich jahrelang an eine Gruppe bindet, außerdem machte ich damit keine guten Erfahrungen. Ich liebe das Frische, Unverbrauchte, weshalb ich gern in Gruppen spiele, die nicht von vornherein auf die Ewigkeit hin konzipiert sind - und natürlich in Workshop-Bands.

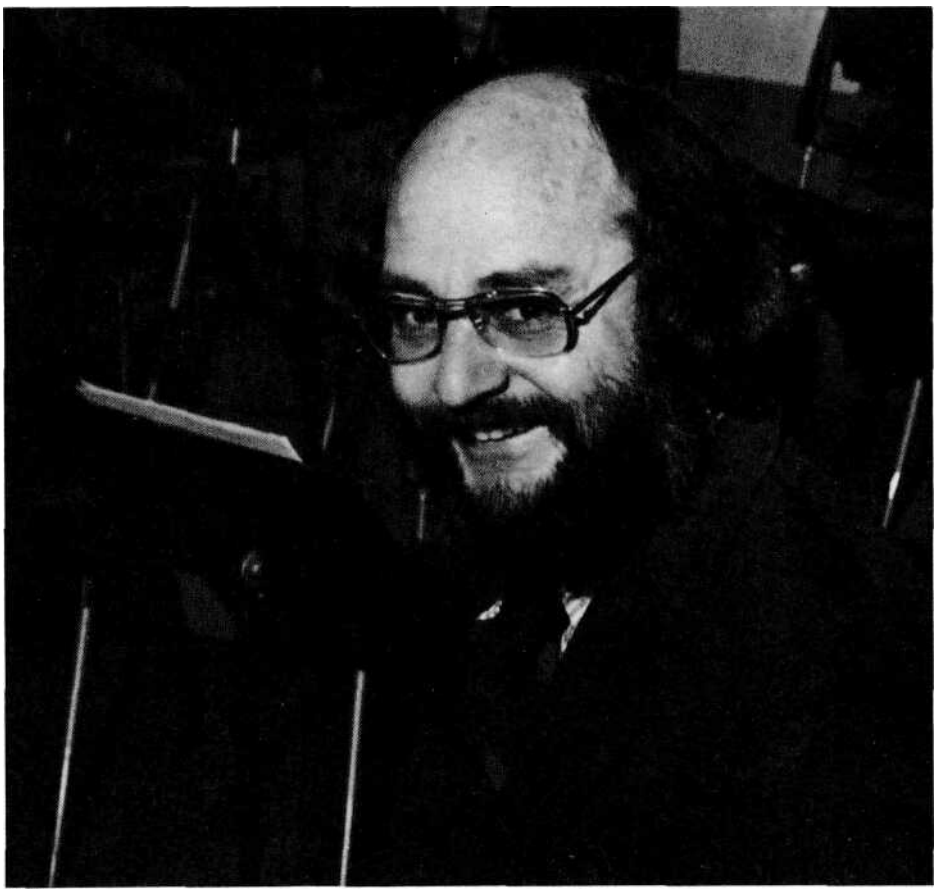
Die Verantwortung gegenüber der eigenen Tätigkeit unter Beibehaltung größtmöglicher Konsequenz sowie das ständige In-sich-Hören und das damit verflochtene Herausschälen des eigenen Stils sind mir die wichtigsten Faktoren in meiner Arbeit. Der andauernde innovatorische Akt (aber auch seine Infragestellung) ist meine Möglichkeit, das Leben zu bewältigen.

(Nach einem Gespräch mit Franz Koglmann, aufgezeichnet durch Margit von Emmert.)

Jazz aktuell

Aktive Jazz-Szene in

San Luis Obispo



Leiter von zwei heißen Big Bands: Warren Balfour Foto: John Howard

San Luis Obispo, eine malerische Stadt an der Mittelküste Kaliforniens, deren Geschichte sich weit bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen läßt, entwickelt sich mehr und mehr zu einem Mittelpunkt des kalifornischen Jazz-Geschehens. Seit einigen Jahren bemühen sich die beiden hiesigen Colleges: Cuesta College und California Polytechnic State University in Zusammenarbeit mit der Rundfunkstation KCBX das Jazz-Leben in Schwung zu halten. Das höchste Lob für seine Anstrengungen gebührt dabei Warren Balfour, dem Musik-Direktor von Cuesta College und Leiter zweier heißer Big Bands, einer Tages-Band (bestehend aus Musik-Studenten) und einer Abend-Band, seinem mittlerweile berühmt gewordenen Cuesta Jazz Ensemble, dem professionelle Musiker der näheren und weiteren Umgebung angehören. Warren hat seit seiner Ankunft im Jahre 1974 die Stadt aus ihrer Jazz-Isolation herausgerissen und alle Hebel in Bewegung gesetzt, um Künstler wie Louie Bellson, Stan Kenton, Maynard Ferguson, Thad Jones/Mel Lewis, Herb Ellis, Art Pepper, Pony Poindexter, etc. für Konzerte bzw. Clinics zu engagieren. Des weiteren gelang es Warren Balfour, sein Jazz-Ensemble für den College-Wettbewerb während des Montreux Jazz Festivals im Sommer 1976 zu qualifizieren, wobei sie den 4. Platz belegten und eine anschließende erfolgreiche Tournee durch die Schweiz, Österreich und Deutschland absolvierten. (Auftritte erfolgten auch in Jazz Clubs in München und Heidelberg.) Zweifellos zählt dieses Jazz Ensemble zu den besten Big Bands des Landes und der Weg seiner hervorragend ausgebildeten Studenten (er unterrichtet sie in Jazz-Geschichte und Improvisation) führt nicht selten zu den beiden größten Musik-Universitäten des Landes: der North Texas State University und der Cal State Northridge, wo der Jazz-Nachwuchs den letzten Schliff bekommt bevor er ins Jazz-Leben entlassen wird.

Die zweite treibende Jazz-Kraft ist die Rundfunkstation KCBX, die sich „Jazz-Stimme der Zentralküste" nennt und deren Sendungen über die gesamte Mittelküste zu empfangen sind, weit über Santa Barbara hinaus bis hin nach Fresno. KCBX, das eine Hörerzahl von 3 - 4 Millionen erreichen dürfte, sendet 50 % Jazz, 30 % klassische Musik - der Rest ist aufgeteilt in Folk und Blues, Reportagen und Berichte aus der Öffentlichkeitsarbeit. Die Jazz-Programme beginnen um 6 Uhr morgens - viele Hörer lassen sich gerne durch heiße Rhythmen wecken -, um 10 Uhr beginnt das klassische Programm, gefolgt von Nachrichten und Reportagen, und um 9 Uhr abends bis in die frühen Morgenstunden hinein dominiert wiederum Jazz. KCBX, das neben KJAZ in San Francisco zum besten und „heißesten" Jazz-Sender Kaliforniens zählt, bringt auch Serien wie „Jazz Alive" oder „Jazz Revisited", die von NPR produziert werden.

Immer mehr Jazz-Musiker, die zwischen Los Angeles und San Francisco pendeln, machen in San Luis Obispo Station, um entweder mit lokalen Gruppen zu spielen, mit ihrer eigenen Formation aufzutreten, Rundfunk-Interviews zu geben oder einfach nur, um von der Hektik in Los Angeles und San Francisco auszuspannen.

Cuesta College beendete gerade seine sehr erfolgreiche Jazz-Woche mit freien Mittagskonzerten und Picknick-Veranstaltungen, wobei die verschiedenen High School Jazz Bands aufspielten. Die hervorragend besuchten Abend-Konzerte wurden von Künstlern wie Nat Pierce und Lorez Alexandria, die zusammen mit dem Jazz Ensemble arbeiteten, bestritten. Höhepunkt des Festivals war der Auftritt der Akiyoshi/Tabackin Big Band, die mit ihrer dynamischen Musik das Auditorium zu sprengen drohte. Auch einige Jazz-Clubs sind mittlerweile entstanden, in denen meist lokale Jazz-Gruppen aktiv sind. Besonders gern gesehene Gäste sind die Jazz Collision, ein Quintett unter der Leitung von Warren Balfour, der in diesem Zusammenhang als Trompeten- und Flügelhorn-Solist aufhorchen läßt. Die Gruppe hat sich auf Horace Silver Arrangements spezialisiert.

San Luis Obispo könnte man auf Grund seiner Jazz-Aktivitäten in etwa mit der Funktion Clevelands, Pittsburgs oder Detroits vergleichen, Städte, die sehr viele Jazz-Talente hervorgebracht haben. Man muß nur an das Beispiel Detroit denken, das uns Kenny Burrell, Thad, Elvin, Hank Jones und Tommy Flanagan beschert hat!

Künstler, die in dieser Stadt zu Gast weilen oder Clinics veranstalten, sind immer wieder überrascht über das Jazz-Potential, das sie hier antreffen: Fred Schwam, ein junges Piano-Genie, chamäleonartig wie Chick Corea; Brendan Statom, ein besessener und hochbegabter Bassist, und Evelyn Williams, eine 17jährige Schülerin mit einem großen Tenorsax-Ton, sind nur einige der Namen, die vielleicht eines Tages Schlagzeilen im Jazz machen werden.

In den Monaten April und Mai fand das sog. Jazz Frühlingsfestival statt, das in

einem großen Jazz-Club in Pismo Beach (zwischen Santa Barbara und San Luis Obispo gelegen) abgehalten wurde. Eddie Jefferson/Richie Cole, Mark Murphy/Pony Poindexter, Kenny Burrell und Cal Tjader traten auf, und die Festivalkarten waren schon lange im voraus ausverkauft. Es zeigt sich immer mehr, daß die Zentralküste von Kalifornien zum Mekka für Jazzfreunde geworden ist - der Touristenstrom aus aller Welt (besonders zu erwähnen wären hier die japanischen Jazz-Fans) schlägt sich auch im Jazz-Leben nieder.

John Howard

Überwältigende Frische

Michael Seil

Es müssen nicht Tausende „Ja" schreien, wie wir es schon hatten in Deutschland, damit wir uns wohl fühlen. Aber etwas mehr hätten es schon sein dürfen im Nürnberger Jazzstudio. Michael Seil, Trompeter, Flügelhornist, Komponist und einer der fähigsten und kompromißlosesten Musiker auf der bundesrepublikanischen Jazzszene überhaupt, hätte es schon verdient. Doch offensichtlich fehlt ihm die kultische Aura, die wohl nötig ist, um Außengesteuerte mit inneren Erfahrungen zu konfrontieren. Und das ist wiederum gut so. Es könnte der Musik nur schaden. Seil fühlt sich nicht als Entertainer, schon gar nicht als kultischer, aber verstanden sein will er schon. Doch der Erfolg macht nicht die Musik, Gott sei Dank! Können, Kompetenz, kritische Kontrolle sind nur das eine. Es zeigte sich wieder einmal, in welchem Maße der Jazz eine Musik der Toleranz, der menschlichen Begegnung, der kreativen Verständigung sein kann. Das Michael Seil Quartett machte es möglich, und das sind als Partner Bernd Konrad mit Kontrabaßklarinette, Tenor-, Sopran- und Baritonsaxophon, Reinhard Glöder am Baß und Frank Köllges am Schlagzeug, das sind Spontaninteraktionen von solcher Dichte und Kompaktheit, von Spannung und auch heiterer Gelassenheit, daß einem angesichts solcher Freiheitstaumel schon Hören und Sehen vergehen könnte, wenn sie einen loslieβe, diese Gewalt aus Klang, Pracht, Bewegung und rhythmischen Beziehungen. Mit derart überwältigender Frische habe ich selten eine New Jazz-Darbietung vernommen.

Es sind in der Regel Ad hoc-Kompositionen, von denen sich die vier aus Frankfurt, Düsseldorf und Stuttgart - vereint im Geiste - inspirieren und tragen lassen. Es bilden sich Interaktionsketten, der Koloß kommt ins Tänzeln, röhrt in der Baßklarinette, schmettert aus der Trompete, schwelgt im Flügelhorn, Urschreie, Kaskaden brechen hernieder, werden vom Schlagzeuger aufgefangen, umgemünzt, es geht weiter. (Es soll sich schämen, wer ohne triftigen Grund nicht da war!) Anscheinend Triviales wird eingeblendet, Terzen, Quintensprünge, selbstkritisch, ironisch zerfleddert, man spielt und steht auch daneben, sich beobachtend, darüber lächelnd. Ausdruck und Selbstreflexion, keineswegs akademisch, keineswegs trocken, nein, gar nicht! Kompliziert und komplex, aber auch wiederum einfach, eher ausgelassen - und doch ganz anders. Wie ein Nebelhorn zerreißt die Kontrabaßklarinette das Soundgeflecht und schafft Raum für einen neuen Dialog, Bariton und Trompete stehen sich Rede und Antwort, dialektische Saltos: „Die fast verhinderte Beißwut eines Wolfes", und es kommt doch alles anders. Eine Musik ohne Rampe, missionarisch fast, auch für 20 Zuhörer (kurz nach Mitternacht) lohnt es sich noch, altes zu geben. Um 2 Uhr verlasse ich den Keller - sehr zufrieden.

Es wird verständlich, warum der Jazz in unseren subventionierten Kulturpalästen so gar keine Lobby hat. Einer Gesellschaft, in der alles seine Ordnung haben muß, in der alles in Ordnung sein muß, kann soviel Spielraum, soviel überschäumende Freiheit nur Ängste, nicht Lustgefühle hervorbringen. Wie gefährlich ist der Jazz, die kleine Meute der Idealisten? Der Deutsche, der sogleich Chaos und Anarchie wittert, dem mag der Jazz - würde er ihn überhaupt kennen - schon gefährlich erscheinen. Denn wo kämen wir hin, wenn's überall so locker und spontan, so menschlich und lustvoll zuginge, wenn jeder spielte, was ihm so recht gefällt? Es mag schwer sein, eine Musik ernst zu nehmen, die selbst ihre eigenen Ordnungen mißachtet, über den Haufen wirft, sprengt, mit ihnen spielt. Eine Musik ohne Korsett, ohne gediegenen Rahmen, ohne Kulturabonnenten, und ohne Kommerz. Das zumindest müßte doch sein, um sich als staatserhaltend ausweisen zu können, dann fänden sich auch Lobbyisten.

Bernd Ogan

Tückisch-raffinierte Rhythmik

Irisation

Bislang im Bundesgebiet nahezu unbekannt ist die Formation um den Schlagzeuger Heinz von Moisy: Irisation. Unbekannt einfach deshalb, weil von Moisy, Manfred Burzlaff, Vibraphon, Dieter Gützkow, Baß, und Axel Ostrowski, Saxophone und Flöte, mit ihrer Gruppe bisher nur in Berlin zu hören waren, mit einer einzigen Ausnahme im letzten Herbst, damals wie jetzt wieder am 7. April im Erlanger Jazzclub Pupille. Die einzelnen Musiker freilich können einige Erfahrung vorweisen. So arbeitete Burzlaff mit Dexter Gordon und Art Farmer, Gützkow spielte mit Leo Wright, und von Moisy war Mitglied des Werner Heider Konfronto Ensembles. Seit Erlangen darf man von einem Geheimtip sprechen, der dies nicht lange bleiben wird. Denn die Musik Heinz von Moisys ist ungemein eindrucksvoll. Der Name Irisation steht als Programm. Nicht nur, weil man schwer eine stilistische Schublade für das Gehörte findet (Postfreejazzneobebop vielleicht - aber was sagt das schon aus), sondern auch, weil die Klänge tatsächlich zu schillernden Farben werden, atmen, pulsen mit einer Frische und Lebendigkeit, der man sich kaum entziehen kann. Auch Rock-Jazz verfängt nicht; so platt ist diese Musik nicht. Im Gegenteil. Was da so locker und eingängig anhörbar über die Bühne kommt, ist in Wirklichkeit von einer tükkisch-raffinierten, hintergründig-swingenden Rhythmik bestimmt. Zudem gelingt es Irisation, echte Spannung aufzubauen und durchzuhalten - auch dann, wenn's lyrisch wird, auch da, wo bei vielen anderen Gruppen ein Verlust an Konzentration festgestellt werden muß.

Eigentümlich ist die Aufteilung der Spielelemente innerhalb der Formation. Denn das Schlagzeug übernimmt die Rolle eines Bindegliedes zwischen Rhythmik und Melodik. Der Baß stellt den eigentlichen Träger des Rhythmus dar. Dieter Gützkow greift über lange Strecken mit ostinaten Figuren in die Saiten, zeigt freilich in seinen Soli, daß dies nur Selbstbeschränkung ist. Den Gegenpol bilden Axel Ostrowski mit langgestrichenen Bögen auf Saxophonen und Flöte, kraftvoll und mit klarem, ruhigem Ton geblasen, und Manfred Burzlaff mit betont melodisch-verspielt eingesetztem Vibraphon. Dazwischen steht Heinz von Moisys delikate Schlagzeugbearbeitung, einmal filigran und tonverliebt ins Spiel gebracht, um dann zum anderen mit treibendem Beat rhythmischen Kontrapunkt zu geben. Auffallend auch der gezielte Einsatz dynamischer Mittel und die im timing exakten Phrasen, die oftmals Wendepunkte darstellen, von denen aus sich die Stücke weiterentwickeln.

Übrigens gibt es von Irisation schon eine Langspielplatte, im Jahr 1977 auf Thorofon geschnitten. Hier spielt statt Axel Ostrowski allerdings der Gitarrist Carlo Domeniconi, auch ist die Gruppe um den Schlagzeuger Ulrich Moritz erweitert. „Las plantas" bietet, durchaus anspruchsvoll, Musik für stille Stunden.

Heinz von Moisys Irisation will im Herbst wieder im Bundesgebiet touren. Wie gesagt: bislang ein Geheimtip.

Joachim Sondermann

Jazz aktuell

Hauptarbeitstagung in Darmstadt:

Improvisation in der neuen Musik - und im Jazz

Die 33. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung konnte jetzt so viel Resonanz bei den Teilnehmern erfahren, wie es in den vergangenen Jahren noch nie der Fall war. Etwa 500 Interessenten waren aus dem In- und Ausland gekommen, um sich in Darmstadt an sechs Tagen bei einem Kongreß, bei Workshops, Kursen und Konzerten zu informieren. Der große Zuspruch dürfte an dem attraktiven Thema gelegen haben: „Improvisation und neue Musik".

Nicht nur im Jazz und in außereuropäischer Musik spielt ja die Improvisation eine wichtige Rolle, sondern auch zuweilen in der zeitgenössischen Musik. Von minimalen den Interpreten eingeräumten Mitbestimmungsmöglichkeiten bis zum total freien Zusammenspiel reicht hier die Skala der Improvisationsformen. In seinem Einführungsreferat wandte sich Diether de la Motte gegen obskure Improvisationsregeln, die den Interpreten in eine neue Zwangsjacke stecken, dies sei ein „unseriöses" Verfahren. Ekkehard Jost wies darauf hin, daß im Jazz die intensive Interaktion zwischen den Musikern unabdingbar sei, daß infolgedessen auch der einen Solisten begleitende Rhythmus-Musiker flexibel und improvisatorisch reagieren müsse. Auch der Solist müsse die Aktionen der Rhythmusgruppe in sein Spiel einbeziehen. Das kollektive Improvisieren sei für den Jazz elementar. Daher laufe die derzeitige Solo-Welle dem Wesen des Jazz zuwider. In zwei Referaten beschäftigte sich Dieter Glawischnig mit der Improvisation im Jazz. Ausführlich kam er auf Transkriptionsprobleme zu sprechen - zu viele Ungenauigkeiten würden sich da einschleichen. Lediglich Tonhöhe und Tondauer ließen sich optisch einigermaßen darstellen, jedoch könnten Phänomene wie Klangfarbe und individual-typische Tonerzeugung nicht (genau) notiert werden. Außerdem beschäftigte sich Glawischnig mit dem Lydischen Konzept von George Russell, der Tatsache, daß in einer „spontanen" Improvisation auch nur vorbereitete Materialien abgerufen werden, und mit der Bewertungsmöglichkeit von Improvisation. Diese werde nur als gut empfunden, wenn sie innerhalb ihres Bezugssystems stimmig sei.

Die vielen Gründungen von Improvisationsvereinigungen im Jahre 1968 stellte der Komponist, Posaunist und Improvisator Vinko Globokar in den kausalen Zusammenhang mit den damaligen Umwälzungen im politischen Denken. Mit seinem Ensemble „New Phonic Art" gestaltete der gebürtige Jugoslawe zwei Konzerte, eines mit Kompositionen und eines mit (freien) Improvisationen. Der Klarinettist und Saxophonist Michel Portal bemängelte schon vor fünf Jahren, die Kommunikation innerhalb des Quartetts beruhe nur auf dem Intellekt und nicht auf den „vibrations". Und vor seinen beiden Auftritten sagte mir Portal, er hätte keine Lust, Kompositionen zu spielen und würde am liebsten seine Klarinette zersägen. Die Verweigerung Portals ging dann so weit, daß er den mit spontanem szenischem Klamauk angereicherten Improvisationen nur wenig Akustisches beisteuerte, sich auf den Bühnenboden legte und derart in seine Baßklarinette blies. Nur im Jazzen findet Michel Portal die Erfüllung seiner musikalischen Träume, dagegen ist der Broterwerb im Sektor der Neuen Musik gesicherter, da es dort mehr Subventionen und Mäzene gibt.

In einem Dozenten-Konzert spielten Giger-Lenz-Marron. Vor Originalität konnte das Trio an diesem Abend nicht gerade sprühen, mehr Leben brachte Bernd Konrad, der als Gast mit permanenter Atmung und Vieltönerei sich trickreich auf dem Sopransaxophon hinzugesellte (bei seinem Instrumentalkurs durfte er daraufhin eine Zunahme von Saxophonistinnen feststellen). Mit seinen Saxophon-Schülern übte Konrad Stücke der Gruppe Supersax ein, die Klarinettisten studierten mit Begeisterung Titel von Clarinet Contrast. Die Kurse von Konrad sind mittlerweile in Darmstadt zu einer Institution mit großem Interessentenandrang geworden. Auch der Gitarrenkurs von Eddy Marron und der Schlagzeugkurs von Peter Giger stellten eine Attraktion dar. Die beiden konnten auf die praktischen Probleme eingehen und die Teilnehmer mit Hilfe ihrer jeweiligen Schule instrumentaltechnisch weiterbilden. Aber auch der Musikwissenschaftler Professor Ekkehard Jost ging in die Praxis. Mit Gruppen übte er sowohl Konventionelles (Stücke von Sonny Rollins) als auch Avantgardistisches.

Hans Kumpf

Konstruktion und Feeling, Satire und Humor

Lenz-Time und Sell-Brass

Wolfgang Vogels Produktions- und Regie-Tat, daß er die beiden Teile des Programms, des Bassisten Günter Lenz' Gruppe Springtime und ein Workshop-Brass-Ensemble unter dem Trompetat von Michael Seil, als Produktionen seines Fernseh-Periodikums „Focus on Jazz" in das reizende Barock-Theaterchen im Rahmen der Wilhelmsbader Produktionen des Hessischen Rundfunks plazierte, hatte zur ersten Folge ein nach Menge, Sachverstand und Neugier kleines, kompetentes Club-Publikum, zur zweiten Folge, daß die unterschiedlich arrangiert-improvisierte Musik beider Gruppen einen intimen Sound entwickelte, der Stärken

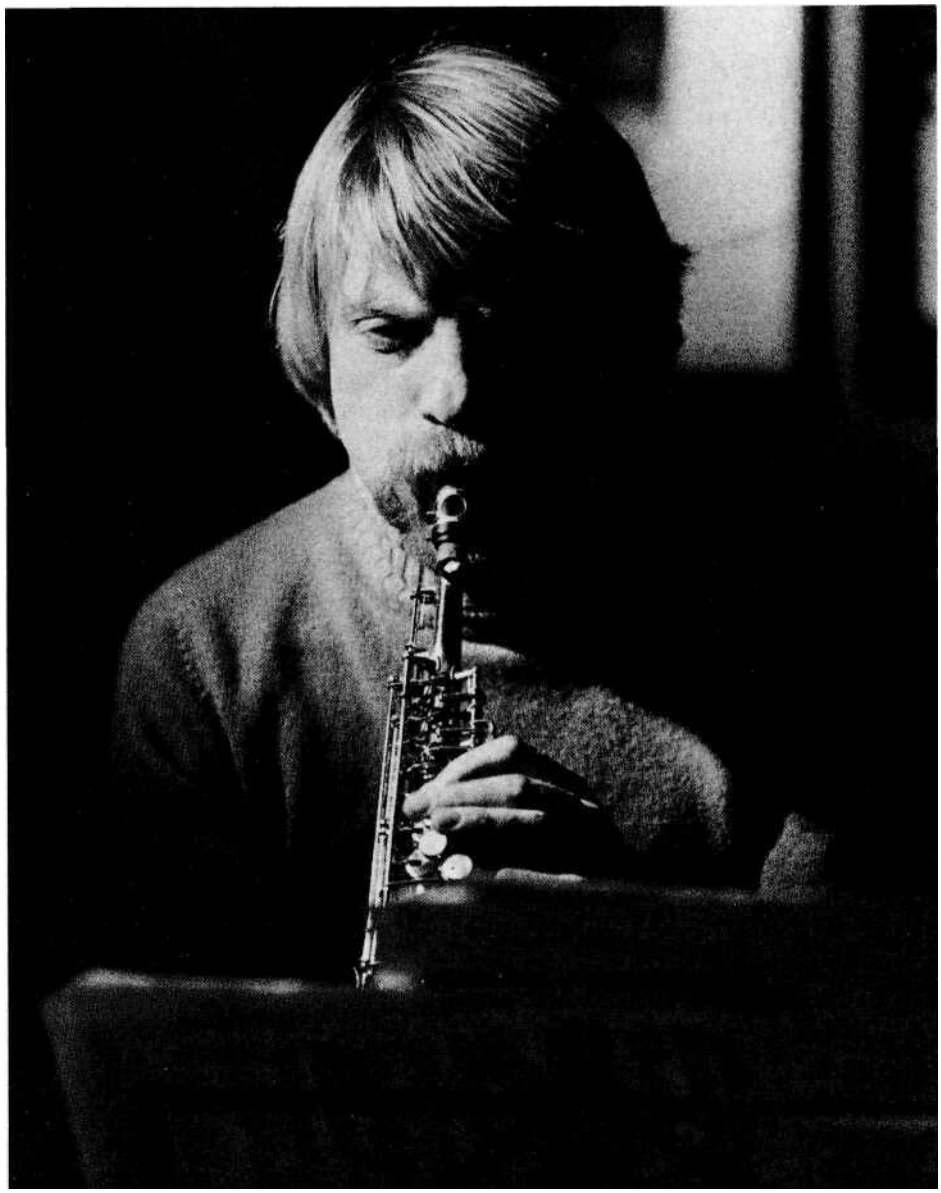
Spontaner szenischer Klamauk: **Michel Portal** Foto: Hans Kumpf

und Schwächen klarer herzeigte, als in der Dortmunder Westfalenhalle einerseits etwa, im Frankfurter Jazzkeller andererseits zum Beispiel.

Außer Reed-Instrumenten - Bernd Konrad, Baritonsaxophon, Sopransaxophon, Bassklarinette, Theo Jörgensmann, Klarinette - und dem Bassisten Reinhard Glöder sowie dem Schlagzeuger Frank Köllges holte sich Seil europäisches Blech für seinen experimentellen Massen-Hai bton-Zirkus: Free-Jazz-Pioniere aus England (Paul Rutherford, Posaune), aus Holland (Willem van Manen, Posaune, Mitglied vom Willem Breuker Kollektief, von dessen Machart Seil auch noch andere Fermente für seine offenen Formen übernahm), aus Deutschland (Frederic Rabold, Trompete, Flügelhorn, Thomas Wiedermann, Posaune, zwei Tuba-Spieler). Schon äußerlich distanziert sich Seil in Form seiner Stücknahmen von der amerikanischen Tradition des Jazz: die fünf stark konstruktivistischen (mit Brass-Cluster-Flächen nach Ligeti-Muster arbeitend), auch witzigen, auch satirischen Stücke nennt er: Fusswork, Beinwork, Worüber-man-nicht-spricht-Work oder Rumpfwork, Kopfwork. Aber auch musikinhaltlich tendieren die komponierten Teile mehr und mehr zu avancierten Posaunenchor-Experimenten als zu jenem auch den extremsten amerikanischen Free Jazz nie verlassenden Feeling, das dann immer aufbrach, als solistische und kollektive Improvisationen freien Lauf hatten. In den gemachten Stücken und Teilen (darunter das Blasen auf den Instrumenten ohne Ton, oder willkürlich collagierte atonale Summierungen) zeigten sich dann um so mehr die Schwächen und Paradoxien der Sellschen Konzeption: Komponistisches auf den Blechapparat draufzusetzen, statt Kompositorisches aus ihm nach Maßgabe der vorhandenen Solisten so zu entwikkeln, daß die großen intensiven Spannungsbögen entstehen. Seil aber kippt zuweilen in kalte, formalistische Satire ab, ohne daß klar wird, auf welche Mißstände und Unmöglichkeiten in Jazz, Musik und Welt sie sich bezieht. Aber gerade in großorchestralem Free Jazz zeigt sich besonders stark der Widerspruch Komposition -Improvisation. Nur wenige haben ihn in der Jazztradition gelöst: Globe Unity, Carla Bley, Willem Breuker.

Falsche Ambitionen, am schon nicht mehr sichtbaren Punkt der Avantgarde zu stehen, hat Bassist Günter Lenz mit seiner vitalen, sensiblen und vielschichtigen Frühlingsgruppe nicht. Springtime lebt gerade von dieser Kontinuität aus der Verlängerung des modernen Jazz zwischen Bebop und Free Jazz. Und sie lebt gut, verfügt über artistische Raffinesse, solistische Bravour, Drive, Humor, skeptische Wagnisse in freie Abenteuer, sauber gebauten längeren und kurzen Arrangements, sicherer Rhythmik (sehr komplex: Joe Nay, Schlagzeug, und das die Kompositionen und Improvisationen immer mit Leben füllende profunde Baßspiel des Leaders). Auch hier ist Humor und Satire am Werk: Titel und Musiken wie „Roaring Plenties", „Speed Freak", „Cake Walk", das mit einem kaputt-ironischen Ragtime-Solo von Bob Degen beginnt, plötzlich unterbrochen von freien, atonalen Werweiß-woher-Figuren, das mit einem offenen Baß-Glissando endet, vermitteln das. Dann aber vergißt das Sextett alle Rücksichten auf Humor, Satire, tiefere Bedeutung und höheren Sinn, und die Bläser marschieren ab in die Freiheit der Soli: Leszek Zadlo mit Sopran- und Tenorsax, Frank St. Peter mit Klarinette, Flöte und Altsax, Johannes Faber mit der Trompete. Die Summe von Springtime, eine Vielfalt der Formen, wird zusammengehalten durch ein enormes Feeling und geschmackssichere Balance. Auf ihrer ebenso farbigen wie intensiven neuen Platte wird das alles noch ein bißchen weitergetrieben. (Die Auftritte sind zu sehen im 3., dem Hessischen Fernsehprogramm - Focus on Jazz -, im Verlauf des Sommers.)

Wilhelm Liefland



Seine Saxophonkurse sind auch in Darmstadt bereits zu einer Institution mit grossem Interessenandrang geworden: **Bernd Konrad** Foto: Paul Gerhard Deker

Jazz aktuell

Aufgedreht, aber mit Akkuratesse

United Jazz & Rock Ensemble

Jazzmusiker und Rockmusiker. Während sie sich wieder mehr und mehr in zwei getrennte Lager spalten, während die internationale Jazzkritik dem Rock der späten siebziger Jahre mit erbarmungslosen Analysen und harten Verdikten ans Leder geht, indes populäre Magazine vom Schlage des hellen „Stern" überaus einleuchtende Animierbotschaften zu Gunsten des Rock in die Gegend hinausfunken, da haben sich im alten Europa noch einmal arrivierte Jazzer und Rocker für die gemeinsame Sache stark gemacht. Als United Jazz & Rock Ensemble schaufeln sie ihre munteren Befunde auf die Bühnen des Landes, und wo immer diese mit Prominenz so überreich befrachtete „Band der Bandleader" aufkreuzt, gerät das Publikum in Verzückung. Auch in der (bis zur Hälfte gefüllten) Freiburger Stadthalle hat sich das bestätigt.

Kein Wunder. Denn was das Vereinigungs-Ensemble auch anpackt, alles klingt immer um einige Grade aufgedrehter und zugkräftiger, als man es sonst von den meisten dieser Musiker mit ihren eigenen Gruppen gewohnt ist. Volker Kriegels „Chateau sentimental" erscheint da weniger ländlich verträumt, sondern gedeiht in jazzrockiger Big-Band-Architektur zum üppigen Stimmungspalast. Oder Eberhard Webers musikalisches Porträt seiner Katze „Alfred Schmack" hat so gar nichts Leisetreterisches mehr; wenn Alfred so sein sollte, wie ihn die dissonant fauchenden Trompeten schildern, dann dürfte es sich um einen ziemlich feurigen Kater handeln, dem man nachts in der dunklen Küche lieber nicht auf die Pfoten tritt.

Von Stück zu Stück wird da die Aufbereitungstechnik des Ensembles deutlicher. Die Sache läuft auf einen Kompromiß hinaus, auf einen Mittelweg zwischen komplizierten Jazzharmonien und einfacherer Rockmelodik. Das Komplizierte wird dabei geglättet, keineswegs völlig unterdrückt, das Melodische leicht ins Jazzige umphrasiert, es tritt im Verlauf eines Stücks immer wieder an die Stelle der Riffs. Glättungen, kleine Vereinfachungen, wie sie eben noch annehmbar sind, man ist beim Pop-Jazz angekommen, aber die Grenze zur Verpopung, zur designhaften Verschönerungskultur, sie liegt nicht allzuweit weg. Was diesen Pop-Jazz jedoch von anderen Erzeugnissen des Genres unterscheidet, das ist die außerordentliche Akkuratesse, mit der er dargeboten wird. Hier stimmt einfach alles, das Perfekte geht mit dem Spürsinn einher, noch die kleinsten Achtelnotenwerte sind glasklar ausgefeilt.

Saxophonist Charlie Mariano und Posaunist Albert Mangelsdorff setzen sich immer wieder als die eigentlichen Jazzer durch. Mariano ziseliert diffizile Spiralen, Mangelsdorff hebt die Rockmelodik systemverbiegend aus den Angeln, sogar dann, wenn Schlagzeuger Jon Hiseman seinen Trommeln nur so Rockzunder gibt. Eberhard Weber am Baß und Volker Kriegel auf der Gitarre sind durchaus geneigt, Hisemans Rockgelüste kräftig zu unterstützen, während Hisemans Frau, die Saxophonistin Barbara Thompson, von simpler Prunkmelodik bis in den Free-Jazz hinüberhüpft, in einen sehr popigniedlichen Free allerdings. Wendige, verläßliche Brückenfunktionen, sie werden von den drei Trompetern Kenny Wheeler, Ack van Rooyen und lan Carr wahrgenommen, Tasteninstrumentalist Wolfgang Dauner übernimmt bei dieser Kreuzfahrt etwas die Rolle des listenreichen Odysseus, dem in jeder Situation etwas einfällt.

Klaus Robert Bachmann

Rückbesinnung auf die Folklore

Joikus und Jazz

Der weltweite Trend, folkloristische Elemente und Instrumente für den Jazz fruchtbar zu machen, hat auch in Finnland zu einer Rückbesinnung auf die Volksmusiktradition geführt. Dabei fanden die Gesänge der Ureinwohner Lapplands besondere Beachtung: Joikus. Diese Melodien entstanden ursprünglich als Ausdrucks- oder Kommunikationsmittel einer Stimmungslage, bei der Arbeit oder in Ausübung einer magisch-religiösen Handlung. Joikus sind diatonische und teils pentatonische Sololieder mit ostinatem Charakter, die eine gute Improvisationsbasis abgeben.

Diesen Umstand machte sich der aus Nordfinnland stammende Saxophonist und Flötist Seppo „Baron" Paakkunainen zunutze, der wiederholt auf Joikus zurückgriff und sie in seine Musik integrierte. Ende der 60er Jahre stellte er die vierköpfige Karelia-Gruppe auf die Beine, die vornehmlich finnische Volksmusikinstrumente benutzte: Hirtenhorn, Geige, Kantele, Streichleiter.

Die Karelia-Gruppe hielt sich weitgehend an die überlieferten Melodien, orientierte sich indes rhythmisch am Pop- und Jazzidiom. Dafür sorgte der Schlagzeuger Edward Vesala, der auch - mit parodierender Übertreibung - die Joikuparts sang.

Das Konzept des Karelia-Quartetts übertrug Seppo Paakkunainen 1971 auf die 16köpfige Nunnu-Big Band, für die er alle Arrangements schrieb. Vor dem Hintergrund des satten Orchestersounds nahmen sich die Volksmusikinstrumente noch origineller aus, und Vesalas Joikugesang steigerte sich streckenweise ins Furiose. Die Nunnu-Arrangements führten oft über die tradierten Melodien hinaus, aber nie von ihnen weg; der Improvisationsspielraum war großzügig bemessen.

Paakkunainens dritter Versuch mit Joikus wirkte am überzeugendsten. Er holte den lappländischen Sänger und Dichter Nils Aslak Valkeapää in seine 1978 gegründete Aillohas-Gruppe, der sich um die Pflege der lappländischen Musik und Kultur verdient gemacht hat. Hafteten Vesalas Joiku-Interpretationen noch ein Beigeschmack des Exotisch-Kuriosen an, so klingen Valkeapaäs Joikus unverfälscht. Die Karelia-Gruppe strebte Authentizität durch den Einsatz finnischer Folklore-Instrumente an, Aillohas hingegen wählt die Instrumente, mit denen sich der Charakter des entsprechenden Joikus am besten ausdrücken läßt: u. a. Saxophone, E-Gitarre, Moog und eine Vielzahl von Perkussionsinstrumenten. Sie greifen Valkeapaäs Melodie auf, spinnen sie behutsam fort und verdichten sie zu einem Stimmungsbild, das viel von der Natur Lapplands und der Mentalität seiner Bewohner widerspiegelt.

Aillohas war auch wiederholt in Südfinnland zu hören. Auf dem Programm stehen ein Auftritt beim Vossa Folk- und Jazzfestival und anschließend eine Norwegen-Tournee.

Josef Braun

Plattenhinweise

Karelia-Gruppe (Finnlevy SFLP 9509)
Nunnu-Big Band (PSO SPEL 301)
Aillohas-Gruppe (IRLP 1, Indigenous Records, Vaakalinnuntie 9, Helsinki 61)

Liebt die Vielfalt und die Extreme

Anthony Braxton

Man muß Anthony Braxton zu den ganz Großen und sympathischen Gestalten der Jazz-Avantgarde zählen. Das Nürnberger Jazzstudio e.V. tat gut daran, gerade ihn zum Jubiläumskonzert einzuladen. Man hätte sich und den Jazzfreunden kein schöneres und gelungeneres Geschenk zur 25-Jahr-Feier machen können. Sagen wir es gleich: es war ein gewaltiger Abend. Daß es ein überregionales Ereignis war, davon zeugen die Fans, die aus Stuttgart, Ulm oder München angereist kamen.

Anthony Braxton ist wohl der Intellektuellste innerhalb der modernen afro-amerikanischen Jazzszene. Er wurzelt in der Tra-

dition des Bebop (nicht zufällig ist die einzige Komposition seines Repertoires, die nicht von ihm selbst stammt, eine Charlie Parker-Nummer: „Ornithology"), er ist aber gleichwohl zu Hause im freien Jazz und in den Strömungen der zeitgenössischen E-Musik. Schönberg und John Cage sind da ebenso präsent wie die Phrasierungstechniken des schwarzen New Jazz, die Einzelimprovisation hat ihren Platz neben orchestral anmutenden Klangbildern von eindringlicher Kompaktheit und Geschlossenheit, kantilenenartige Melodieansätze stehen neben urgewaltigen Eruptionen. Da wird gearbeitet mit Skalen und Reihen, mit graphischen Symbolen und konventionellen Notationen. Für den Mann in der graublauen Strickjacke, den Blick auf die Notenblätter gerichtet, läßt sich das alles nicht mehr auseinanderdividieren.

Braxton liebt die Vielfalt und die Extreme, was schon die Zusammenstellung seiner Saxophone verrät (Sopranino, Sopran, diverse Klarinetten, Alto, Kontrabaßklarinette) aber ebenso der Aufbau seiner Kompositionen: Partitur - freies Spiel, Statik - extreme Beweglichkeit, Strenge - Zügellosigkeit, konstruktive Disziplinierтheit - Expressivität, Tonales - Atonalität, Elegisches und Zartes - kraftstrotzende Mehrstimmigkeit. Er weiß Differentes differenziert zusammenzufassen. Das Ergebnis ist sowohl für Jazzerohren als auch für die Nachfahren Beethovens ungewöhnlich. Vielleicht ist das Wort Jazz schon gar nicht mehr angebracht; selbst von improvisierter Musik zu reden, trifft nicht mehr uneingeschränkt den Sachverhalt. Eine neue Stufe des Musikmachens ist hier erreicht, die den Individualismus des Jazz in das musikalische Geschehen der Gruppe bindet und aufhebt. Erst in und durch die Gruppe gelangt der einzelne zu sich selbst. Das Solo ist immer relevant in bezug auf das Ganze, nicht umgekehrt. Es geht um die Organisation der Klänge; deren disziplinierender Kontrolle hat sich jeder gleichermaßen zu unterwerfen, um sie auf seine Art mitzutragen.

Braxtons Musik ist der Versuch, den Jazz aus dem Getto der Fußwipper herauszuholen, um den Anschluß an die Musikentwicklung der Gegenwart in ihren progressivsten Ausdrucksformen zu gewinnen. Er will den Jazz an seine Grenzen treiben, einem Härtetest unterziehen, in Frage stellen, was sich überholt hat. Er tut dies in ehrlicher, harter Arbeit und mit großem Ernst. So intellektuell das alles auch war (wenn dies nicht schon das falsche Wort ist), das ging mir ans Gemüt.

Geboten wurden zwei einstündige Sets, die in ihrer großangelegten Form als Einheit verstanden sein wollen, und eine viertelstündige Zugabe. Wahnwitzige Themen strukturieren die Interaktion. Saxophone und Posaune (gelegentlich auch Trompete) verstehen sich als Gegenüber in einem komplexen Kommunikationsprozeß. Ray Anderson, dessen Posaunenspiel schon bei Jazz Ost-West zu bewundern war, ist ein kongenialer (wenn auch nicht so vielseitiger) Partner (wie George Lewis). Er setzt auf die Power-Karte und würde lieber seine Lunge in Fetzen blasen als sich einen verpaßten Augenblick nachsagen lassen. Woher er die Luft hat, zumal in einem so verrauchten Keller, das weiß niemand. Furios, wie sich beide hinaufschaukeln, angestachelt und getrieben von John Lindberg am Kontrabaß und Thurman Barker am Schlagzeug. Durch den gestrichenen Baß erhält das Quartett zudem eine Dichte und Dynamik, die nicht mehr überbietbar erscheint. Und wenn ich an das letzte Solo im zweiten Durchgang denke, so muß ich sagen, daß ich dergleichen auf dem Baß noch nicht gehört habe - 19 Jahre alt ist der Mann. Komprimierter dürfte man Braxtons Quartett selten gehört haben als an diesem Abend in den Gewölben des Nürnberger Jazzstudios.

Bernd Ogan

Wurzelt in der Tradition des Bebop, ist aber auch im freien Jazz und der zeitgenössischen E-Musik zuhause: Anthony Braxton Foto: Karl-Heinz Bechholz

Jazz aktuell

In der CSSR

Lebendige Jazz-Szene

Nicht nur Albert Mangelsdorff und Rüdiger Carl, auch der aus Österreich stammende, heute zumeist in London lebende Posaunist Radu Malfatti und zahlreiche andere westeuropäische Avantgarde-Jazzmusiker von Rang und Namen sind knapp drei Wochen nach der erfolgreichen Tournee von Toto Blanke's Electric Circus in Prag eingetroffen, um im Supraphon Aufnahmestudio eine Platte zu machen. Mit von der Partie waren zudem noch der Trompeter Jarmo Sermila aus Finnland, Tony Oxley aus London, der sich aber in Prag ausschließlich als Geiger vorstellte, der holländische Saxophonist Willem Breuker, sowie zwei seiner englischen Kollegen, Trevor Watts und Alan Skidmore, zudem der aus Südafrika stammende Schlagzeuger Louis Moholo. Aus der DDR wurde für die einwöchige Studio-Arbeit im Prager Mozarteum ein weiterer Schlagzeuger verpflichtet, Günter „Baby" Sommer, aus Polen kam der Bassist Jacek Bednarek, und zudem wirkten zwei einheimische Spitzensolisten mit: der Gitarrist Rudolf Dasek und Saxophonist Jiri Stivin. Die Platte kann als die wohl bisher anspruchsvollste Produktion Osteuropas gelten, zumal auch der große Pavel Kühn Chor noch für einige Titel hinzugezogen wurde. Sie enthält fünf Kompositionen, die von Mangelsdorff, Breuker, Stivin, Dasek und Matzner beigesteuert wurden, und soll noch in diesem Jahr erscheinen. Sie soll in den gesamten Oststaaten durch die Firma Artia vertrieben werden und wahrscheinlich auch im Westen erhältlich sein.

Drei Wochen nach dieser spektakulären Plattenproduktion war wieder etwas Einmaliges in Prag zu hören. Nach der erfolgreichen Tournee des italienischen Vibraphonisten Enzo Randisi mit dem Traditional Jazz Studio Prag im vergangenen Herbst, stellte sich ein weiterer italienischer Gast vor: der Pianist Giorgio Gaslini mit seinem Sextett. Auf Einladung der staatlichen Künstleragentur Pragokoncert reiste das Gaslini Sextett zusammen mit dem Traditional Jazz Studio durchs Land. Gaslini präsentierte sich mit einer Traumband, zu der der stark an Mangelsdorff erinnernde Posaunist Giancarlo Schiaffini, der Saxophonist Gianni Bedori, der junge, aber technisch schon einmalig versierte und ideenreiche Baßklarinettist Gianluigi Trovesi, der perfekte Bassist Paolo Damiani und der außerordentlich einfühlsame Schlagzeuger Gianni Cazzola gehörten. Die Gaslini Band war im Reduta sowie im Lucerna Saal zu hören, bestritt zudem einen Teil der Fernsehsendung „Musik-Studio M" und nahm eine EP für das Panton Label in Prag auf. Was der Pianist und Komponist Gaslini in Prag vorführte, war eine hochkarätige Mischung von Intellekt, gepaart mit einer gefühlvollen, allumfassenden Musikalität, die ein deutliches europäisches Gepräge aufweist. Gaslini ist ein weitaus größeres Talent als gemeinhin bekannt ist. Und die Platten, die er auf seinem eigenen Label Dischi della Quercia produzierte, sind beredtes Zeugnis dafür.

Nach Ostern gab es dann in der tschechoslowakischen Hauptstadt Gelegenheit im zweiten Prager Jazz Club Parnas einige Besonderheiten mitzuerleben. Jack van Poll, der holländische Pianist, war zufällig als Tourist in Prag, ließ es sich aber nicht nehmen, an Gerry Mulligans Geburtstagsabend zu jammen. Kurz nach ihm war dann der Flötist Simeon Shterev zu hören, der auch in Deutschland durch seine MPS-Platte zu einem Begriff wurde. Zu den 8. Prager Jazztagen, die Ende Mai stattfanden, wurden wieder einige internationale Solisten eingeladen, u. a. Albert Mangelsdorff, Pierre Favre und die englische Gruppe Art Bears. All diese Aktivitäten trösten darüber hinweg, daß es in diesem Jahr kein Internationales Jazz Festival gibt, es wird nur im Zweijahres-Turnus durchgeführt. Vojtech Hueber

Fetzig statt sphärisch

Mallet Connection

Seit bald sieben Jahren ist das Leine-Domicil Hannovers vielseitigster Musikladen. Im vergangenen Jahr entdeckte der Norddeutsche Rundfunk das Lokal als Auftrittsort für Live-Aufzeichnungen. Jetzt ging, nachdem bereits einige Mitschnitte im „Domi" gemacht wurden, erstmals eine Live-Übertragung von dort über den Äther. Anlaß war ein Konzert der neuen Mallet Connection des in Stuttgart lebenden Vibraphonisten Wolfgang Lackerschmid. Zu der Gruppe gehören jetzt Trompeter Uli Beckerhoff, Saxophonist Christof Lauer, Pianist Ed Kroger, Bassist Peter Bockius und Drummer Peter Weiss. Schon die Besetzung zeigt deutlich, worum es Lackerschmid in dieser neuen Formation geht: straight zu spielen, Musik zu machen, die losgeht und sich nur selten in sphärischen Weiten verliert.

„Eigentlich sollte neben Christof Lauer als weiterer Saxophonist Wolfgang Engstfeld spielen", erzählt Lackerschmid und erklärt damit auch schon die Konzeption seiner zweiten Mallet Connection. Hätte Engstfeld nicht die Malaria befallen, die Front-Line des Sextetts würde sich bei Konzerten durch den direkten Vergleich Engstfeld/Lauer auszeichnen. Dieser Aspekt tritt nun, da Beckerhoff seine spannenden, von einem unfehlbaren Gefühl für die Verbindung von gedeckten Klangfarben und swingend-lückenloser Improvisation geprägten Beiträge liefert, in den Hintergrund. Der Vergleich findet auf anderer Ebene statt.

Die beiden Bläser sind nun autonom, Lauer sicher der expressivere, im eruptiven Überblasen ebenso wie zwei Minuten später bei einer balladesken Melodie, die er so warm und volltönend porträtiert, daß Gedanken an die ausgesucht geschmackvolle Phrasierung Dexter Gordons aufkommen. Lauers und Beckerhoffs Soli sind eigenständig, dabei sehr gut korrespondierende Ausdrucksmöglichkeiten. Der produktive Dialog findet jedoch, vorzugsweise in den Ensemblepassagen, zwischen Lackerschmid und Ed Kroger statt. Das ist eine sehr gelungene Verbindung: der zeitweilig in der Improvisation völlig aus sich herausgehende Vibraphonist mit seiner Vorliebe für den überraschenden Ausbruch aus dem einmal vorgegebenen Metrum - ein besonderer Genuß: seine Beiträge zu Michel Herrs Blues „F. T. A." (Fuck the Army!) -, und andererseits der eher impressionistisch und harmoniebewußt spielende Pianist, der aus den bisweilen komplizierten Klangstrukturen ungeahnte Variationen im tonalen Ablauf herausholt. Das macht, mit dem kraftvollen Schlagzeugspiel von Peter Weiss, der gelegentlich mal irritierende Abweichungen vom Metrum einstreut, die aber dennoch immer ans Ziel führen, und dem vollmundigen Baßklang von Bockius, den Reiz eines Konzertes aus, bei dem der NDR gut daran tat, es direkt zu übertragen. Michael Laages

Höhepunkte Gipsy Violin Summit und Trompetertreffen

3. Int. Jazz Festival Villingen

Villingen-Schwenningen, die Doppelstadt im Schwarzwald, sie gab's in diesem Jahr gut doppelt so üppig als bisher. Da ist das Programm von ,,VS swingt" im Villinger „Theater am Ring" gespickt mit Namen wie Jay McShann und Wild Bill Davis, Memphis Slim und Louis Myers, da werden hochkarätige Gruppen wie die von

Oscar Klein, Henri Chaix und La Romanderie gratis in Nachtsessions verabreicht, und mit Theo Jörgensmann, Alexander von Schlippenbach und den Voices griff der ortsansässige Jazzclub mitten ins deutsche Avantgarde-Dasein hinein. Schließlich sogar das sympathische Hausbackene im Hauptprogramm, die BBS, die Big Band Schwarzwald, die unter der Leitung von Trompeter Joe Bühlow ihren jumpend-kantigen Basie-Jazz machte und dabei, trotz einiger greller Effekte, doch keine nostalgischen Zickendrähte abspulte.

Mit zwei Summits, den zur Zeit wieder hoch im Schwange befindlichen Gipfeltreffen, wurde das Festival nicht nur programmplanerisch auf den Höhepunkt hinaufgestemmt. ,,A Tribute to Django Reinhardt" und ,,A Tribute to Louis Armstrong", im einen Fall ein Treffen von deutschen Jazzgeigern, die Zigeuner sind, im ändern eines von großen amerikanischen Swingtrompetern. - Der Gipsy Violin Summit versammelte nicht nur vier sehr unterschiedliche Geigentemperamente auf der Bühne des Theaters am Ring - Reinhardt, Brantner, Kling, Beckmann -, sondern auch eine Rhythmusgruppe, die das jeweils Individuelle unterstützte, jedoch unangebrachte Territorialkämpfe vereitelte. Vier unterschiedliche Jazzgeiger also, aber kein Auseinanderplatzen des Ensemblesounds, eine swingende, bluesige und sogar auch etwas angerockte Angelegenheit. Im Repertoire überwiegend Geläufiges, „Autumn leaves", kontrapunktisch barock umstilisiert mit einer Ohrenschmaus-Kadenz voller Schmelz und Esprit, „Got my mojo working" ekstatisch kletternd, das volle Haus Chorus für Chorus zu Aufmunterungsstürmen hinreißend.

Otto Weiß am Klavier hielt sich, mit etwas zu viel Sequenzspielereien und „Garneristik", mehr in der Nähe der Traditionellen auf, bei Hannes Beckmann, der auf seiner Violine einen eleganten Strich führte, etwas mit den coolen Phrasierungen von Svend Asmussen zu liebäugeln schien, während sein Timing aber noch deutliche Sperrkreise zog. Und ferner mit dem kultivierten, gereift tönenden Schmitto Kling, er spielte mit Weiß im Duo Django Reinhardts „Nuages", eine Verbeugung zugleich vor Stephane Grappelli mit all dem Auskosten verträumter Details, fernab von maienseliger Wiesenromantik oder einer elegischen Pose des Trauerns.

Am Baß kein Geringerer als Gary Todd mit seinen mächtigen Akkordlinien, am Schlagzeug der schier besessen drauflos drivende Charly Antolini. Die beiden anderen Geiger waren Zipflo Reinhardt und Nipso Brantner. Reinhardt, der Kühnste von allen, ein Mitdenker der Aktionen, dessen Spiel mehr und mehr in entlegene Harmonien eintaucht. Sein Ziel ist wohl eine neue stilistische Einheit. Brantner dagegen schon fast beängstigend wendig (die Jazzfreunde sahen ihn bereits in der Pop- und Westerngeigerei versumpfen), er fiedelte bei dieser Session schöne Grappelli-Partikel und gekonnte Bebop-Flageoletts, harten Blues und kokett Oberflächliches, zog seine Ansagen unnötigerweise im Plärrstil eines wildgewordenen Show-Onkels ab.

Nach den abenteuerlichen Gängen im „Tribut für Django Reinhardt" der obligate Touch von Ehrwürdigkeit im „Tribut für Louis Armstrong". Als Basis des Ganzen eine Traumbesetzung. Am Klavier Horace Parian mit seinen markant gebrochenen Figuren der linken Hand. Und dazu die beiden Zelebritäten erlesener Legato-Ästhetik, eines gebundenen und in sich schlüssigen Spiels schlechthin. Ed Thigpen, der Schlagzeuger, der hier mit seinen gestrichenen Beats und seiner unaufdringlichen Genauigkeit eine bestechende Linearität verfocht. Der Däne Niels Henning örsted Pedersen am Baß, der so mit den kecksten Sechzehntelnoten umsprang wie ein Flohbändiger mit seinen ganz auf ihn eingeschworenen „Zöglingen". Bis hin zu den schönsten, kleinen Melismen im Duo mit den Trompetern eine immer wieder verblüffende Hohe Schule. Schlimm ist allerdings, daß nun auch in Villingen diesem Bassisten das knalligrekordsüchtige Werbeplakat „Amtierender Weltmeister" umgehängt wurde, derlei Sprüche, wie überhaupt das allzu häufige Herumballern mit dem Titel „Number One" für einen Musiker, verzerren alle Maßstäbe.

Die drei Auguren des Trumpet All Stars Summit selbst, sie fanden sich erst im Schlußstreich zum Triospiel zusammen und schmetterten das reichlich abgewetzte „When the Saints" ab.

Clark Terry hatte den Anfang gemacht, gelenkig und witzig mit Trompete und Flügelhorn, fand über das quirlende „The hymn" von Armstrong-Antipode Charlie Parker mit „When it's sleepy time down south" zum ehrwürdigen Tonfall der Satchmo-Reminiszenz. Harry „Sweets" Edison, „süß" nicht nur, sondern auch energisch, deliziös auf dem gestopften Hörn, schwungvoll in der Attacke, er trug nicht nur mit „Struttin[1] with some barbecue" sein Armstrong-Schärflein bei, sondern erinnerte mit Elementen seines Stils an den King of Jazz. Während Terry und Edison im zweiten Teil der Session zusammen auftraten, blieb der Dritte im Bunde Solist. Es war Cat Anderson, einst der dünnluftige Himalaja-Experte im Ellington-Orchester. Auch hier trieb er seine Spaße mit dem hohen F, den gaghaft davorgeschobenen und drangehängten Verweigerungsfloskeln, den künstlichen Pieksern, ein Mann des Jargons, der trotzdem nicht vergaß, daß bei einem solchen Anlaß immer wieder mal ein Stückchen Armstrong-Verehrung im Schlepptau hängen darf.

Klaus Robert Bachmann

Trieb auch bei ,,A Tribute to Louis Armstrong" seine Spaße mit dem hohen F, den gaghaft davorgeschobenen und drangehängten Verweigerungsfloskeln, den künstlichen Pieksern: Cat Anderson Foto: Willy Küster

Jazz aktuell

Vom Jazz, der Freiheit und der Würde

Niebergall-Pilz-Schmitt

Michel Pilz setzt auf der Baßklarinette irgendwo ein, Buschi Niebergalt setzt pizzicato eine Figur dagegen, Uwe Schmitt torpediert das Liniengeflecht freiwillig mit spontanen, schnellen und klangfüllenden Reaktionen auf Becken und Trommeln. Sie kommen alle drei scheinbar von verschiedenen Weltgegenden ihres niemals deckungsgleichen musikalischen Kosmos her - und dann zum Punkt. Ihr Free Jazz, der mit dem Hinweis, daß an diesem Abend im Frankfurter Jazzkeller erstaunliche kompositorische Muster aufgebaut wurden, Freie Musik überhaupt genannt werden kann, hat an Intensität, Klarheit, Fülle der Einfalle, Dynamik und Balance-Bewußtsein - vor allem in den ersten Sets - nicht so schnell seinesgleichen. Nach ersten Improvisationsläufen, während deren Pilz die Intervallräume seines Instrumentes (einschließlich Falsett und Überblas-Höhen) architektonisch in Augenschein nimmt; nachdem Schmitt mit zunehmend starker Technik Klänge, Geräusche und schwebende Rhythmik im Beat langsam auflöst und zu neuen Strukturen formt (ein kompositorisches Verfahren am Schlagzeug, wie vor allem auch Ralf Hübner es beherrscht); nach erster weit ausholender Vorstellung auch der Spieltechniken am double-bass durch Buschi Niebergall (perkussiv mit Schlegeln auf den Saiten, mit Bogen vor und hinter dem Steg so konkret, wie es sich so klangfarbig und für das Ganze konstruktiv die damalige Avantgarde nicht vorstellen konnte) - wirbelt das Trio in eine Kollektivimprovisation von solcher Dichte und Klangstärke (nicht Lautstärke), die man seit den Hochtagen des Free Jazz schon fast vergessen glaubte. Man muß dazusagen, was nicht mitspielt: andere Reeds, Blasinstrumente, Posaunen, Trompeten, Saxophone; andere akkordische Instrumente, Klavier oder Gitarre. Es fehlt die Sound-Verdichtung, die vertikale Ton-Summierung in hauptsächlich akkordischen Mittellagen. Um so klarer wird, was vor allem Niebergall kompositorisch und improvisatorisch, was im Spannungsbogen des Trios und des Konzertablaufs eine Einheit wird, im Auge hat, im Ohr, im Kopf, im Feeling: den ständig aktuellen Prozeß musikalischer Erfindung und zwar so, daß nicht ein Recht der freien musikalischen Rede der Gruppen-Individuen verletzt wird, und doch eine ästhetische Logik entsteht, die das Trio als musikalisches Gemeinwesen stabil hält. Auch damit steht Niebergall in direkter Erbschaft des Bassisten und Komponisten Charles Mingus. Dies - abgesehen von solistischen Einzelleistungen - hat der Abend gezeigt. Und das hat Folgen:

Das Straight-Spiel taucht auf mit der klassischen Konstellation von walking bass, Schlagzeug im Beat und improvisierendem Melodie-Instrument (Baßklarinette), nicht aber als Hauptzweck, auch nicht als Vorwand, um nur aufzulösen, nicht als Zitat sondern als ein Parameter unter vielen. Ein anderer Parameter ist die Kollektiv-Improvisation, ein dritter ist der Zeitwechsel, ein vierter der Taktwechsel, ein fünfler gegenläufige Improvisations-Arten von z. B. Baßklarinette und Schlagzeug über einem strikten 4-Ton-Ostinato des Basses. Ein sechster die Pause. Als siebter atonale Konstruktionen. Und so fort. All dies wäre als bloße Reihung eine belanglose musikalische Enzyklopädie, würde es nicht durch die dauernd erneuerte Spannung, die man vorerst noch als die spezifische Jazz-Spannung bezeichnen kann, zu einem Stück musikalischen Lebens gemacht; gemacht: denn bloß funktionieren tut da nichts mehr. Es wäre die Anarchie, hätte diese denn die Liebe und die Form nicht.

Daß diese Spannung einen musikalischen Ablauf, das Trio, verlassen kann, zeigte ex post das „Einsteigen" des Tenorsaxophonisten Alfred Harth, was nebenbei ein aufschlußreiches Licht auf die traditionelle Jam-Session-Kultur wirft: sonst vollkommen bei sich und seiner Form des Free Jazz auf Eisler-Basis (also schon irgendwo fixiert), wie er es mit Heiner Goebbels im Berliner Workshop Freie Musik gezeigt hat, prallten hier erkennbar zwei völlig heterogene Musikverständnisse aufeinander: Niebergall/Pilz/Schmitt entwickeln spontan aus sich heraus zu einer sie selbst ordnenden musikalischen Logik, was der Moment und die Einbildungskraft ihnen an Kombinationen zuspielt, während Harth einem zeitlich und logisch schon vor der Gruppe liegenden Programm folgt. Das bedeutet zweierlei:

1) das Trio praktiziert einen hohen Grad von freier ästhetischer Konstruktion, was weiter bedeutet, daß das hartnäckige Vorurteil, Free Jazz sei identisch mit „einfach draufhalten", hinfällig ist;

2) die musikalischen Verabredungen für Jam Sessions sind nicht mehr allgemeingültig und selbstverständlich, vorausgesetzt, man hat den traditionellen Jazz einschließlich Cool und Bebop verlassen.

Dieses Trio steht mit im Zentrum des Neuen in der Freien Musik, die sich - für die Entwicklung aller Musik - vom Free Jazz herleitet, nicht nur in den großen Nischen FMP-Berlins oder Moers. Und man muß sie beizeiten ausführlicher beschreiben und reflektieren, um zu zeigen, was sie für ein reges kulturelles gesellschaftliches Leben bedeutet, das allenthalben von totalitärer Disco-Gewalt und entindividualisierter Neubop-Pflege (auch der Jazzkeller ist in Gefahr, wieder auf das gewöhnlich Stimmige zu regredieren, wenn ab 11 Uhr die alte Garde der Avant-Garde dazwischenquatscht) beherrscht und eingezäunt wird. Die Avantgarde ist keine Angelegenheit von ein paar Spinnern, die den sozialen Humus verlassen haben. Die bürgerliche Kultur und Ästhetik wollte es bisher so, weil sie - jene in die Ecke der Verteidigung drängend - damit den Grund hatte, mit dem wahren, guten Schönklang ihre Geschäfte durchsichtig zu verschleiern. Die Avantgarde macht die Gebrauchsmusik des heutigen nicht des ewigen Lebens, nicht mehr, nicht weniger. Vom Trio Niebergall/Pilz/Schmitt erscheint in Kürze die Platte „Celeste".

Wilhelm Liefland

7. Wuppertaler Free Jazz Workshop

Neben dem Globe Unity Orchestra wird es künftig höchstwahrscheinlich eine zweite große Free Jazz Gruppe in der Bundesrepublik geben, die allerdings, anders als Globe Unity, ihr Schwergewicht auf reine Improvisationen legen will. Dies ist das Ergebnis des 7. Wuppertaler Free Jazz Workshops, der vom 19. bis 22. April im Von-der-Heydt-Museum in Elberfeld stattfand. Während beim letzten Workshop vorwiegend in verschiedenen kleineren Gruppen improvisiert wurde, stellte Peter Kowald, der auch in diesem Jahr wieder zusammen mit Peter Brötzmann Organisator dieses Jazz-Treffens war, diesmal eine gegenüber früheren Workshops völlig neu besetzte 10-Mann-Formation zusammen, die an allen 4 Abenden ein bis zwei lange Improvisationen präsentierte.

Zum ersten Mal in Wuppertal waren der aus dem Umfeld der Chicago-Szene kommende schwarze Trompeter Leo Smith, der englische Violinist Phil Waxman, der Franzose Jouk Minor, der neben Sopranino und Baritonsaxophon vor allem auf der Kontrabaßklarinette einige exzellente Soli blies und - als jüngster Musiker überraschend gut in die Gruppe integriert - der Aachener Tubaspieler Pinguin Moschner. Ferner der enorm vielseitige, einfühlsame und ideenreiche Schlagzeuger Günter Sommer aus der DDR, der schon im letzten Jahr angekündigt war, dann aber leider nicht kommen konnte.

Ebenfalls erstmals beim Wuppertaler Workshop dabei war der belgische Pianist

Fred van Hove, der allerdings bereits durch seine langjährige Zusammenarbeit mit Peter Brötzmann eine enge Verbindung zur Wuppertaler Jazzszene hat. Den Kern der Workshopgruppe bildeten neben Peter Brötzmann und Peter Kowald die beiden Engländer Paul Rutherford (Posaune und Euphonium) und Evan Parker (Tenor- und Sopransaxophon), die bei allen bisherigen sieben Workshops mitwirkten und die auch eine langjährige, nicht nur musikalische Freundschaft verbindet. Überhaupt waren Parker und Rutherford die beiden ruhenden Pole, auf denen die anderen aufbauen konnten und „mit denen man vor allem gut zusammenarbeiten kann", so Peter Brötzmann.

Musikalisch versucht die Gruppe da anzuknüpfen, wo das Globe Unity Orchestra, meist in Form einer Zugabe, aufzuhören pflegt, bei der totalen Kollektivimprovisation. Hier wurde nichts festgelegt, vielmehr wurde bei allen vier Konzerten völlig frei gespielt. Wer von Anfang an dabei war, konnte deutlich verfolgen, wie sich die Musiker zusammenfanden; wobei die vier Tage natürlich viel zu wenig waren, wenn man bedenkt, daß die Hälfte der Musiker vorher noch nie miteinander gespielt hatten. Wenn hier dauerhafte befriedigende Ergebnisse erzielt werden sollen, ist eine kontinuierliche Arbeit unbedingt erforderlich. Und genau dies will Peter Kowald auch versuchen, nämlich sozusagen alternativ zum Globe Unity Orchestra eine größere Improvisationsgruppe zusammenstellen.

Nachdem die Wuppertaler Workshops 5 Jahre lang unter dem Zeichen von Globe Unity standen und musikalisch vor allem von Alexander von Schlippenbach beeinflußt waren, wollen die beiden Wuppertaler Kowald und Brötzmann nun weg von der „Stückespielerei", was ja schon beim letzten Workshop deutlich wurde, bei dem erstmals Musiker wie Albert Mangelsdorff, Manfred Schoof oder Kenny Wheeler, die nicht ausschließlich der Free Jazz Tradition verhaftet sind, sowie Alex von Schlippenbach fehlten. Während jedoch die letzte Workshopgruppe noch als Extrakt aus dem Globe Unity Orchestra betrachtet werden konnte, scheint Peter Kowald, der schon immer so viel wie möglich improvisieren wollte, mit dieser völlig neuen Gruppe nun die idealen Partner zur Realisierung seiner musikalischen Vorstellungen gefunden zu haben. Geplant ist, dieses 10-Mann-Orchester auch bei anderen Gelegenheiten außerhalb Wuppertals vorzustellen.

Konzeptionell wurde in Wuppertal so verfahren, daß keineswegs immer alle 10 Musiker gleichzeitig zu hören waren, bzw. einzelne Musiker vorgestellt wurden, vielmehr wurde die Besetzung ständig fließend gewechselt, wodurch sehr interessante, abwechslungsreiche Instrumentengruppierungen entstanden. Bei 4 Tagen improvisierter Musik bleiben natürlich nur noch bruchstückhafte Erinnerungen an einzelne Höhepunkte, wie ein aus der Gesamtgruppe herausgelöstes Saxophon-Trompeten-Duo mit Brötzmann und Leo Smith, in das Peter Kowald mit einem pizzicato gespielten Baß einstieg. Unterstützt von Günter Sommer näherten sich dann aus dem Hintergrund Evan Parker und Jouk Minor, die das Ganze in ein Furioso überleiteten, das schließlich von der gesamten Gruppe zu Ende gebracht wurde. Oder ein zweifellos hervorragendes, vitales Pianosolo von Fred van Hove (hier gab's sogar Zwischenbeifall von dem sonst etwas zu emotionslosen Publikum), der leider (wie üblich) viel zu selten zu hören war, eine Schwierigkeit, mit der auch der Violinist Phil Waxman trotz elektrischer Verstärkung kämpfen mußte, was bei so viel Blech natürlich nicht verwunderte. Besonders hervorgehoben werden muß der überragende DDR-Trommler Günter Sommer. Mit diesem Schlagzeuger hat die Gruppe um Kowald den idealen Partner gefunden, der' immer wieder Impulse gibt, die sich auf die Improvisationsfreude der anderen Musiker positiv auswirken.

Der Austragungsort des Workshops, der Ausstellungssaal im Erdgeschoß des 1827 erbauten Museums, war, wie sich schon im letzten Jahr zeigte, trotz einiger akustischer Unzulänglichkeiten für den Workshop u. a. auch wegen seiner großen Fensterfronten zur Fußgängerzone hin, bestens geeignet. Einzig die zeitliche Limitierung (um spätestens 22.30 Uhr mußte manchmal im wahrsten Sinne des Wortes abgebrochen werden), wurde als etwas störend empfunden, denn nicht nur die in erfreulicher Vielzahl erschienenen Zuhörer wurden oft durch den plötzlichen, frühen Schluß überrascht, auch die Musiker hätten manchmal gerne noch ein Stündchen weitergespielt. Erfreulich ist (und bleibt hoffentlich), daß das Kulturamt der Stadt Wuppertal diese Jazzaktivitäten unterstützt, denn neben Berlin ist Wuppertal die einzige Stadt, die den modernen Jazz, wenn auch nicht allzu üppig, finanziell fördert.

Hier wäre es angebracht, wenn gerade die Stadt, die die beiden Free Jazzer Peter Brötzmann (1971) und Detlef Schönenberg (1979) mit dem Eduard-von-der-Heydt-Preis ausgezeichnet hat und damit den freien Jazz institutionalisierte, auch übers Jahr etwas mehr für die Musiker tun würde, die ja schließlich den Namen Wuppertals, zumindest in Jazzkreisen, weit über die Bundesrepublik hinaus bekannt gemacht haben.

Rainer Widmann

Soviel wie möglich improvisieren: Leo Smith, Peter Kowald (Mitte) und Evan Parker
Foto: Ch W. Fleischmann

Jazz aktuell

Im Zentrum des Jazzgeschehens

Max Roach

Es ist zwar nicht so, daß Ulm ein weißer Fleck auf der süddeutschen Jazzlandkarte gewesen wäre, schließlich leistet hier der Jazzclub Sauschdall schon seit Jahren stetige und engagierte Arbeit, aber die Dimension des ganz hörbewußten, nur im Konzert sich entfalten könnenden Musikgeschehens gibt es für den Jazz in Ulm eigentlich erst (wieder), seit der Verein für moderne Musik e. V. vor etwas mehr als zwei Jahren die Reihe seiner Konzertaktivitäten mit einem Gastspiel der Gunter Hampel Galaxie Dream Band eröffnete; an dem Grundsatz festhaltend, besonders Aspekte des New Jazz vorzustellen, veranstaltete der Verein, oft in Zusammenarbeit mit der Südwestpresse und der Volkshochschule, in unbeirrter Regelmäßigkeit Konzerte, so mit: Cecil Taylor, Supersax, Chet Baker, Clark Terry Big Band, Johnny Griffin, Gil Evans, Dollar Brand.

Der letzte Höhepunkt dieser Veranstaltungsreihe war das Konzert des Max Roach Quartetts am 26. April. Es war gleichzeitig die Eröffnungsveranstaltung der 10. Ulmer Jazztage, die ansonsten vom Sauschdall organisiert wurden. Durch die Mitarbeit des Süddeutschen Rundfunks, der das Konzert für seine Reihe Treffpunkt Jazz aufzeichnete, ist dem, was sich da in Ulm bisher mehr im Geheimen mauserte, eine im Grunde schon länger fällige überregionale Beachtung zuteil geworden. Dabei ist es eine glückliche Übereinstimmung, daß der Verein für moderne Musik, dessen Bemühungen gerade dem Zentrum des Jazzgeschehens gelten, diese Beachtung im Zusammenhang mit dem Max Roach Quartett erfährt, einer Gruppe, die in mehrerer Hinsicht im Zentrum des Jazzgeschehens anzusiedeln ist.

Ein Angelpunkt des Roach'schen Personalstils ist es immer schon gewesen, integrierender und integraler Kontrapunkt zu idem zu sein, was die Mitmusiker um das Schlagzeug schaffen. Es ist gerade diese Dimension, die dem Zusammenspiel von Roach mit seinen Partnern, von Parker, Davis, Brown bis zu Shepp, Braxton und Brand den Stempel zeitloser Gültigkeit igroßer schwarzer Musik aufdrückt. Roach •weiß das, und so sind seine Bands nie Trommlergruppen gewesen, bei denen die Solisten vom Drummer in die Richtung gepusht werden, in der sich das Schlagzeugpowerplay eben am effektvollsten entladen kann. Roachs aus diesem Grunde mit Bedacht gewählte Mitmusiker erfahren von ihrem Chef immer Unterstützung, Richtungshinweise gibt er in seinen Phrasen-zu-Ende-trommelnden Komplementierungen. Er hört mit phantastischem Ohr, reagiert stets adäquat und deckt nie zu.

In Ulm wurde die Transparenz Roachscher Musik durch eine Maßnahme noch unterstrichen, die heute leider immer seltener wird: aufgrund der guten Saalakustik des Kornhauses verzichteten die Musiker auf Raumbeschallung, allein Calvin Hill hob seinen Kontrabaß durch behutsame Verstärkung etwas an. Bevor das ganze Quartett auf die Bühne kam, erschien Max Roach und spielte ein kurzes Solo. Hier und in der folgenden Ansage von Roach, in der er das Konzert dem Gedenken an Charles Mingus widmete, wurde schon deutlich, daß da ein Künstler seine einmal gemachte Aussage, daß wenn immer er spiele, er das Beste zu geben versuche, sehr ernst nimmt. Das Ensemble mit dem Trompeter Cecil Bridgewater, dem Tenorsaxophonisten Odean Pope, dem Bassisten Calvin Hill spielte dann das inzwischen zu einem Roach-Standard gewordene [7]A-Stück „Nommo" von Jymie Merritt, wobei die Bläser und das Schlagzeug, jeweils nach ihren Soli, in unbegleiteten ad lib.-Passagen Gelegenheit hatten, ihre Instrumentauffassung zu demonstrieren. Odean Pope zeigte, daß er auch die neuesten Saxophonentwicklungen nachvollzogen hat; mit Hilfe der permanenten Atmung entlockte er seinem Instrument nahezu polyphon wirkende Klangtrauben. Cecil Bridgewater wirkte dagegen schon vom Auftreten her distanzierter und kühler. Doch daß sich hinter dieser zunächst wenige'r zupackend wirkenden Relaxtheit ein ganz sauber sich artikulierendes, großes Formbewußtsein verbirgt, sollte im Lauf des Abends noch deutlich werden. Nach einer eigenwilligen Ensembleinterpretation von Ellingtons ,,In a sentimental mood", in der Calvin Hill bewies, daß er, wenn auch kein ganz großer, so doch ein grundsolider moderner Bassist ist, dessen Linien im Solo, wie in der Begleitung vor allem durch Transparenz bestechen. Max Roachs folgendes, unbegleitetes Schlagzeugsolo „For Big Sid" war der Höhepunkt des ersten Teil des Konzertes. Über ein singbares A-A-B-A-Thema trommelte Roach mit atemberaubender, logischer wie emotionaler Folgerichtigkeit Variationen lyrischer Schönheit, wie sie wohl von keinem anderen Schlagzeuger erreicht wird. Natürlich gab es da immer wieder bekannte, kalkulierte, eingeübte Phrasen; aber aufgrund von Roachs Ehrfurcht seiner Kunst gegenüber saß der Wiedererkennensfreude nie, wie so oft bei Hardbop-Veteranen, die Langeweile im Nacken.

War im ersten Teil das Ensemblespiel der Bläser weitgehend auf die Themenköpfe reduziert, so fanden die Bläser, im zweiten Teil inzwischen zu Höchstform aufgelaufen, vom Schlagzeug aus dezent gelenkt, öfters zu sich gegenseitig anfeuernden Riffs zusammen. Von den up-tempo im %- oder "A-Metrum gespielten Stücken hinterließ besonders „Round about midnight" einen nachhaltigen Eindruck. In „Max's five" tat Roach, was so oft als ein Charakteristikum seines Spiels beschrieben wurde: über einer ostinaten, ungerade zwischen den Füßen aufgeteilten

Hinter seiner zunächst wenig zupackend wirkenden Relaxtheit verbirgt sich ein ganz sauber sich artikulierendes, großes Formbewußtsein: **Cecil Bridgewater**

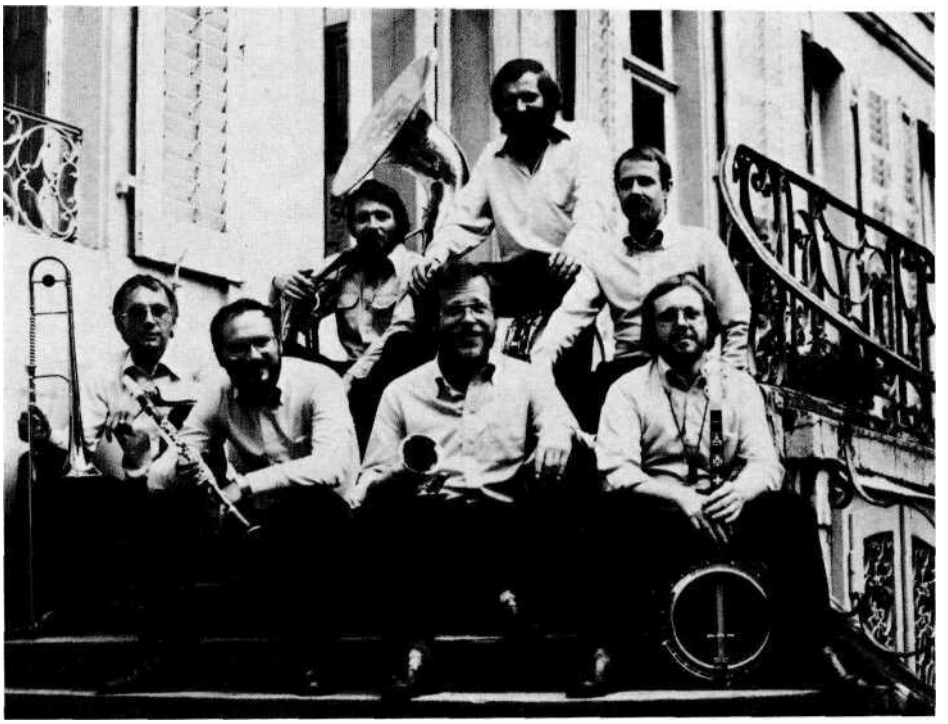
Foto: Hans Kumpf

,,Baß"-linie tat er mit den Klang gewordenen Rhythmen, was Bach mit den Melodien machte.
Trotz des Bewußtseins, eine Roach-Formation gehört zu haben, die sich als Gruppe noch nicht in vollem Maße gefunden hat, verließen die zahlreichen Besucher das Kornhaus mit dem Gefühl, einem großartigen Konzert beigewohnt zu haben, und ein Amateurschlagzeuger sprach gar davon, sein Instrument zu einem Freudenfeuer über Roach'sche Musik anzustecken. Thomas Fitterling

15 Jahre Hot Jazz

Seatown Seven

Keiner von ihnen hat die Stadt an der Mississippi-Mündung gesehen, aus der ihre Musik kommt, und sie haben auch die Zeit nicht miterlebt, in der sie entstand und blühte. Und doch spielen die Seatown Seven - Standort Düsseldorf - den New Orleans Jazz so authentisch, als seien sie beiderseits der Bourbon Street aufgewachsen. Nordrhein-Westfalens älteste bestehende Hot-Jazz-Band wurde vor mehr als 15 Jahren gegründet. Die Zielrichtung war von Anfang an klar: kein verwässerter Dixieland, sondern der originale Jazz der stilbildenden Musiker und Komponisten wie King Oliver, Clarence Williams oder Louis Armstrong sollte das Vorbild sein. Nach anderthalb Jahrzehnten, vier Platten, vielen Funk- und Fernsehauftritten in Holland und Deutschland und ungezählten Konzerten können die Seatown Seven mit Fug und Recht sagen, daß sich ihr Konzept bewährt hat.
Vier der Seven sind zehn Jahre dabei, einer fünf und einer zwei Jahre. Adrian von Saucken, Posaunist und Gründer der Band, ist zugleich auch ihr ,,Historiker". Rund 800 Platten aller wichtigen Musiker und Bands der Jazzgeschichte stehen in seinem Archiv. Zum Teil spielen die Seatown Seven nach eigenen Arrangements, vielfach auch nach den alten Aufnahmen. Entsprechend ihrem Stil ist auch die Besetzung klassisch: Karl-Heinz Viesehon, Kornett, Adrian von Saucken, Posaune, Wulf-Harro Pyka, Klarinette, Altsaxophon, Rudi Lehmann, Klavier, Udo Jägers, Banjo, Gitarre, Gesang, Reiner Oeding, Sousaphon, Baß, und Otmar Kaiser, Schlagzeug.
Die Band-Historie verzeichnet eine Reihe von Höhepunkten. 1964/65 traten die Seven erstmals beim Hot Jazz Festival in Frankfurt auf, 1968/69 bei zwei holländischen Festivals und beim Hamburger Hot Jazz Meeting. Seit 1969 spielen sie regelmäßig in allen namhaften holländischen Jazzclubs und auf Festivals: Gorinchem, Breda, Gent. 1970 kam die erste Fernsehsendung bei Radio Hilversum. 1971 machte die Band ihre ersten beiden Langspielplatten ,,Ready for the River" und „Storyville Jazz" in Eigenproduktion. Die dritte folgte 1975, die vierte 1977: „Jubilesta" (WAM 69074).
Ab 1974 sind die Seatown Seven regelmäßig Gäste im Jazzclub Hannover, im Cotton Club Hamburg, in der Dixieland Hall in Stuttgart und anderen Bastionen des klassischen Jazz. Live-Radiosendungen in WDR und SWF haben sie ebenfalls schon bestritten, und 1977 waren sie gleich zweimal musikalischer Fixpunkt der Live-Sendung des WDR-Fernsehens „Wochenend in Düsseldorf". Auch 1978 waren sie wieder dabei.
Der Stil ihrer Vorbilder aus den zwanziger Jahren wird von den Seatown Seven weder kopiert noch auf modern getrimmt. Sie pflegen eine musikalische Tradition, die wert ist, erhalten zu werden. Improvisationsgabe und Spielfreude jedes einzelnen verbinden Rhythmus und Dynamik der schwarzen Tradition mit den melodischen und harmonischen Feinheiten der kreolischen Musik zum authentischen New Orleans Hot Jazz - mit einer stilistischen Spannweite von der kollektiven Improvisation über ausgefeilte Soli bis zum Big Band Sound der beginnenden Swing-Ära.
Traditionspflege bedeutet auch, daß die Seatown Seven regelrechte Entdeckerarbeit leisten. Manche ihrer Stücke waren über Jahrzehnte nicht zu hören: Titel von Tiny Parham oder Jimmy O'Bryant beispielsweise. „Jazz is back" hieß eine 'Newsweek'-Titelgeschichte vor einigen Monaten. Was die Seatown Seven angeht, war der Jazz nie fort.
Christian Janaczek



Kein verwässerter Dixieland, sondern der originale Jazz der stilbildenden New Orleans Musiker: Seatown Seven Foto: Adrian von Saucken

Hamburger Jazzwochenende

Mangelsdorff - Andersen - Favre

Wann ist jemand wirklich populär? Wenn man, wie Posaunist Albert Mangelsdorff, in ganz Deutschland nur beim Vornamen genannt wird. Albert, seit 30 Jahren der bekannteste deutsche Jazzmusiker überhaupt, erfreut sich solcher Vertraulichkeit des Publikums nicht aus Gründen des Starkults, sondern weil die Fans ihn als Menschen und Musikerpersönlichkeit gleichermaßen schätzen gelernt haben.
Beim 144. Jazzworkshop des NDR stellte sich der Frankfurter Posaunist mit Arild Andersen, Baß, und Pierre Favre, Schlagzeug, im Trio vor. Im überfüllten Sendesaal des Hamburger Funkhauses - mit der nur bedingt jazzfördernden Atmosphäre einer Turnhalle - wurde der Altmeister sogleich mit Beifall überhäuft. Das wirkte sich inspirierend auf alle drei Musiker aus: Sie spielten bei aller musikalischen Spannung entspannt, gaben schon bei den ersten Titeln „Triplicity", „Folkmond", und „Out House" solistisch ihr Bestes.
Alberts Überblas-Technik, oft schon gerühmt, feierte hier fröhliche Urständ - bis zu vier Stimmen blubbern da aus dem Instrument, quirlen aus Mundstück und Posaunenzug und bahnen sich harmonisch manch Doppelgleis. Satte Grundtöne erklingen, dann wieder kinderliedhafte Kürzel - auch das Einfache will intelligent gespielt sein.
Percussionist Pierre Favre bewies, daß

man auch mit der kargen Grundausstattung eines Schlagzeugs (sogenanntem „Kleinen Besteck") traumhafte Soli gestalten und die Kollegen swingend anfeuern kann. Arild Andersen am Baß war ein allzeit fröhlicher, einfallsreicher und sicherer Begleiter. Trotz der gewiß nicht leichten Kost - Avantgarde Jazz mit einem Tupfer Hardbop - spendeten die Zuhörer enthusiastischen Applaus.

Klaus Berger

Schwergewicht auf dem freien Jazz

1. Wittener Oster-Jazz Festival

Inzwischen sind auch die als einzelgängerisch be- und verkannten Jazzmusiker darauf gekommen, daß Solidarität stark macht. Während die anderen für saubere Umwelt, gegen Autobahnen und Atommeiler protestieren, kämpfen sie in kulturell unterversorgten Gebieten gegen die Mißachtung ihrer Musik. In den vergangenen Jahren sind viele dieser besonderen Bürgerinitiativen wie Pilze aus dem Boden geschossen und haben es zum Teil geschafft, eine eigene lokale Jazzszene zu etablieren.

Zum Beispiel Wirten: Bevölkerungsmäßig schon längst Großstadt, steht äs kulturell tief im Schatten der benachbarten Ruhrmetropolen. Eine Musik- oder gar Jazzszene existierte nicht, bis Anfang dieses Jahres die „Musikerinitiative Witten e. V." gegründet wurde. Die Gruppe, die so mutig war, die Riege und Förderung des freien Jazz als besonderes Anliegen in die Satzung zu schreiben, traf sich aber nicht zu ersten gemütlichen Vereinssitzungen, sondern wurde gleich aktiv. Keine zwei Wochen nach der Gründung veranstaltete die Initiative ihr erstes Konzert - ein Baß-Quartett, bei dem - für den guten Zweck - Peter Kowald aus dem benachbarten Wuppertal mitspielte. Nach einem gelungenen Saxophon-Quartett-Konzert startete die Initiative dann im April kurzerhand das 1. Wittener Oster-Jazz Festival in der Galerie „Schaufenster 54" - schließlich war der Verein bereits zweieinhalb Monate alt!

In sieben Konzerten (mit zehn Formationen) zwischen Gründonnerstag und Ostermontag wurde aufgeboten, was in Witten und in den Nachbarstädten des Ruhrgebietes zwar noch wenig Rang und Namen, aber musikalische Qualitäten hat. Das Schwergewicht des Programms lag auf dem freien Jazz der verschiedenen Spielarten. Zwei Gäste, die wie alle Teilnehmer des Festivals kostenlos auftraten, kamen als Vertreter der Aachener Jazzszene: Rolf Dressen, Schüler von Paul Lovens und Paul Lytton, führte einfallsreiches, mit Klängen experimentierendes Schlagzeugspiel vor. Der Tubaspieler „Pinguin" Moschner stellte sich kurz vor seiner Mitarbeit beim Wuppertaler Free Jazz Workshop als Solist vor. In seinen freien Improvisationen schaffte er eine Synthese aus lyrisch-melodiösen und ruppigen, holpernden Passagen, in denen er alle mit dem Instrument herstellbaren Sounds (z. B. mit einem Plastikeimer) verwertete. Anspruchsvollen New Jazz mit durchkomponierten Teilen bot die für das Festival zusammengestellte New Jazz Company, während der Pianist Martin Theurer mit dem Schlagzeuger Achim Goeken überzeugend im Duo Free Jazz des älteren Stils - stark emotional und explosiv - spielte. Zusammen mit der swingenden Original Bommerholzer Jazzband sorgte in zwei weiteren Gruppen Martin Theurer, der bereits zum Berliner Workshop Freie Musik 1980 eingeladen wurde, dafür, daß auch die Freunde traditioneller Jazzmusik nicht zu kurz kamen. - Als Vorsitzender der Wittener Musikerinitiative hofft Theurer, daß nach der guten Resonanz beim Publikum die Stadt in Zukunft nicht wie bisher nur neue Kammermusik unterstützenswert findet.

Achim Forst

Jazz News

Jazz for People in München

Über 170 der berühmtesten Jazz-, Blues- und Fusion-Künstler werden sich beim Jazz-Fest in München am 16. und 17. Juli in der Olympiahalle vorstellen. Veranstalter dieses Festivals, dessen Leitmotiv „Jazz for people" heißt, ist die Münchner Olympiapark GmbH; sie wird unterstützt vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München. Produziert wird das Münchner Jazz Fest '79, das in den kommenden Jahren fester Bestandteil des kulturellen Sommers von München werden soll, von George Wein, in Zusammenarbeit mit Alexander Zivkovic, London, und Karlheinz Mein, München. Das Fest, das man als eine Art von olympischem Musik-Marathon bezeichnen könnte, beginnt an den beiden Tagen jeweils um 16.00 Uhr und dauert bis zwei Uhr früh. George Wein sagte, er plane ein Fest nicht nur für ausgesprochene Jazz-Fans, sondern für alle Musikliebhaber. Dem entspreche das Programm, das nicht nur Jazz, sondern auch Blues und Fusion bringen wird und auch die Absicht, ganzen Familien den Besuch zu ermöglichen, indem die Eintrittspreise für Kinder erheblich gesenkt werden. Innerhalb dieser Absicht, möglichst breite Bevölkerungsschichten zu interessieren, werden einzelne Gruppen im Rahmen der gleichzeitig laufenden Festwoche „München Kultur" in der Münchner Fußgängerzone auf dem Marienplatz vor dem Rathaus auftreten. Im übrigen wird Mortimer Feld, der als international anerkannter Akustiker für alle Festivals von George Wein in den USA zuständig ist, für das Münchner Jazz-Fest '79 in der Olympiahalle ein völlig neues Tonsystem zur Verfügung stellen. Der Eintrittspreis pro Tag beträgt im Vorverkauf 30,- DM, an den Tageskassen 35,- DM, Kinder bis zu zwölf Jahren zahlen 10.- DM. Genaues Programm und Kontaktanschrift siehe unter der Rubrik Festivals auf Seite 38 in diesem Heft.

Deutscher Schallplattenpreis 79

Am 17. Mai wurde im Congress Centrum in Hamburg der Deutsche Schallplattenpreis 1979 verliehen. Eine unabhängige Jury, die von der Deutschen Phono-Akademie betraut wurde, hat aus der immensen Vielfalt des gesamtmusikalischen Schaffens wieder die Künstler und Produktionen herausgefiltert, die insbesondere über das Maß des Alltäglichen hinausreichen und sich für 1979 als preiswürdig erwiesen. Für die Sparte „Kategorie II - Gattungspreise: Jazz" waren Herbert Lindenberger, Dr. Ulrich Olshausen und Dieter Zimmerle als Jury zuständig, unter „Historische Aufnahmen - Jazz" wählten Rolf Dötsch, Teddy Leyh und Dietrich Schulz-Köhn die preiswürdigen Platten aus. Das Ergebnis sieht wie folgt aus:

Jazz - a) traditionell: Abbi Hübner & his Low Down Wizzards „Oldtime Festival Jubilee Concert" Bellaphon DC 23063, Allotria Jazzband „Allotria live" Bellaphon BBS 2560, Mary Lou Williams + Cecil Taylor „Embraced" Pablo 2620 108, Chris Barber „Echoes of Ellington", Intercord 187 000, Big Joe Turner + Axel Zwingenberger „Let's Boogie Woogie All Night Long" Teldec 6 23624, Benny Goodman „live at Carnegie Hall, January 17,1978" Teldec 6 28 451.

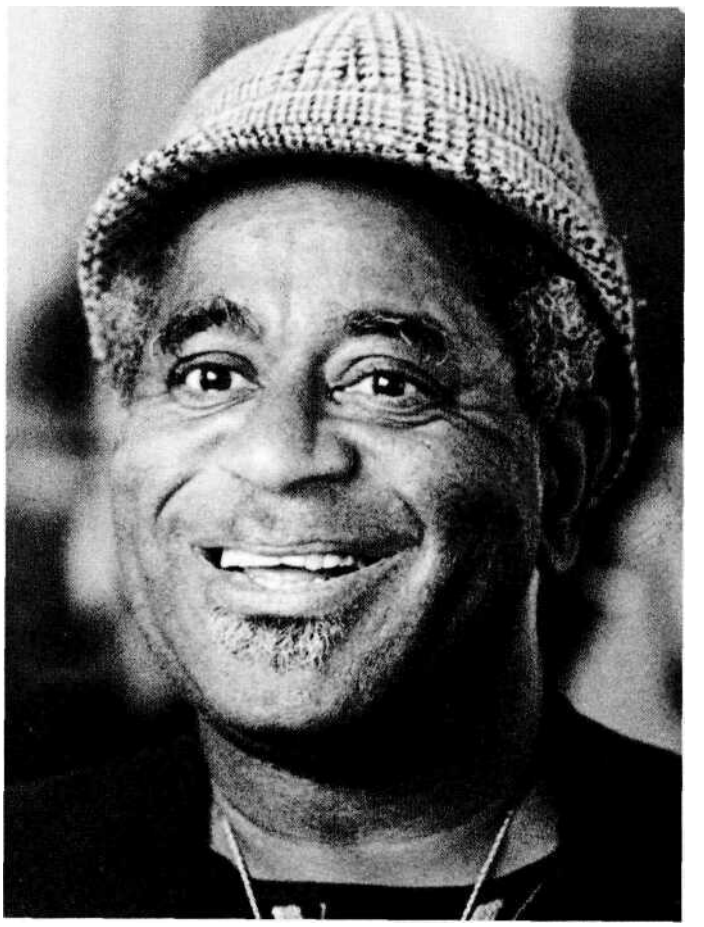
Jazz-b) modern: Keith Jarrett „My song" ECM 1115, Kenny Wheeler „Deer Wan" ECM 1102, Bennie Wallace „Fourteen Bar Blues" ENJA3027, The United Jazz & Rock Ensemble „Teamwork" Mood 22 999, Charly Antolini „Jazz Power Live" Pläne G-0040.

Historische Aufnahmen - c) Jazz: The Duke Ellington Carnegie Hall Concerts 1943-1947 Prestige 24073-75 + 34004, Bix Beiderbecke-Frankie Trumbauer „Bix and Tram" EMU C 134-52 768 / 69, Pete Johnson „Jazz Museum Vol. 6" Coral 0052.046, Duke Ellington and his Orchestra, Vol. 1-1946 „The Uncollected" Teldec 6 23575, Charlie Parker „The Very Best Of Bird", WEA WB 66 081. Zudem tauchen unter Sonderpreis in der Kategorie II der Gattungspreise noch folgende Platten von Jazzkünstlern auf: Keith Jarrett „Sunbear Concerts" ECM 1100, Stephane Grappelli-Yehudi Menuhin „Tea for two" EMI 1 C 063-02997 Q, Rimona Francis MPS 15 508.

In der Kategorie III Künstler des Jahres wurden unter Pop Carla Bley, Wolfgang Dauner, Keith Jarrett, das United Jazz + Rock Ensemble, unter Nachwuchssolist Pop Axel Zwingenberger und unter Nachwuchsensemble Pop Auracle und die Kitty Winter Gipsy Nova genannt.

Das Heribert Wagner Trio, das aus dem Bassisten Sigi Busch, dem holländischen Percussionisten Ron Berendsen und dem Wiener Geiger Heribert Wagner besteht, gab im April einige Konzerte in Holland. Im Herbst will es eine Deutschlandtournee unternehmen. Kontaktanschrift: Heribert Wagner, Borculoseweg 40 B, 7161 HA, Neede, NL, Tel. 00 31 / 54 50/33 47.

Alex von Schlippenbach schrieb im Auftrag von Radio-Televisione Italiana mehrere Bearbeitungen von Thelonious Monk Themen sowie eigene Kompositionen, die er mit dem Rundfunkorchester Rom einstudierte. Sie wurden am 28. Mai in Rom bei einem Konzert vorgestellt. Als Solisten waren mit dabei: Evan Parker, Paul Lovens, Giancarlo Sciaffini und Bruno Tommaso.



Nimmt am olympischen Musik-Marathon in München teil: Dizzy Gillespie Foto: Norbert Hess

Waterland Records, die Plattenfirma von Loek Dikker und Pierre Courbois, haben jetzt ihr viertes Album veröffentlicht. Es stellt den Alt- und Tenorsaxophonisten Keshavan Maslak zusammen mit dem Bassisten Mark Miller und dem Schlagzeuger Sadiq Abdu Shahid vor. Kontaktanschrift: Dikker & Courbois BV, Hoogte Kadijk 155, Amsterdam, Holland, Tel. 22 32 21.

Straßenmusik wird das Kulturamt der Stadt Osnabrück vom 1. Juni bis 15. Juli bieten. Dabei wird Folk, Blues, Klassik, Rock und Jazz zu hören sein. Musiker, die dieses Angebot nutzen wollen, erhalten einen auf drei Tage befristeten Gewerbeschein und einen Plan aller möglichen „Spiel"-Plätze. Dort können sie während oder nach ihrem musikalischen Vortrag sammeln. Das Kulturamt gibt Essensmarken aus und stellt Übernachtungsmöglichkeiten zur Verfügung. Kontaktanschrift: Kulturamt der Stadt Osnabrück, „Straßenmusik", c/o Martin Kester, Richterskamp 3,4500 Osnabrück, Tel. 0541/47515.

Stan Kenton mußte wegen seines schlechten Gesundheitszustandes 20 Konzerte mit seinem Orchester absagen. Der Bandleader bereitet derzeit Musik für erneute Plattenaufnahmen vor. Im Herbst will er dann wieder auf Tournee gehen.

Barbara Thompson hat jetzt eine besondere Attraktion in ihrer Gruppe Paraphernalia: ihr Ehemann, der Schlagzeuger Jon Hiseman ist eingestiegen.

Barre Phillips ging mit John Surman auf Frankreichtournee und stellte dabei neues musikalisches Material vor, das auch auf der geplanten ECM Platte des Duos zu hören sein wird. Phillips / Surman werden am 13. Juni im Rahmen des Lyon Festivals auftreten.

Brassy Brew wird Anfang Juni eine Platte produzieren. Die Heidelberger Gruppe mit nunmehr achtjähriger bewegter Vergangenheit, hat sich neu formiert. Es spielen Knut Rössler, Alt- und Sopransaxophon, Thomas Wind, Vibraphon, Klavier, Mike Verdugo, Gitarre, Jele Graf, Bass, Walter Heibig, Schlagzeug, und Roy Randolph, Conga, Gesang. Kontaktanschrift: Jele Graf, Hauptstraße 80,6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21 /2 82 44.

Erling Kroner ist der Gewinner des Preises der Ben Webster Foundation. Der 36jährige dänische Posaunist ist derzeit Mitglied der dänischen Radio Big Band.

Al Porcino ist vor kurzem in das SFB-Orchester eingestiegen. Der Trompeter hat dort Carmell Jones ersetzt, der jetzt Mitglied von Mombasa ist.

Jazz News

John Lewis und Hank Jones haben sich zusammengetan, um gemeinsam Konzerte und Festivalauftritte zu bestreiten. Die beiden Pianisten werden ihr Programm, das „An evening with two grand pianos" betitelt ist, in diesem Sommer in Europa, später dann in den USA vorstellen. Lewis und Jones werden auch beim Nizza Jazz Festival zusammen auftreten. Kontaktanschrift: Monte Kay Management, 9200 Sunset Boulevard, Suite 621, Los Angeles, California 90069, USA, Tel. 278-7975.

Karl Ratzer, in Osterreich geborener und seit mehreren Jahren in New York lebender Gitarrist, hat im vergangenen März in New York mit seinem Quartett eine Platte für CMP-Records aufgenommen. Das Album wird im Juni unter dem Titel „Fingerprints" erscheinen. Ratzer wird mit seinem Quartett, zu dem der Pianist Dan Wall, der Bassist Neal Starkey und der Schlagzeuger Al Nicholson gehören, im Oktober auf Deutschlandtournee gehen. Kontaktanschrift: verabra tours & promotion, Kölner Weg 42,5000 Köln 40, Tel. 02 21 / 481666.

Keith Jarre« gab kürzlich mit seiner Belonging Group zu der Jan Garbarek, Falle Danielsson und Jon Christensen gehören, einige Konzerte in Japan. Zwei Konzerte wurden von ECM aufgezeichnet. Plattenaufnahmen davon sollen in nächster Zeit erscheinen.

Kjol, die Schweizer Jazz-Rock-Gruppe, die aus der Saxophonistin Bibi Doran, dem Gitarristen Heinz Affolter, dem Bassisten Walter Stricker und dem Schlagzeuger Dave Doran besteht, veröffentlichte ihre erste Platte unter dem Titel „Take it on". Das Quartett, das im Frühjahr 1978 gegründet wurde, hat die Kontaktanschrift: Brigeen Doran, Geissmattstraße 42, CH-6004 Luzern, Tel. 00 41/41/ 23 95 49.

Michael Mantler wird im Juli auf Europatournee gehen. Mit dem in den USA lebenden österreichischen Trompeter reisen: Don Preston, Synthesizer, Carla Bley, Keyboards, Gary Windo, Saxophon, Steve Swallow, Bass, und D. Sharpe, Schlagzeug.

Nana Vasconcelos hat vor kurzem seine erste Platte unter eigenem Namen für ECM gemacht. Der Percussionist präsentiert darauf ausschließlich Kompositionen von Egberto Gismonti.

Paul Motian nahm kürzlich in Ludwigsburg eine Platte für ECM auf.

Ray Ventura, der sich in den 30er und 40er Jahren als Bandleader in Europa einen Namen machte, ist Mitte April im Alter von 71 Jahren in Palma de Mallorca gestorben.

Erwin Lehn, der bisher als Gastdozent an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart unterrichtete, hat jetzt einen offiziellen Lehrauftrag für Big Band bekommen. Kürzlich erschien eine Platte der aus Studenten gebildeten Big Band der Musikhochschule, die Erwin Lehn einstudierte.

Die Musikantenkünstler gehen in diesem Sommer wieder auf große Fahrt durch Italien, Frankreich, Spanien, Portugal und Nordafrika. Auf dem Programm der Musikantenkünstler steht modernes Musiktheater, wobei sich die Musik von der Polka über Walzer und Ragtime bis zum Hardbop, Free Jazz und Fusion unter Einbeziehung von Punk erstreckt. Die aktuelle Besetzung der Truppe, die sich Mitte Juni mit ein paar Konzerten in Deutschland verabschiedet ist: Albin Michel, Orgel, Synthesizer, Gitarre, Klavier, Gesang, Johannes Seidemann, Saxophone, Flöte, Klarinette, E-Bass, Illi der Schweizer, Schlagzeug, Synthesizer, Gesang, Fridolin, Percussion, Fühlophon, Gesang, Jodeln, Ulla Rotaru, Synthesizer, Posaune, Gesang, und Maxim **„Illi",** Licht und Spezialeffekte. Kontaktanschrift: Wagner und **Illi** Prod., Flurstr. 2,4000 Düsseldorf, Tel. 0211/686488.

ECM wird in nächster Zeit folgende neue Platten vorlegen: Keith Jarrett Quartet in Concert „Eyes of the heart", Jan Garbarek Group „Photo with blue sky, white cloud, wires, windows and a red roof", Eberhard Weber „Fluid rustle" und Mick Goodrick „In Pas(s)ing".

Riot hat Ende April eine Produktion beim WDR mit dem Sinfonieorchester Siegen gemacht. Die Kompositionen schrieben Uli Bekkerhoff und Rainer Linke, die Arrangements lieferten Fritz Pauer und Rainer Brüninghaus.

Eddie Boyd wird im Oktober und November wieder einmal mit Ulli's Blues Band gemeinsam auf Tournee gehen. Diese Kombination des amerikanischen Pianisten und Sängers mit der deutschen Bluesband hat sich bereits auch auf der „Blue Angel" benannten Split-Platte bewährt, die im November 1978 erschienen ist. Kontaktanschrift: H.-U. Lemke, Nordstraße 67, 5300 Bonn 1, Tel. 0 22 21 / 65 22 95.

Heinz Sauer nahm Anfang Mai mit seinem Saxophonkollegen George Adams in Ludwigsburg eine Platte für ECM auf. Die Partner der Saxophonisten waren: Kenny Wheeler, Trompete, Richard Beirach, Klavier, Dave Holland, Bass, und Jack DeJohnette, Schlagzeug.

Japo wird demnächst eine neue Platte des Globe Unity Orchesters vorlegen. Sie ist „Compositions" überschrieben und ist ein Pendant des 1977 erschienenen Albums des Globe Unity Orchesters „Improvisations".

Changes heißt die neue Gruppe, die aus Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Engstfeld, Tenorsaxophon, Ed Kroger, Klavier, Peter Bockius, Bass, und Peter Weiss, Schlagzeug, besteht. Die Gruppe ging im April zum ersten Mal auf Tournee und machte im Mai ihre erste Platte. Im Juli und September will Changes wieder Gastspielreisen unternehmen. Kontakt: Telefon Bremen 59 12 23 und 7 48 38 oder Düsseldorf 57 52 28 und 5 17 75.

Christoph Spende! nahm Ende Mai zusammen mit dem Bassisten Gerd Mayer eine Duoplatte auf, auf der beide vorwiegend mit Eigenkompositionen zu hören sind. Das Duo plant im Herbst eine Tournee. Kontaktanschrift: Gisela Przbylla, Alt-Tempelhof 43,1000 Berlin 42.

Trevor Watts nahm mit dem Pianisten Howard Riley, dem Bassisten Barry Guy und dem Schlagzeuger John Stevens eine Platte für Japo auf.

Savoy Reissue Serie bei EMI

Die EMI/Electrola hat in zwei Etappen 24 Langspielplatten, teils Doppelalben, aus dem legendären Savoy-Katalog wiederveröffentlicht. Durch ihre Liierung mit der amerikanischen Firma Arista verfügt die EMI/Electrola über einzigartiges Material aus dem Katalog der von Arista übernommenen Firma Savoy. Die Serie enthält Aufnahmen von Lester Young, John Coltrane, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins, Erroll Garner, Donald Byrd, Charlie Parker, Milt Jackson, Cannonball Adderley, Herbie Mann, Billy Eckstine, Yusef Lateef, George Shearing, Howard McGhee, Gene Ammons, Lee Morgan/Hank Mobley, Art Pepper, Stan Getz, Al Cohn, Pete Johnson, Eric Dolphy und Dexter Gordon.

Unternahm schon mehr als 1 00 Auslandstourneen: **Traditional Jazz Studio Prag**
Foto: Stepan K. Aussenberg

European Saxophone Quartet

20 Jahre Traditional Jazz Studio Prag

Das Traditional Jazz Studio Prag kann jetzt sein 20jähriges Bestehen feiern. Die Gruppe, die zu den besten Bands der CSSR gehört, wurde 1959 von dem Klarinettisten und Saxophonisten Pavel Smetäöek gegründet und hat bisher schon mehr als 100 Auslandstourneen unternommen.

Im Lauf der Jahre arbeitete die Band mit Gastsolisten wie Beryl Bryden, Albert Nicholas, Benny Waters und Tony Scott. Plattenaufnahmen wurden in der CSSR u.a. auch mit Albert Nicholas, Benny Waters und Tony Scott vorgelegt, zudem machte das Traditional Jazz Studio Prag auch eine Platte live im Onkel Po in Hamburg. Kontaktanschrift: Traditional Jazz Studio, Pavel Smetäcek, Janoskeho 20,170 00 Praha 7, Tel. 37 98 202.

cai, Andre Goudbeek, Francois Jeanneau und Friedemann Graef zusammenfanden und die im September eine längere Tournee unternehmen wird. Das Repertoire des ESQ umfaßt Originalkompositionen der Mitglieder, Stücke aus der klassischen Literatur für Saxophonquartett, zudem wird viel improvisiert. Kontaktanschrift: Friedemann Graef, Tiefwerderweg 32, 1000 Berlin 20, Tel. 03 O/ 3 31 82 81 .

Jazz-Kurse und Seminare

Die Musikerinitiative Braunschweig e. V. veranstaltet vom 8.-10. Juli im Spiel- und Lernzentrum Braunschweig einen Jazzkurs. Die Lehr- und Lernziele sind: Erweiterung der instrumentalen Fertigkeiten, der theoretischen Grundlagen, sowie Training des musikalischen und sozialen Gruppenverhaltens. Es werden unterrichtet: Einführung in die Jazzgeschichte, Stilkunde, Einführung in die Lerntheorie, Harmonielehre, Instrumentalunterricht und Comboarbeit. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Christof Lauer, Saxophon, Bernhard Mergner, Trompete, Eileen Fiss, Gesang, Otto Wolters, Klavier, Matthias Weise, Gitarre, Siggi Busch, Baß, und Hans Claus, Schlagzeug. Der Kurs kostet 50 DM, Anmeldungen sind zu richten an Matthias Weise, Vossheide22, 3171 Flettmar.
Vom 21 .-30. Juni führt die Abteilung Jazz der Hochschule für Musik und darstellende Künste in Graz in Zusammenarbeit mit dem Landesmusikdirektor für Steiermark das zweite Internationale Jazzseminar in der Burg Deutschlandsberg in der Weststeiermark durch. Die musikalische Gesamtleitung hat Peter Herbolzheimer, weitere Dozenten sind Gregg Bowen und Falle Mikkelborg, Trompete, Bobby Burgess, Posaune, John Mayhan, Altsaxophon, Karl Drewo, Tenorsaxophon, sowie Erich Kleinschuster, Heinz Honig, Karlheinz Miklin, Eduard Holnthaner, Harald Pepl, Harald Neuwirth, Wayne Darling, Ewald Oberleitner, Manfred Josel und Erich Bachträgl. Das Konzept des Seminars ist, eine Auswahl von Big-Band-Arrangements von Peter Herbolzheimer einzustudieren. Außerdem werden noch kleine Ensembles mit den internationalen Dozenten zusammengestellt. Zudem wird im Rahmen des Seminars ein Kompositions- und Arrangierwettbewerb durchgeführt. Die Arrangements sollen für Standard-Big-Band-Besetzung geschrieben sein. Es werden drei erste Preise in Höhe von 1000 DM und drei zweite Preise in Höhe von 500 DM vergeben. Die Kosten für Vollpension und aktive Teilnahme betragen täglich 43 DM. Anmeldungen und Arrangement-Einsendungen sind zu richten an die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Abteilung Jazz, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz, Tel. 0 31 22/3 20 53.

Eddie Jefferson und Raymond Fol t

Der Bebop-Sänger Eddie Jefferson, der sich schon in den 40er Jahren einen Namen machen konnte, ist Anfang Mai auf offener Straße aus einem Auto heraus erschossen worden. Der aus Pittsburgh, Pennsylvania, stammende Vokalist, Tänzer und Textdichter, der oft mit James Moody gearbeitet hat, war 60 Jahre alt.
Im Alter von 51 Jahren starb am 1. Mai in Paris der Pianist und Komponist zahlreicher Swingtitel Raymond Fol. Er hat in Paris mit Django Reinhardt, Dizzy Gillespie, Stephane Grappelli, Roy Eldridge, Sidney Bechet, Benny Carter, Cat Anderson und Sam Woodyard gearbeitet und war in den letzten Jahren wiederholt auch in Deutschland mit Rene Franc und Gerard Badini zu hören. Fols Mentor und Lehrmeister war Duke Ellington, und als der Duke einmal auf einer Europatournee erkrankte, konnte Fol vorübergehend seinen Platz am Klavier einnehmen.

Time-Life International GmbH in München teilte uns mit, daß die Plattenserie „Giants of Jazz", die vor einiger Zeit in den USA erschien und im Jazz Podium angekündigt wurde, bisher nur in den USA vertrieben wird. Ob und wann eine Erscheinung in Europa/BRD in Frage kommt, kann im Moment noch nicht beantwortet werden.

IKDM, die Düsseldorfer Musikerinitiative, veranstaltet im Sommer dieses Jahres im Düsseldorfer Hofgarten eine Reihe mit 8 Konzerten, bei denen insgesamt 12 Gruppen auftreten. Es sind dies u. a. Voices, Changes, das Reinhard Glöder Quartett und Key. Diese Veranstaltungsreihe findet mit Unterstützung des Kulturamtes der Stadt Düsseldorf statt. Kontaktanschrift: Reinhard Glöder, Alt Heerdt 34, 4000 Düsseldorf, Tel. 0211/503415.

Theo Jörgensmann nahm im Mai eine neue Platte in Köln auf. Der Klarinettist kommentierte: „Die Gruppe ist derart gut zusammen zur Zeit, daß wir diese konzentrierte Energie nicht nur live auf Konzerten festhalten wollen."

Terje Rypdal arbeitet jetzt im Trio mit dem Trompeter und Keyboardspieler Palle Mikkelborg und dem Schlagzeuger Jon Christensen. Die drei nahmen in Oslo für ECM ein Album auf, das im September unter dem Titel „Descendre" erscheinen wird.

Die Ascocjacja Hagaw hat sich neu formiert. Den 6 Mitgliedern haben sich vier neue bekannte polnische Musiker angeschlossen, u. a. wurde die Formation durch Geige und Baß-Saxophon erweitert. Im März konnte die Band, die ihrer alten Stilrichtung treu geblieben ist, ihr 1 Sjähriges Bestehen feiern. Im Oktober wird die Hagaw auf Deutschlandtournee gehen. Kontaktanschrift: East West Promotion Andrzej Krzeszowski, Hagenstr. 24, 3000 Hannover 1, Tel. 05 11 / 31 71 32.

Joe Vieras erste drei Arbeiten in der „Reihe Jazz" (Grundlagen der Jazzrhythmik, Grundlagen der Jazzharmonik und Arrangement und Improvisation) erschienen jetzt in polnischer Sprache unter dem Titel „Elementy Jazzu" bei dem Verlag PKM in Krakau.

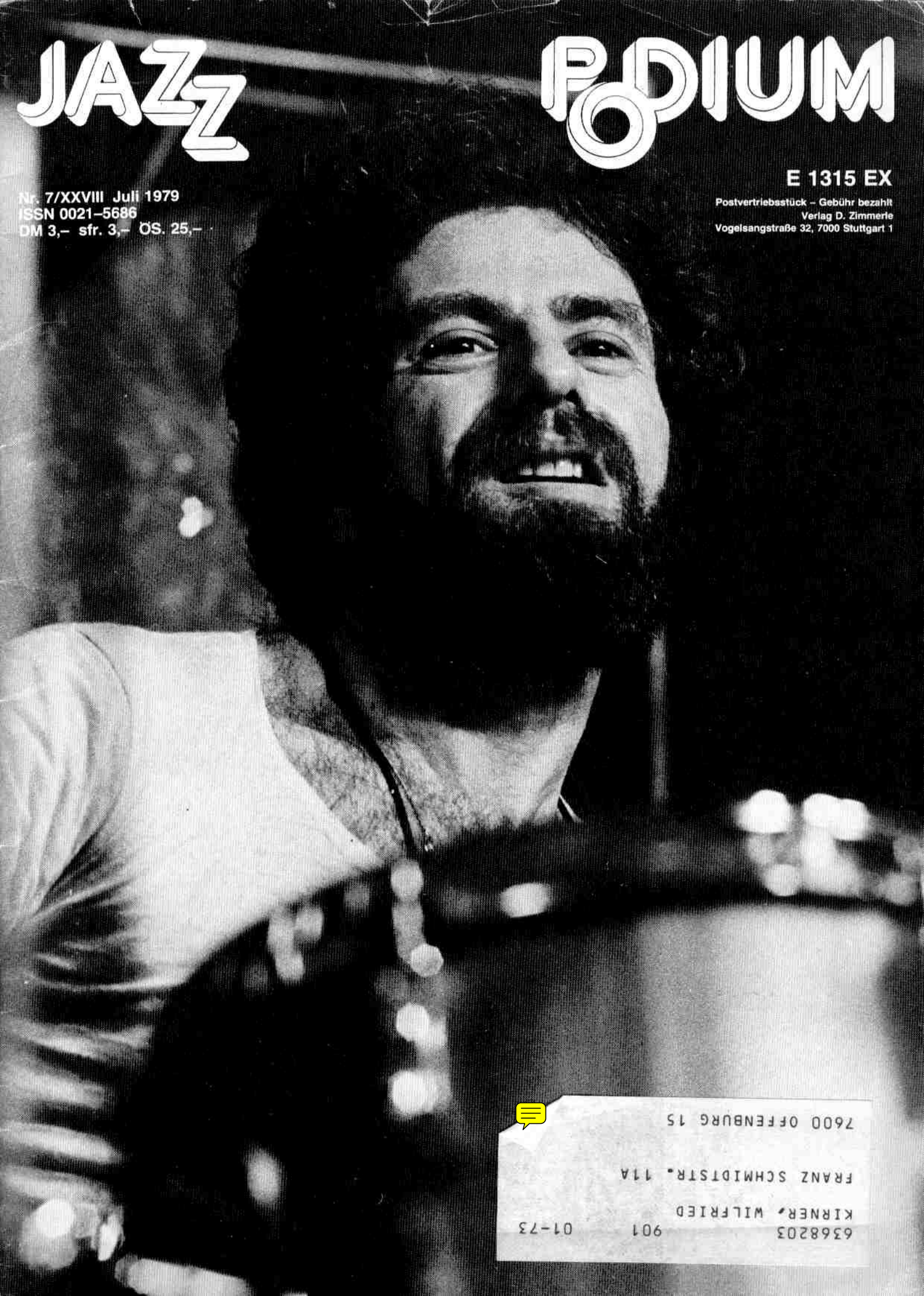
TDK nennt sich ein Trio, das aus dem japanischen Bassisten Takashi Kako und den beiden Amerikanern Kent Carter, Baß, und Oliver Johnson, Schlagzeug, besteht. Die drei Musiker haben sich bereits 1974 zusammengefunden, 1976 legten sie unter dem Titel „Micro Worlds" eine Platte vor. Im Sommer 1978 reiste TOK nach Japan und machte dort auch ein Album im Direktschnitt-Verfahren. Kontaktanschrift: Oliver Kaufman-Johnson, 11 rue du Faubourg-Poissonniere, F-75009 Paris, Tel. 00331/2465655.

Die Bop Cats machen in der Saison '79 wieder mehrere Tourneen durch Seebäder. Insgesamt stehen von Juni bis August 45 Konzerte auf dem Terminkalender. U. *a.* wird die Gruppe in den Kursälen von Westerland, Kämpen, Hörnum, List, Wenningstedt, Wyk, Amrum, St. Peter-Ording, Helgoland, Burg/Fehmarn, Grömitz, Kellenhusen, Heiligenhafen, Borkum, Wangerooge und Juist zu hören sein. Kontaktanschrift: Klaus Berger, Schillerstraße 42, 2000 Norderstedt/Bez. Hamburg, Tel. 0 40/ 5 23 47 81.

JAZZ PODIUM

Nr. 7/XXVIII Juli 1979
ISSN 0021–5686
DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–

E 1315 EX
Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



6368203 901 01-73
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Jazz in der DDR

„Ilmenau grüßt Albert"

Von den auswärtigen Jazzgruppen, die in der DDR auftreten, überwiegen die Polen eindeutig, sie führten (Ende 1978) mit 27 Gastspielen. Mit Recht mißt man auch in der DDR dem Jazz aus Polen schon wegen seiner stilistischen Eigenständigkeit, seines hohen künstlerischen Standards und seiner jazzmäßigen Qualitäten einen hohen Stellenwert zu, für DDR-Jazzer sind die Polen sogar „vorbildlich". Zwei Dutzend Gastspiele kamen aus der CSSR, knapp darunter folgen die Briten. Aus den USA registrierte man mit acht Gastspielen immerhin viermal so viele wie aus der UdSSR!
Als Omen der Kontaktfreude mag eine Begebenheit dienen, die sich vor der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz abspielte. Da war Ostern 1977 eine ganze Schar von Jazzfans aus Ilmenau mit einem Transparent aufgezogen: „Ilmenau grüßt Albert" - Mangelsdorff. Sonst aber ist ein extremes Übergewicht an Dixieland festzustellen. Die drei großen „B" - Barber, Bilk, Ball - dominieren in der Publikumsgunst. Massiert treten Oldtimekapellen beim jährlichen Dixielandfest in Dresden (seit 1971) auf - aus Polen, Ungarn, Rumänien, Schweden, Finnland, Dänemark, Holland, England, Österreich, aus der Schweiz und der CSSR.
Festivals verteilen sich übers ganze Land - in Rostock läuft der Jazz-Diskurs, regelmäßige Veranstaltungen gibt es in Magdeburg, Mittweida, Ilmenau (überhaupt viel im Thüringer Raum), Jazztage in Freiberg, Jena, Leipzig und etliche andere Unternehmungen zwischen Ostsee und Erzgebirge, mit Cliquen hier und da.

Jazz vom VEB Automobilbau

Hauptsächliche Tourneestädte sind: Dresden, Leipzig, Halle, Riesa, Magdeburg, Karl-Marx-Stadt, Erfurt und Rostock. Gelegentlich werden angeschnitten: Berlin, Schwerin, Wismar, Suhl, Jena, Greifswald, Potsdam, Cottbus, Frankfurt an der Oder, Gera und Neubrandenburg.
Monatliche Konzerte werden durchgezogen in Greiz (vom FDJ-Klub), Cottbus (Jugendclub beim Kulturbund), Rostock (FDJ-Filmklub der Uni), Frankfurt/Oder (Kulturzentrum), Wismar (FDJ-Klub der Hochschule), Magdeburg (vom Jugendklub im Stadttheater), Eisenach (Arbeitsgemeinschaft Jazz der VEB Automobilbau), Erfurt und Gotha (jeweils vom Kulturbund), Greifswald und Ilmenau (jeweils vom FDJ-Klub der Hochschulen) und in Peitz (von der AG Jazz im Kulturhaus). In Dresden gibt es seit 1970 eine Konzertreihe mit rund 800 Abonnenten.
Zentrum des DDR-Jazz ist natürlich die Hauptstadt Berlin. Im Deutschen Theater veranstaltet hier seit 1965 Martin Linzer Jazz in der Kammer. Zur umjubelten „Nummer hundert" wurden sogar aus dem Kulturfonds Auftragskompositionen spendiert, und zur „Nr. 107" legte das Berliner Improvisations-Quartett ein beachtliches, abendfüllend dramaturgisch-durchstrukturiertes Werk vor. „Nr. 111" Ende Dezember 1978 hatte ein „Petrowsky-Special" rund um und mit Ernst-Ludwig Petrowsky konzipiert.
Hier hat also die DDR-Szene ihr gebührendes Podium. Aber auch Ausländer werden verpflichtet, trotz des Handikaps an Devisenengpässen; Auftritte von US-Künstlern richten sich meist nach zufällig laufenden Tourneeplänen in Nachbarländern. Dieser maßgebliche Fokus des Jazz in der DDR ist allerdings auch Nörgelei aus eigenen Reihen unterworfen. Der in der DDR erfolgsverwöhnte Günther Fischer beispielsweise erhebt den Vorwurf, Jazz in der Kammer sei „zu progressiv".

...im Palast der Republik

Einen internationalen Workshop veranstaltet einmal im Jahr Friedhelm Schönfeld im Theater im Palast der Republik (TiP). An einem der letzten beteiligten sich Manfred Schoof und Albert Mangelsdorff aus der BRD, Aldo Romano, Franz Koglmann und Aladar Pege als weitere internationale Gäste, mit den DDR-Vertretern Ernst-Ludwig Petrowsky, Joachim Graswurm, Conrad Bauer und Friedhelm Schönfeld. Schönfeld ist Musikdramaturg im TiP, daher ist er in der Lage, hier insgesamt sechs Veranstaltungen im Jahr durchzuziehen.
Monatlich gibt es auch ein Konzert in der Möwe, dem zentralen Klub der Gewerkschaft Kunst. Alle zwei Wochen heißt es Jazz bei uns im Haus der Jungen Talente an der Klosterstraße. Gelegentlich werden zu Konzerten die Vorhänge in Kinos geöffnet, etwa im International oder Kosmos. Selten gibt es Jazz im Friedrichsstadtpalast, dagegen hat der Rundfunk im Palast-der-Republik-Saal auch innerhalb einer Jugendreihe sogenannte „Anrechtskonzerte", meistens mit größeren oder namhafteren Ensembles. Bands aller Stilrichtungen stellt das Kreiskulturhaus Treptow donnerstags und freitags vor; 500 Mark Gage sind je Band zu holen. Alle Veranstalter, neben den Kreiskulturhäusern FDJ-Klubs, Arbeitsgemeinschaften, die staatlichen Konzert- und Gastspieldirektionen in den sieben Bezirken, unterstehen Trägerbetrieben oder staatlichen Institutionen, die eventuelle Verluste abdekken. Die meisten kommen jedoch ohne Zuschüsse aus. Das Interesse an ausverkauften Häusern ist auch hier „zwingend", beklagt Karlheinz Drechsel, denn selbst ein Bezirksleiter ist der Planerfüllung hinsichtlich massenwirksamer Veranstaltungen unterworfen.

Keine Jazzkneipen

Hemdsärmelige Stimmungen in Jazzkneipen findet man in der DDR nicht. Einmal in der Woche jazzt zwar die Gaststätte Große Melodie, aber in einem großen Saal. Ein FDJ-Klub jazzt ebenfalls einmal wöchentlich an der Langhansstraße für interessiertes Publikum. Während sich an der Diskothekenfront eine Aufweichung zeigt, bleibt Jazz: Opus 89 in der 27. Reihe. Auf völlig privater Basis rührt sich im Jazz der DDR noch wenig. Vierteljährlich wagt in Peitz der Optiker Uli Blobel die Jazzwerkstaft, sogar mit internationalen Musikern.
Ausländische Podien sind für DDR-Bürger nur in Warschau - auch im Westen beachtet: das Jazz Jamboree - und in Prag zugänglich. Dorthin pilgern dann Fans in wahren Wallfahrerscharen und übernachten in den warmen Ecken der Freak-Lokale.

Nach einer nicht amtlichen Schätzung sind unter den Jazzanhängern in der DDR 75 Prozent Studenten und Lehrlinge, zehn Prozent Angestellte und sieben Prozent „Intelligenzler", vorwiegend zwischen 18 und 30 Jahren. Eine genaue Untersuchung wie die von Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk in der BRD (Schott, 1978) wurde in der DDR bislang nicht angestellt.

Ein krasses Mißverhältnis registrierte eine Analyse zum Thema Jazz im Vergleich mit Kammermusik. DDR I brachte demzufolge 0,6 Prozent Jazz zu 2,64 Prozent an Kammermusik, DDR II sogar 1,51 zu 44,9 Prozent; im Berliner Rundfunk sind es 0,8 und in der Stimme der DDR 1,8 Prozent Jazzanteil am gesamten Musikangebot über Funk. Wenn anzunehmen ist, daß die Interessengrade für Jazz und Kammermusik in etwa gleich hoch sind, wie es auch im Westen der Fall ist, bedeuten die Zahlen tatsächlich eine offenkundige Unterrepräsentanz des Jazz, 'igene Rundfunkproduktionen sind auf Jen vier DDR-Wellen selten. Live-Mitschnitte werden schon mal gesendet aus der Kammer, vom Dixiefest Dresden oder von der Berliner Jazzbühne Karlheinz Drechseis. Ansonsten Platten, auch internationale, viel historischer Jazz. Radio DDR I bringt wöchentlich einmal 30 Minuten „Jazz vor zehn", DDR II ebenfalls einmal in der Woche für eine halbe Stunde „Und nun Jazz". Der Berliner Rundfunk schafft „Für den Jazzfreund" vierzehntägig 45 Minuten, die Stimme der DDR öffnet die „Jazz-Box" ebenfalls alle 14 Tage für eine Stunde, ebenso lange schweift er über das „Jazz-Panorama". Sechsmal in der Woche wird sogar für jeweils 20 Minuten zur „Geschichte des Jazz" referiert.

Ein blasses Bild vom DDR-Jazz liefert das Fernsehen. Erst seit gut zwei Jahren flimmern, übers Jahr verteilt (wie in der Bundesrepublik Konserven von den Berliner Jazztagen), Filme vom Dixielandspektakel aus Dresden oder von der Jazzbühne aus Berlin über die Mattscheibe. Auch und erst recht aus der Röhre fordert die Partei das Tribut der Massenwirksamkeit. Einmal aber, zu Ostern 1977, wurde in der TV-Nachrichtensendung (!) ein Live-Spot aus der Volksbühne eingeblendet.

Schweigender Blätterwald

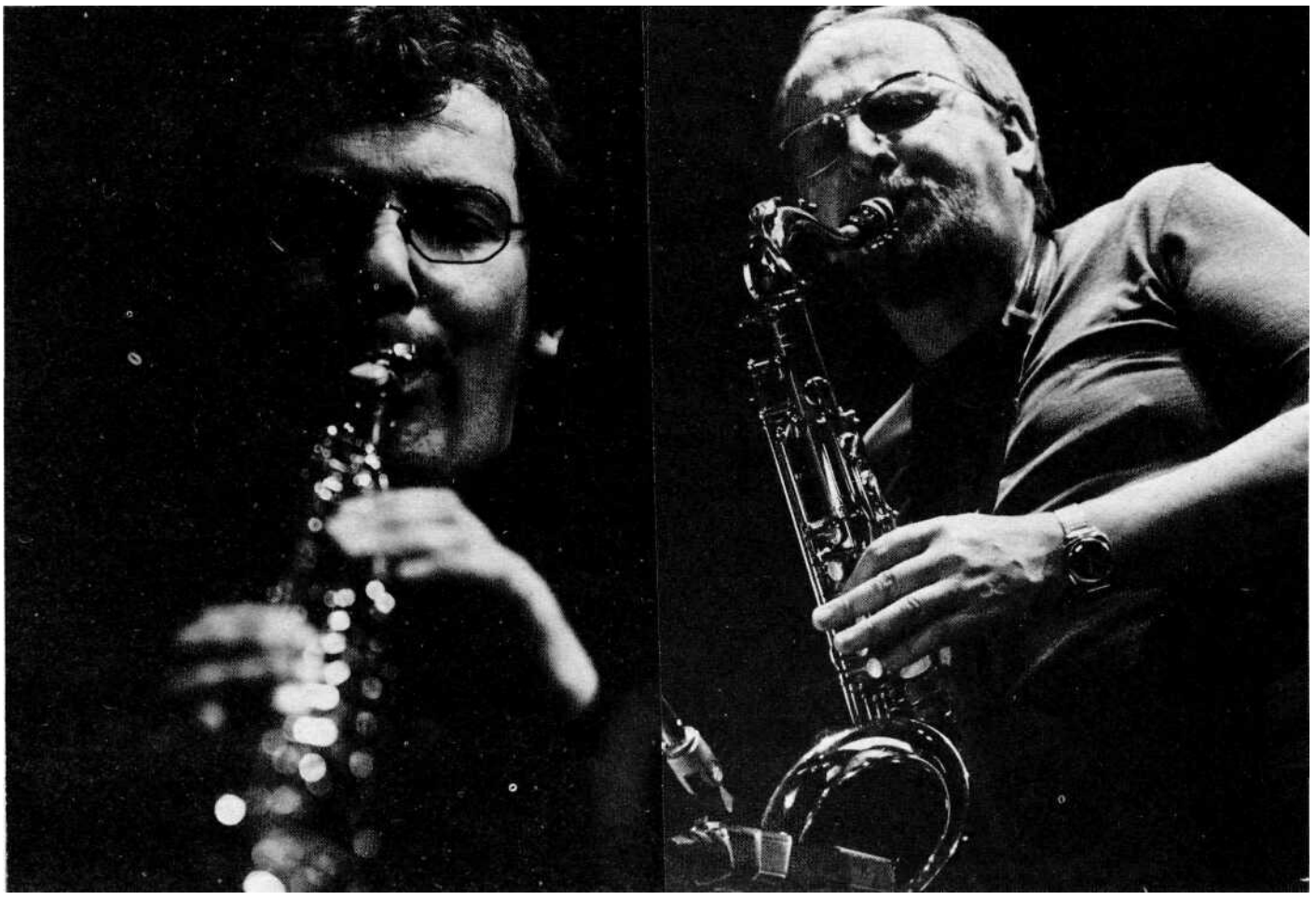
Fachliteratur ist in der buchfreundlichen DDR mager aufgelegt. Und wenn, geht es um ältere Jazzgeschichte. Nicht nur fehlen so soziologisch, ja fast „klassenkämpferische" Werke wie die von Carles/Comolli (Free Jazz - Black Power), LeRoi Jones (Blues People) oder Fark (die mißachtete Botschaft), auch Berendts Jazzbuch - immer noch das beste der Welt - ist hier nicht erschienen. Jüngst jedoch legten Bert Noglik und Heinz-Jürgen Lindner im Berliner Verlag Neue Musik das aus Interviews mit Musikern bestehende Kompendium „Jazz im Gespräch" vor (siehe JP 9/78). Löblich, daß man, indem man Musiker befragte, so nah wie möglich an die verfügbaren Quellen heranging. Zusammengenommen sind die Äußerungen überaus informativ. Kritik allerdings muß man zwischen den Zeilen suchen.

Spezifische Jazzperiodika gibt es eigentlich nicht. In der erscheinenden Zeitschrift (im Henschelverlag Kunst und Gesellschaft) Melodie und Rhythmus ist der Jazz vermischt unter anderen Branchen populärer Musik. Man möchte wünschen, ein derartiges, den Jazz integrierendes Konzept würde öfter verfolgt. Vom Feuerschlucker bis zum Schlagersternchen berichtet die Zeitschrift Unterhaltungskunst mit gelegentlich fachlich fundierten Jazzkritiken, die leider nur wenige Leser erreichen. Kulturseiten von Tageszeitungen begnügen sich träge mit bloßen Tatsachenbemerkungen.

Im billigen Abzugsverfahren fertigte eine Zeitlang die Arbeitsgemeinschaft Jazz in Eisenach das Mitteilungsblättchen Posaune. Sachverständig geschrieben, wachsam redigiert, professionell gestaltet und

Günther Fischer: Jazz kann Popeinflüsse aufgreifen, ohne Schaden zu nehmen

Friedhelm Schönfeld hält selbst beim Free Jazz das Element swing für unverzichtbar Fotos: Otto Sill



Günter Sommer trommelt so sensitiv wie Paul Motian und so brachial wie Man Bennink

Klaus Koch: Free Jazz ist nicht gleichzusetzen mit musikalischer Anarchie

Fotos: Otto Sill

gedruckt ist dagegen schon das seit 1976 von Fans in Peitz unregelmäßig erscheinende Werkstatt-Info.
Hochwillkommen war daher Ende 1976 die deutschsprachige Version des in Warschau (noch in englisch und polnisch) international vertriebenen Jazz Forum, erhältlich zumindest über alle polnischen Kulturzentren in der DDR. Der Vertrieb wird gleichwohl als zu lückenhaft bemängelt, man argwöhnt darin sogar Methode.

Mageres Plattenangebot

Schwach bestellt ist es auch mit akustischen Dokumentationen. Kenner des DDR-Schallplattenmarktes schätzen den Bedarf in der Regel weitaus höher ein als an Exemplaren gepreßt werden - bei Jimi Hendrix sogar bis zum fünffachen - genau entgegengesetzt der freien Marktwirtschaft westlicher Prägung also. Erklärlich ist daher, daß DDR-eigene Produktionen meist kurz nach dem Erscheinen ausverkauft sind und im übrigen zu horrenden Schwarzmarktpreisen gehandelt werden. Jazzplatten liegen zwischen 80 und 120 Mark; 150 Mark für Bluesplatten, da augenblicklich in der DDR - wie in der BRD - ein Blues-Boom gewachsen ist. Jazzplatten in die DDR zu schicken, bereitet überhaupt kein Problem mehr, seit dem beiderseitigen Postabkommen vom Juni 1973 - „Geschenksendung - Keine Handelsware" - Beanstandungen aber kann es bei Poperzeugnissen geben. Jazz hat sich also selbst bei Zollbehörden der DDR zu einem anerkannten Kulturgut gemausert.

Werden Musiker aus der DDR unter dem staatlichen Etikett Amiga stiefmütterlich produziert, sind im sozialistischen Polen (Muza) bisher nur drei und in der CSSR (Supraphon) erst vier Gruppen veröffentlicht worden. In der Bundesrepublik sind immerhin bereits etliche Alben offiziell lieferbar, sieben bei der Free Music Production (FMP), drei beim pläne-Verlag, zwei bei Vinyl. Amiga-Platten, die noch nicht in Lizenz im Westen rollen, importiert mühevoll und langwierig nach bestem Vermögen der pläne-Verlag.

Im übrigen war es die Musikerorganisation FMP, die erstmals Jazz aus der DDR auch in der BRD offen zugänglich werden ließ.

Westliche Platten erscheinen in der DDR meist von Übernahmen der Hamburger Phonogram: Art Blakey's Jazz Messengers, Max Roach/Clifford Brown, Buddy Rich, Woody Herman, Quincy Jones, Eric Dolphy, Nat Adderley/John Coltrane, Louis Armstrong/Sidney Bechet, Duke Ellington, Memphis Slim, Dizzy Gillespie, Erroll Garner, Lionel Hampton, Ben Webster, Coleman Hawkins, Oscar Peterson/Clark Terry, Gerry Mulligan, Charles Mingus, Albert Ammons, die Dutch Swing College Band.

„Volkskunstkollektiv"

Von Dixieland ist die Amateurszene der DDR nachhaltig geprägt. In der ganzen Republik mag es davon gut 15 Kapellen geben, allein in Berlin fünf. Sehr populär ist die Stefan Diestelmann Folk Blues Band aus Berlin. Amateure werden in der DDR weder von ernsthaften Fans noch von maßgeblichen Kennern besonders geschätzt - wegen des „unbefriedigenden Niveaus", der DDR „nicht würdig".
Immerhin wurden die Jenaer Oldtimer 1970 mit dem Kunstpreis des Bezirks Gera ausgezeichnet; die Truppe löste sich drei Jahre später auf, weil ihr Leiter Klaus Schneider zum Musik-Chefredakteur beim Rundfunk avancierte. Und es gibt noch weitere Amateure, die Diplome erhielten (wie die Dixieland All Stars aus Berlin), Freundschaftsreisen ins Ausland unternahmen (wie das Jazz-Collegium aus Berlin) oder den Titel „Hervorragendes Volkskunstkollektiv" (Tower Jazz Band) einheimsten. Gehobene Berufsstände überwiegen unter den Feierabendjazzern - wie im Westen - auch in der DDR: Allein drei Ärzte swingen in der Oldtime Memory Jazz Band aus Jena. Selbst Amateure müssen jedoch von der Zulassungskommission eingestuft werden. Die

Profis sind, durch Lizenz erst nach gründlicher Ausbildung anerkannt, selbstredend auf moderne Spielarten orientiert. Die meisten sammeln sich in Berlin, wegen der hier guten Arbeitsmöglichkeiten in Studios, Funk, Fernsehen, Film. Ihr durchschnittlicher Standard ist erstaunlich hoch, was aus den besseren Ausbildungsmethoden und -möglichkeiten resultiert. Spitzenmusiker haben sich zwar nicht herausgebildet - es ist aber fraglich, ob Stars mit Flitterruhm erwünscht sein sollten. Internationale Vergleiche sind bislang fast nur indirekt möglich, weil direkte Vergleichsmöglichkeiten fehlen, bis auf die wenigen Ausnahmen in Warschau und bei den wenigen Auslandsreisen von DDR-Musikern in den Westen.

Pflichtversicherung

Echte Profis, die ausschließlich vom Jazz leben, sind auch in der DDR selten, ein gutes Dutzend vielleicht. Die anderen sind zwar auch Berufsmusiker, aber fest angestellt zum Beispiel in der Rundfunk Big Band unter der Leitung von Günter Gollasch.

Durch die Pflichtversicherung ist in der DDR auch jeder Jazzmusiker - ganz im Gegensatz zur BRD - bei Krankheit und Alter gesichert. Arzt und Krankenhaus sind kostenlos, das Krankengeld richtet sich nach dem versteuerten Einkommen. Von der Gage werden 20 Prozent dafür einbehalten, alles in allem. Die Gagen für professionelle Jazzer wurden übrigens jüngst denen in der E-Musikbranche angeglichen, das bedeutet etwa 250 Mark brutto je Engagement. Im Westen dagegen sind - von wenigen Show-Stars abgesehen, die Jazzmusiker, beispielsweise bei Gema oder Rundfunk, immer noch unterhalb der E-Musik eingestuft.

Auch im Westen stellenweise schon gut bekannt ist Ernst-Ludwig (Luten) Petrowsky (45). Die längste Erfolgsliste hat er auch drüben als Saxophonist, Klarinettist, Komponist und Bandleader. In der BRD wird er, vor allem nach der ersten bei der FMP erschienenen Platte, als eine Art Vaterfigur der DDR-Jazzerfamilie angesehen, was indessen nicht ganz zutrifft. Obwohl er der „dienstälteste" Jazzmusiker in der DDR ist, fühlt er sich jüngsten Musizierweisen engagiert verpflichtet. Michael Naura vom NDR, der mit Petrowsky Ende Oktober 1978 einen Workshop veranstaltet hat, bescheinigte ihm Kreativität und Vitalität bei strukturellem Formbewußtsein: „Da braucht keiner seine sexuellen Nöte rauszurotzen." Petrowsky ist Saxophonsatzführer beim Rundfunkorchester, leitet daneben das Studio IV (ein Sextett von Rundfunkmusikern aus Berlin und Leipzig), sein eigenes Trio (mit Klaus Koch und Günter Sommer) und ist Mitglied der Gruppe Synopsis von Ulrich Gumpert.

„Aus teutschen Landen"

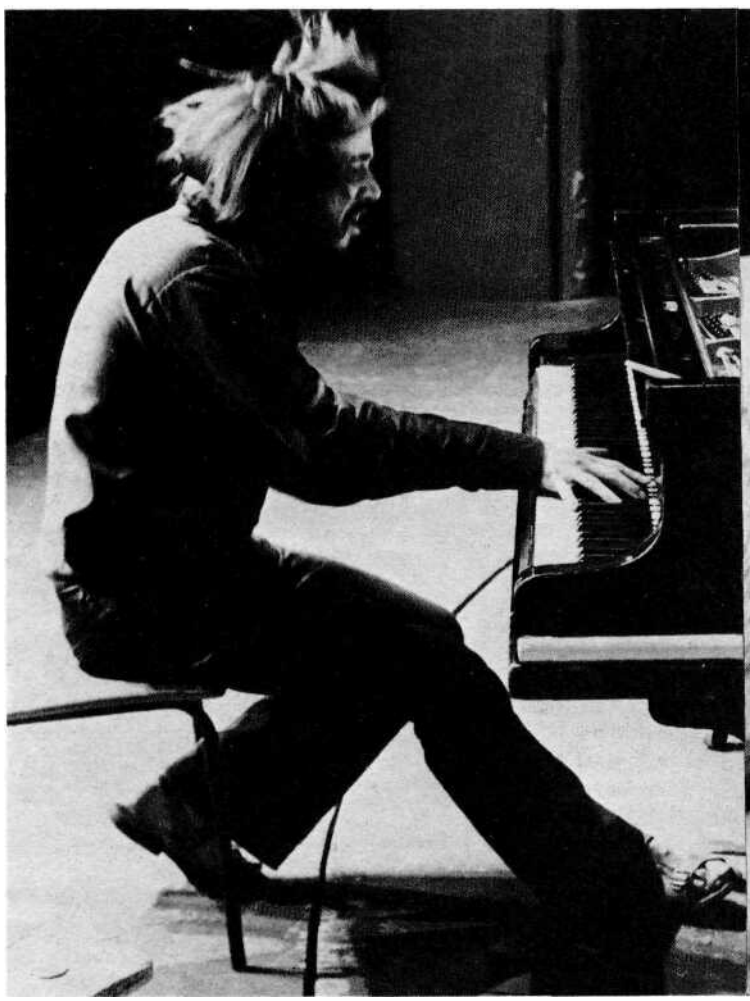
Durchaus ernsthaft verarbeitet Ulrich Gumpert (34) Volksmusikelemente: „Aus teutschen Landen". Damit sorgte sein Workshop Orchester beim Total Music Meeting im Quartier Latin an der Potsdamer Straße in Westberlin (alternativ zu den offiziellen Berliner Jazztagen) letzten November für helles Aufsehen. Gumpert, Pianist, Posaunist und Komponist, weiß: „Es ist wichtig, sich auch auf eigene Traditionen zu besinnen. Man kann sich hierzulande nicht einfach hinstellen und nachspielen, was amerikanische Musiker entwickelt haben." Gegenwärtige romantische Strömungen (ä la Keith Jarre«) hält er für „gefährlich", sieht aber auch den; Begriff Free Jazz als „problematisch" an. Obwohl: das freie Spiel wirkte auf ihn, 1968/69, „befreiend".

In seiner großen Experimentierband achtet er darauf, daß möglichst kein Musiker eingeengt wird. Bei der Jazzrockgruppe SOK hat er mal Percussionsinstrumente ans Publikum verteilt und darauf spielen lassen: „Das macht Spaß."

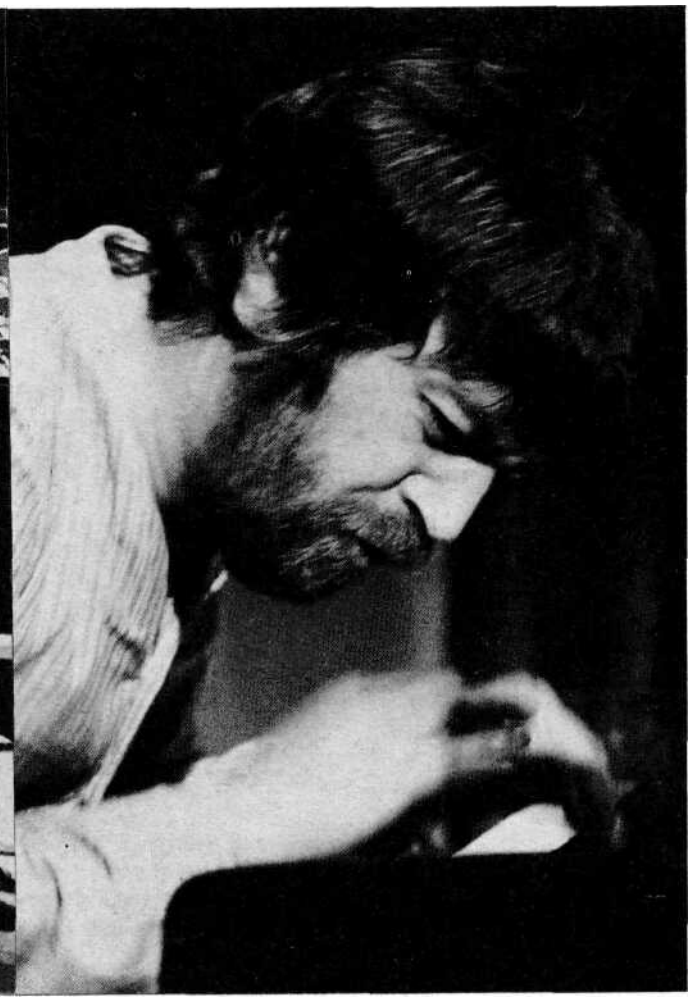
Conrad Bauer: Musik machen, mit der ich mich identifizieren kann

Ernst-Ludwig Petrowsky besitzt Kreativität bei strukturellem Formbewußtsein

Fotos: Otto Sill



Hermann Keller schätzt als Komponist die besonderen instrumenteilen Potenzen der Jazzmusiker



Ulrich Gumpert: Nicht nachspielen, was amerikanische Musiker entwickelt haben Fotos: Otto Sill

Mit Joachim und Rolf Kühn hat (1964 bis 66) noch Klaus Koch (43) Baß gespielt. Heute ist er Hochschullehrer und angestellt beim Rundfunkorchester. Als *Jazzer* hat Koch verschiedene Stilepochen durchwandert, bis zur E-Musik. Er bedauert, daß 90 Prozent seiner Schüler auf elektrisch verstärkte Bässe ausgerichtet sind und viele später abwandern in Popgruppen. Er selber kann sich nach eigenem Eingeständnis nur schwer von seinem Vorbild Scott La Faro lösen. Free Jazz ist nach Meinung von Klaus Koch nicht gleichzusetzen mit musikalischer Anarchie. Das Publikum in der DDR lobt er als differenzierende Zuhörer. Tumulte gäbe es heute, stellt er erleichtert fest, gegenüber 63/64, bei modernem Jazz nicht mehr.

Conrad Bauer (36) spielt ausschließlich Jazz. Er war im vorigen Sommer mit Petrowsky zum ersten Gastspiel von DDR-Musikern in Westberlin. Die von ihm geleitete Gruppe FEZ war in der DDR als lokker losfetzend geschätzt, inzwischen hat sie sich aufgelöst. In all seinen Formationen ist das Ensemblespiel betont. Als Posaunist hat er, rühmt er sich, unabhängig von Albert Mangelsdorff Möglichkeiten des mehrstimmigen Blasens erprobt. Jazz heißt für ihn, „Musik zu machen, mit der ich mich identifizieren 'kann". Bezeichnend übrigens am Rande: Fez ist für ihn ein dem Jazz sinngemäßer deutscher Ausdruck, denn Jazz in den USA steht ja gleichfalls für volkstümlichen Spaß.

Voll emanzipiert

Voll emanzipiert fühlt sich Günter Sommer (36) als Schlagzeuger. Er trommelt so sensitiv wie Paul Motian und so brachial wie Han Bennink. Neben Jazz hört er gerne Gamelan-Musik und tibetanische Trommeleien. Sommer ist Mitglied der besten Modern Jazz Formationen in der DDR, wie denen von Petrowsky und Gumpert. Auch mit Kindern hat Sommer häufig gearbeitet, ihnen Klangqualitäten eröffnet, Geräusche nachempfunden und kleine, dramaturgische Spiele erarbeitet.

Konventioneller veranlagt ist Friedhelm Schönfeld mit 41 Jahren, Saxophonist wie Komponist, Organisator und Inspirator, in letzter Zeit mehr komponierend. Generationsgebunden, war er anfangs beeinflußt von Gerry Mulligan, Paul Desmond und Dave Brubeck, Oldtime dagegen ist nie sein Fach gewesen. Doch Free Jazz hat Schönfeld mitgemacht, aber selbst dabei hielt er das Element swing für unverzichtbar. Deutsche Volksmusik in den Jazz einzubeziehen, hält er für schwierig, leichter könne es mit arabischer oder indischer gehen. Zur speziellen Situation in der DDR fordert Schönfeld: „Wir kennen uns alle seit Jahr und Tag. Wir benötigen auch andere Einflüsse. Es genügt nicht, Musiker aus anderen Ländern lediglich zu hören. Wir müssen auch mit ihnen spielen können." Als der kompromißloseste Jazzer der DDR wird Manfred Schulze bewertet. Der 45jährige spielt Baritonsaxophon mit körperlich spürbarer Intensität. Anregungen zur Improvisationspraxis aber hat Schulze in klassischer Musik erhalten: „Man muß sich einfach um die Quellen europäischer Musik bemühen." Daher bezieht auch er Volksmusik ein. „Grundlegende Unterschiede" sieht er zwischen sich und Peter Brötzmann, zu dem ihm gelegentlich eine gewisse Affinität nachgesagt wird. Nachwuchsmusikem empfiehlt Manfred Schulze, „nicht irgendwelchen Idolen nachzueifern". Höhepunkt seiner bisherigen Karriere war die Mitarbeit im Berliner Improvisations-Quartett.

Popeinflüsse ohne Schaden?

Günther Fischer ist der weltläufigste DDR-Jazzmusiker. In Zürich hat er schon Theatermusiken abgeliefert, in Hollywood besteht das Projekt zu einem Musical mit

Martene Dietrich. In der DDR selber tritt er mit seinem Quintett daher immer seltener auf. Vermißt wird er hauptsächlich von Fans der amerikanischen Gruppe Weather Report. Vom kulturpolitischen Standpunkt ist Günther Fischer (35) eher als restaurativ einzustufen. Herablassend blickt er auf Kollegen hinab, die kein Arrangement spielen wollen oder können. Zwischen Electric- und Free Jazz sieht er eine „hinderliche Barriere", Jazz könne, spekuliert er, Popeinflüsse aufgreifen, „ohne Schaden zu nehmen". Mit ihm zu hören ist oft die Sängerin Uschi Brüning (in vielem der Inge Brandenburg ähnlich), eine trefflich ausgebildete Vokalistin, die vor allem mit verschieden gefärbten Timbres zu spielen weiß, wodurch sie einigermaßen glaubhaft wirkt auch dann, wenn sie Blues singt.

Daß ein gewisser Grad an Popularität mehr Auftritte ermöglicht, in der DDR wie in der BRD und anderswo, ist auch Hubert Katzenbeier (43) klar. Beispielsweise könne Jazz in der DDR an der Elektronisierung von Instrumenten „nicht vorbeigehen", meint er, aber: „nur umgehen können muß man damit". Und bezahlen muß man sie können. Katzenbeier hat als Geiger und Posaunist zeitweise ein eigenes Tentett geleitet.

Als Komponist schätzt Hermann Keller (34) die besonderen instrumenteilen Potenzen der Jazzmusiker (wie auch Penderecki und Cage). Keller meint herausgefunden zu haben, daß man sich um so weiter vom traditionellen Jazz entfernt, je mehr man entgegen den jazzspezifischen Strukturen spielt. Ist bei westeuropäischen Jazzmusikern bei aller Eigenständigkeit immer doch noch ein Rest von Anlehnungsbedürfnis an das Mutterland des Jazz spürbar, meint man, ihre Kollegen in der DDR stünden noch ranker aufrecht.

„Begegnungen"

Neben Hermann Keller ziehen mehrere weitere Komponisten gern Jazzmusiker zur Realisierung ihrer Werke hinzu, so Friedrich Schenker für seine „Elektrisation für Sinfonieorchester und Jazzgruppe", Wolfgang Thiels „Kontakte" für Streichquartett und das Schönfeld-Trio, Georg Katzer mit seinem Stück für das Petrowsky-Trio, für dieses auch „Ladegäste" von Hans-Günther Wauer (an der Ladegast-Orgel im Dom zu Merseburg) und der in westdeutschen E-Musikkreisen häufiger gespielte Paul-Heinz Dittrich mit seinen „Begegnungen".

Dies sind nur einige aus einer ganzen, vortrefflichen Garde von Musikern, die es wert wäre, auch im Westen gebührend gehört zu werden. Mißfallen wurde bereits allenthalben geäußert an der staatlichen Künstleragentur, die bisher noch nicht aus eigenem Antrieb aktiv geworden ist, sondern lediglich passiv absegnete, was aus privaten Initiativen erwachsen war. Indessen zeigen sich bereits Silberstreifen am politischen Horizont, daß eine Morgenröte zu erwarten ist. Über staatliche Stellen werden auch die von DDR-Musikern geschätzten Instrumente und Geräte westlicher Bauart bezogen. Allerdings berücksichtigt das Komitee für Unterhaltungskunst hauptsächlich bereits profilierte Musiker und Gruppen. Andere versorgen sich zu Schwarzmarktpreisen. Zu haben ist alles: Fenderklaviere, Verstärker, Synthesizer, Lautsprechersysteme - aber eben zu wucherisch überhöhten Preisen. Die in eigener Produktion hergestellten Instrumente sind billiger, werden aber im Lande kaum geschätzt - obwohl westliche Spezialisten (besonders Bassisten und Gitarristen) sich über den kleinen Grenzverkehr gern gut und preiswert versorgen.

Lehrplan an Oberschulen

Ausbildungsmöglichkeiten findet man an den Musikhochschulen in Berlin, Leipzig, Dresden und Weimar. Seit etwa 15 Jahren sind hier Tanzmusikklassen eingerichtet, wenn auch ohne verbindliche Lehrpläne; nur an der Carl Maria von Weber Hochschule hat Günter Hörig eine Systematisierung angeregt. Praktizierende oder ehemalige Jazzer und Tanzmusiker sind der Lehrkader. An Lehrmaterialien sind rhythmisch-stilistische Übungshefte von Praktikern aus der DDR verfügbar, ähnlich denen der österreichischen Universal Edition. Eine Improvisationsschule, die auch unter westlich-kritischen Augen bestehen kann, hat ein Saxophonist der Dresdener Tanzsinfoniker, „Friwi"Sternberg, erarbeitet. Internationales Notenmaterial ist in DDR-Läden nicht käuflich. Von Berklee-Publikationen und ähnlichem kursieren lediglich Fotokopien.

Für Jazzunterricht an Schulen existiert ein Lehr-Tonband von Karlheinz Drechsel und Dr. Lothar Schubert. An den Oberschulen wird seit 1967 Jazz als Lehrplan ab der zehnten Klasse eingeführt. An etlichen Schulen werden Fachvorträge gehalten. Einige erlauben sich sogar jährliche Konzerte. Solche Schulkonzerte sind eine Möglichkeit, die in der Bundesrepublik, trotz der Bemühungen der Union Deutscher Jazzmusiker (UDJ), noch nicht tief genug ausgeschöpft wird. Ob von Musikantenseite solche Spielgelegenheiten immer auch gewollt werden, ist eine andere Frage.

Bestätigt wird wiederholt von allen Seiten - von DDR-Musikern wie von Besuchern aus der BRD -, daß die Terminkalender der Jazzmusiker in der DDR gefüllter sind als die der westdeutschen Kollegen. Das erlaubt natürlich eine gewisse profane Sicherheit. Das wiederum könnte zur Folge haben, daß sich Jazzmusiker in der DDR fester in der Gesellschaft verwurzelt fühlen.

Voll integriert

Als „völlig integriert" sieht sich beispielsweise Ernst-Ludwig Petrowsky: „Wir haben niemals das Gefühl, in einen grenzenlosen Individualismus ausarten zu können. Und es kann einem auch nie so schlecht gehen, wie das im Westen möglich ist". Dem Chronisten sind in der wohlhabenden Bundesrepublik Musiker namentlich bekannt, deren Einkommen unterhalb der Sozialhilfe liegt; in Schweden steht auch den Jazz-Parias das Recht auf „sociallön" zu. Auch Petrowsky würde „sehr darunter leiden, wenn Unabhängigkeit in Unsicherheit umschlüge. Dann müßte man ein ziemlich harter Brocken sein, um da heile durchzukommen. Da ist es bei uns relativ gesichert und geordnet. Obwohl der größte Teil der Gesellschaft sich nicht gerade mit Jazz und Free Jazz identifiziert."

Werner Panke

Diskographie

Modern Jazz-Studio Nr. 3: Volkmar Schmidt-Combo, Michael Fritzen-Quartett, 1965/67. Amiga 8 55 177

Ensemble Studio 4: Leitung Ernst-Ludwig Petrowsky, 1969. Amiga 855 187 •>

Trio/Quartett: Friedhelm Schönfeld-Trio, Hubert Katzenbeier-Quartett, 1972. Amiga 8 55 307

Uschi Brüning und das Günther Fischer-Quartett, 1972. Amiga 8 55 314 (auch „plane"-Vertrieb)

Modern Soul Big Band: Klaus Lenz, 1973. Amiga 8 55 380

Synopsis: Ernst-Ludwig Petrowsky, Conrad Bauer, Ulrich Gumpert, Günter Sommer, 1974. Amiga 8 55 395

Konzertmitschnitte: Uschi Brüning + Günther Fischer, 1974. Amiga 8 55 414 (auch „pläne"-Vertrieb)

Aufbruch: Klaus Lenz Big Band, 1975. Amiga 8 55 509 (auch „plane"-Vertrieb)

Retrospektive - Aus teutschen Landen: Suite nach Motiven deutscher Volkslieder von Ulrich Gumpert, Jazz-Werkstatt-Orchester, 1972. Amiga 8 55 549

Big Band Aktuell: Rundfunktanzorchester, Leitung Günter Gollasch, 1976. Amiga 8 55 549

FEZ: Leitung Conrad Bauer, 1977. Amiga 8 55 585

Ernst-Ludwig Petrowsky: Liveaufnahmen, 1974/76/77. Amiga 8 55 621

Just For Fun: Petrowsky-Quartett, 1973. FMP 0140

The Old Song: Gumpert/Sommer Duo + Manfred Hering, 1973. FMP 0170

Auf der Elbe schwimmt ein rosa Krokodil: Synopsis, 1974. FMP 0240

Number Six: Hans Rempel-Oktett, 1974/76, Rundfunkproduktionen von Rolf Reichelt. FMP 0490

Interjazz 2: Petrowsky im Slide Hampton-Orchester, 1974. Supraphon 1 15 1370

Jamboree Warsaw 1968: u. a. Studio 4, 1968. Muza XL 501

Wiegenlied: Klaus Lenz Band. Vinyl Special 001

Aufbruch: Klaus Lenz Band (von Amiga abweichend) Vinyl Special 002

(kein Anspruch auf Vollständigkeit!)
Vertriebsadressen: Vertag „plane" GmbH, Braunschweiger Str. 20, Postfach 827,4600 Dortmund, Free Music Production (FMP), Behaimstr. 4,1000 Berlin 10, Vinyl Records, Schlüterstr. 53, 1000 Bertin 12.

Wieder auferstanden:

Art Pepper

Mit dem Namen Art Pepper verbindet sich der Gedanke an eine lebende Jazz-Legende: Art Pepper ist einer jener halbvergessenen Jazzer, die hin und wieder in der Versenkung verschwinden, um plötzlich mit gewaltiger Stimme aufhorchen zu lassen. Peppers Laufbahn ist von Höhen und Tiefen geprägt wie es für so viele Musiker seiner Generation bezeichnend ist.

Seine verheißungsvolle Karriere begann in den 50er Jahren, als einer der zugkräftigsten Stars der West Coast Jazz Szene; er galt als einer der vielversprechendsten Altsaxophonisten der Charlie Parker-Schule und war langjähriges Mitglied des Stan Kenton Orchesters. Doch bald zeigte es sich, daß er seinen frühen Ruhm nicht verkraften konnte; er wurde von Drogen abhängig und verbrachte viel Zeit damit, seine ruinierte Gesundheit wiederherzustellen. Krankenhäuser und Sanatorien wurden ihm zur zweiten Heimat.

In den 60er Jahren verlor ihn die Jazz-Welt vollkommen aus den Augen - Art mußte wegen eines Drogenvergehens 5 Jahre hinter Gitter (selbst im heutigen Amerika wird Drogensucht mehr als ein Verbrechen geahndet, denn als eine Krankheit anerkannt!). Ein harter Schlag für die Jazz-Welt, denn Musiker wie Art Pepper gaben hohe Maßstäbe an die Hand und sind schwer zu ersetzen. Doch glücklicherweise haben die letzten 5 Jahre gezeigt, daß Art wieder auf einem Höhepunkt seines Schaffens und seiner Karriere angelangt ist und ehrlich danach strebt, auch weiterhin ,,top" zu bleiben. Er verdankt sein „neues" Leben, seine endlich gefundene Stabilität, einer Radikalkur im kalifornischen Drogen-Rehabilitations-Center Synanon, in dem er ungefähr drei Jahre zubrachte und dessen Programm schon vielen Verloren-Geglaubten wieder Hoffnung und anhaltenden Lebensmut gegeben hat.

Heute führt Art Pepper ein recht produktives Jazz-Leben, betätigt sich als College-Lehrer, unterrichtet in Jazz-Geschichte und Improvisation, veranstaltet Clinics und Konzerte, absolviert Club-Gastspiele und macht auch wieder in verstärktem Maße Schallplatten-Aufnahmen. Etwas Geld nebenbei verdient er sich durch seine Promotionstätigkeit für Musikinstrumente.

Sein hauptsächliches Betätigungsfeld liegt nach wie vor in seiner Heimat Kalifornien, die er nur ungern verläßt. Hier wurde er auch 1925 in Gardena (in der Nähe von Los Angeles) geboren. Sein musikalisches Interesse erwachte bereits früh. Mit 9 Jahren begann er schon Klarinetten-Unterricht zu nehmen. Im Alter von 12 Jahren erkor er sich das Altsaxophon zum Lieblingsinstrument, und als Teenager jammte er bereits auf Los Angeles' berühmter Jazz-Straße, der Central Avenue, mit der damaligen Elite: Jimmy Blanton, Charlie Mingus, Art Tatum, Louis Armstrong, Roy Eldridge, Ben Webster, Coleman Hawkins, Lester Young, Dexter Gordon, Johnny Hodges. Sein gleichaltriger Jugendfreund, Zoot Sims - der wenig später zu großen Tenor-Ehren kommen sollte - begleitete ihn damals auf Schritt und Tritt.

Eine große Zukunft

Im Alter von 16 Jahren schloß sich Art der GUS Arnheim Band an, ging danach zu Lee Young, dem Schlagzeuger/Bandleader (einem Bruder Lester Youngs), wechselte anschließend zu Benny Carter über, und mit 17 Jahren nahm ihn Stan Kenton unter seine Fittiche. Benny Carter war der erste, der erkannte, wieviel Potential in dem jungen Saxophonspieler steckte und prophezeite ihm, daß er eine große Zukunft vor sich habe, wenn er seinen eigenen Stil entwickeln könnte. Er förderte ihn wo er nur konnte und brachte ihn dazu, ganz aus sich herauszugehen und ein echtes Swing-Gefühl zu entwickeln. In jenen Zeiten war die Rassentrennung - selbst im toleranten Kalifornien - noch in vollem Gange, und es war sehr schwierig für Art, sich als einziger weißer Musiker in Bennys schwarzer Band zu behaupten - so zog er es vor, unter seinesgleichen zu sein, und im Jahre 1943 wurde Stan Kenton sein neuer Boss. 1944 wurde Art zur Armee eingezogen. Während seiner Zeit bei der Truppenbetreuung in Übersee war er ein gefeierter Solist mit dem Ted Heath Orchester. Er spielte mit englischen Jazzern, darunter George Shearing und dem damaligen Schlagzeug-Wunderkind, Victor Feldman - der heute in erster Linie ein gefragter Vibraphonist ist.

Nachdem er 1946 aus der Armee entlassen worden war, betätigte er sich als freelancing Musiker in Los Angeles. Langsam gewann sein Spiel an Reife, seine Stimme klang individueller, intensiver. Die Schönheit seines Klanges vertiefte sich, die Ursprünglichkeit seiner Ideen und die Leidenschaftlichkeit seines Vertrages, seine klare und reine Spieltechnik machten Schule. Im Herbst 1947 schloß er sich wiederum der Kenton-Band an, diesmal als erster Altsaxophonist und blieb mit der Band bis zu deren Auflösung im Jahre 1951 verbunden.

Führend im West Coast

Nachdem er Kenton verlassen hatte, wurde Art Pepper ein sehr begehrter Solist und eine der führenden Persönlichkeiten der West Coast Schule. Er verließ allerdings Kalifornien nur selten, und sein internationaler Ruf verbreitete sich eigentlich nur dank einer Reihe von großartigen Schallplatten-Aufnahmen mit den damaligen Größen: Shorty Rodgers, Hampton Hawes, Red Garland, Andre Previn, Leroy Vinnegar, Paul Chambers, Monty Budwig, Joe Morello, und vor allem Shelly Manne, mit dem er wunderbar harmonierte. Durch die intensive Zusammenarbeit mit diesen großen Künstlern erweiterte er seine musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten. Er griff bisweilen auch zur Feder und etablierte sich als Komponist und Arrangeur. Gelegentlich, sowohl auf Schallplatten als auch live, demonstrierte er seine Kunst auf dem Tenorsaxophon und der Klarinette.

Eigener, unverkennbarer Stil

Im Jahre 1951 zeigte ihm der 2. Platz, den er dicht neben Charlie Parker im down beat Poll belegte, daß er mit seinem Sound genau richtig lag und seine Stilistik schon so etwas wie Größe erreicht hatte. Er hatte nun zu seinem eigenen, unver-

Nebenstehendes Foto: Art Pepper von Ray Avery

kennbaren Stil gefunden: eine eigentümliche, doch äußerst anziehende Mischung aus Innigkeit und Verklärtheit, Einsamkeit, Spontaneität, Eindringlichkeit und rigoroser Gefühlskraft, die manchmal beinahe übersteigert wirken konnte. Obwohl Charlie Parker das Fundament seiner Spielweise blieb, machten sich auch die lyrischen Einflüsse von Lester Young, Benny Carter und Lee Konitz in seinen Interpretationen geltend.

Unglücklicherweise gewann die Droge wieder Macht über ihn und warf ihn in eine jahrelange Abhängigkeit. In der Zwischenzeit kamen Altsaxophonisten wie Bud Shank, Charlie Mariano und Herb Geller zu Ehren und machten ihm seinen Thron streitig. Ende der 50er Jahre tauchte Art für eine Weile wieder aus dem Untergrund auf; seine „goldene Stimme" ertönte frisch und intensiv wie eh und je. Er absolvierte einige Club-Auftritte mit Jack Sheldon und Leroy Vinnegar. Shelly Manne ließ ihn oft in seinem Jazz-Club, Shelly's Manne Hole, in Los Angeles spielen,

in dieser kurzen Auferstehungsperiode nahm er auch eine Reihe hervorragender Schallplatten für kleinere West Coast-Gesellschaften auf, die heute leider vergriffen sind („Pacific Jazz" veröffentlichte im letzten Jahr eine Session aus jener Zeit, wobei Art vom Chet Baker Sextett mit dem verstorbenen Tenorsaxophonisten Richie Kamuca und dem Bassisten Leroy Vinnegar begleitet wird). Viel zu verdanken hat Art Pepper seiner Freundschaft zu dem damaligen Präsidenten von Contemporary Records, Lester Koenig, der einige großartige Alben Ende der 50er Jahre mit ihm produzierte, die glücklicherweise noch heute erhältlich sind, darunter: „The Way It Was" (S 7630) mit Warne Marsh, Tenorsaxophon, und „Smack Up" (S 7602), doch vor allem war es die berühmte LP „Art Pepper Meets The Rhythm Section" (S 7018) - mit Red Garland, Paul Chambers, Philly Joe Jones, den damaligen Mitgliedern des Miles Davis Quintetts, ohne Zweifel die zu jener Zeit beste Rhythmus-Gruppe - welche die künstlerische Reife und individuelle Gestaltungskraft Art Peppers aufs beste verdeutlichte.

Onyx nahm mit ihm „Omega Man" auf, ein leider vergriffener Klassiker, der damals von Don Schlitten, dem heutigen Xanadu-Präsidenten, produziert wurde. Vor einigen Jahren legte Don Schlitten unter seiner eigenen Marke „The Early Show" vor - mit Art, Hampton Hawes, Larry Bunker, Joe Mondragon - eine Session aus dem Jahre 1952 (xanadu 108).

Innerlich zerrissen

Doch seine wiederkehrenden Drogen-Probleme, sein menschliches Umherirren, führten Anfang der 60er Jahre zu einer harten Strafe: 5 Jahre Gefängnis. Das war zu jener Zeit, in der John Coltrane und Ornette Coleman die Szene beherrschten und die Stil-Richtung wiesen. Die Avantgarde etablierte sich, und die West Coast Schule schlüpfte in eine Art Nostalgie; ihre Hauptvertreter tauchten im Studio-Leben unter.

Als Art aus dem Gefängnis entlassen wurde, fühlte er sich in dieser neuen Welt nicht mehr zu Hause. Er wußte mit seiner Freiheit nichts anzufangen und kam sich mit seiner musikalischen Botschaft verloren vor. Sein musikalischer Erfindungsgeist, seine Schöpferkraft versiegten vollends. Er fühlte sich innerlich zerrissen und suchte nach einer neuen Richtung. Für eine Weile spielte er in der Saxophon-Gruppe der Buddy Rich Big Band, hatte vereinzelt Auftritte mit seinem Freund Shelly Manne; doch nun waren es in erster Linie gesundheitliche und finanzielle Probleme, die ihn zur Aufgabe seines Berufes zwangen. Sein Interesse an der Musik erlosch zeitweilig, und er verdingte sich einige Jahre als Buchhalter.

Art Pepper spielt heute nach Jahren der inneren Zerrissenheit schön und makellos wie eh und je, noch ausdrucksstärker, tiefer, emotioneller. Manchmal entlockt er seinem Hörn einen Schrei der Verzweiflung, einen Seufzer, einen Freudenruf - die Fülle seiner Erfahrungen ist in seinem musikalischen Bekenntnis eingefangen.

Verzweiflungsschreie und Freudenrufe

Doch glücklicherweise liegen diese harten Jahre lange hinter ihm; ein neuer, gefestigter Art Pepper scheint aus all den bösen Erfahrungen hervorgegangen zu sein. Die Musikwelt hat einen ihrer Götter wieder für sich gewonnen. Art spielt schön und makellos wie eh und je, noch ausdrucksstärker, tiefer, emotioneller. In sein Spiel mischen sich heute auch Einflüsse von Coltrane und Ornette Coleman neben dem strengen Parker-Fundament, das nach wie vor die Grundlage seiner genialen Improvisationen bildet. Arts Spiel ist heute noch freier, seine Gefühle sind konzentrierter; manchmal entlockt er seinem Hörn einen Schrei der Verzweiflung, einen Seufzer, einen Freudenruf - die Fülle seiner Erfahrungen ist in seinem Bekenntnis eingefangen. In diesem Sinne sind auch seine letzten großen Schallplatten-Aufnahmen, die autobiografische Züge tragen, ein Dokument seines Lebens.

Seit 1960 hatte Art Pepper keine Schallplatten-Aufnahmen mehr gemacht; seine letzte Produktion war „Intensity" für Lester Koenigs Contemporary Records. Nur durch die Wiederauflage seiner alten Platten war er in den letzten 15 Jahren seinen zahlreichen Freunden in Erinnerung geblieben. Besonders wertvolle Unterstützung leistete dabei Blue Note mit „Early Art" (BN-LA 591-H2), einer Diskographie seiner besten Sessions. Seine Aufnahmen aus den 50er Jahren klingen auch heute noch frisch und spontan und verbreiten einen Hauch von Abenteuerlichkeit und Freiheit.

1975 nahm Art „Living Legend" auf (Contemporary Records S 7633) mit der Traum-Rhythmusgruppe: Hampton Hawes, Charlie Haden und Shelly Manne, die ihn wieder in die erste Reihe der Altsaxophonisten aufrückenließ. Mitseinem Meisterwerk „The Trip", das 1976 von Lester Koenig produziert wurde und sich auf Arts Aufenthalt in San Quentin bezieht, hat er uns ein wahres Vermächtnis an emotioneller Ausdruckskraft hinterlassen (Contemporary S 7638 - mit George Cables, Klavier, David Williams, Bass und Elvin Jones, Schlagzeug). Besondere Erwähnung verdienen auch seine beiden letzten Aufnahmen: „No Limit" (Contemporary S 7639) - wiederum mit dem unvergleichlichen George Cables, Piano - und „Among Friends" '(Interplay 7718) mit RUSS Freeman, Klavier, Bob Magnusson, Bass, Frank Butler, Schlagzeug.

Auch auf diesen Platten bezeugt er eine melancholische, zu Herzen gehende Gefühlswelt, eine Mischung aus freudiger Gespanntheit, emotioneller Direktheit, Beseeltheit, bisweilen Entrücktheit. Fröhliche und traurige Gedanken lösen einander ab, doch spürt man seinem selbstbewußten Ton an, daß er die Verzweiflung überwunden hat, die ihn so lange quälte und in seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung hemmte.

Art Peppers Generation hat eine Fülle von bedeutenden Altsaxophonisten hervorgebracht: Sonny Stitt, Sonny Criss, Phil Woods, Paul Desmond, Lee Konitz und James Moody; doch Art Pepper hält wie kein anderer die Legende vom Goldenen Zeitalter des Jazz, das in den 50er Jahren an der Westküste begann, noch heute lebendig. Er war niemals wirklich lange abwesend - wenigstens nicht in den Gedanken seiner zahlreichen Freunde und aufmerksamen Hörer.

Es ist eine Freude zu erleben, daß er wieder voller Tatendrang steckt, an die beste Zeit seines Lebens anknüpft und bedeutende, unsterbliche Musik auf seinem Instrument zu schaffen vermag. In seiner Freizeit schreibt Art, zusammen mit seiner Frau Laurie, an seinen Memoiren, welche die Jazz-Welt aufhorchen lassen dürften.

John Howard

Supranationale Enklave am Niederrhein

New Jazz Festival Moers

„Wo sind die Newcomer?" An dieser Frage entzündete sich über Ringsten, schon in der vorbereitenden Pressekonferenz, ein programmatisches Problem des weltweiten, zeitgenössischen Jazz. Gestellt wurde die Frage aufs Gewissen von einem westdeutschen Nachwuchs-Kritiker, beantwortet von einem westamerikanischen Avantgarde-Musiker. „Undenkbar" sei, rühmte Saxophonist Larry Ochs aus San Francisco, in den Vereinigten Staaten ein „derart progressives" Jazzfestival.

Doch hinter der Frage steckte natürlich Methode. War das Festival im Babyzustand von Deutschen gegen knappe Gage aufgepäppelt worden - inzwischen hat es sich gemausert von der Kreisklasse zum World Cup und der Etat erreicht fast eine halbe Million Mark - setzt es heute Hiebe von der Union Deutscher Jazzmusiker wegen deren mangelnder Beteiligung und amerikanischer Übermacht. Hämisch geht die Rede von der „Negermesse" am Niederrhein. Übersehen wird dabei geflissentlich, daß zum Beispiel schwedische Musiker sich infolge berufspolitischer Arroganz weitgehend isoliert haben. Und überhaupt sind ja die mit frischem Wind herübersegelnden Amerikaner dort alles andere als Stars - im Gegenteil: Newcomer zum allergrößten Teil. Die Mehrzahl der in den letzten Jahren und heuer in Moers aufgetretenen Musiker war zuvor namenlos.

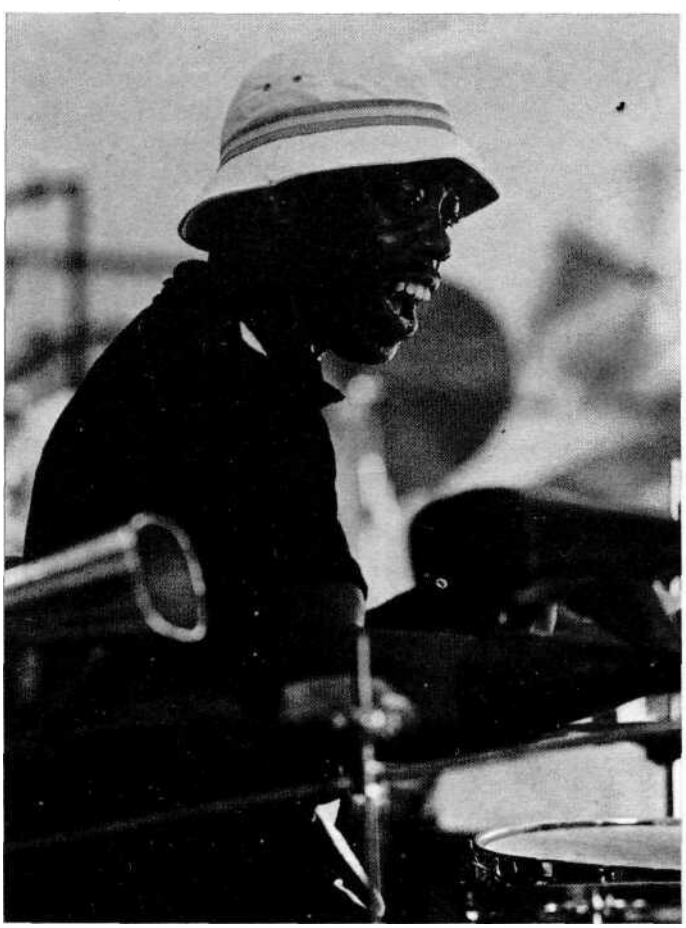
Die kulturpolitische, die soziale Verantwortung? Erledigt sich von selbst. Denn in „Gods own country" geht es vorzugsweise jenen Musikern, die nach Moers verpflichtet werden, so schlecht, wie deutsche im sozialen Netz niemals fallen können. Die Gagen in deutscher Mark sind sowohl sozial wie künstlerisch optimal investiert.

Als künstlerischer Trend verdichteten sich in Moers Wahlverwandtschaften mit der „seriösen" Musikszene, unbeabsichtigt zumeist. Dergleichen hatte es periodenweise immer wieder schon mal in stilistischen Pendelausschlägen des Jazz gegeben. Waren aber bislang (künstlerisch gesehen) europäisch beheimatete Komponisten treibende Kräfte, werden jetzt die Knoten von fest im Jazz verankerten Improvisatoren geschlagen. Dabei entstanden zum Teil auch recht merkwürdige Gebilde. Das mit Vorschußlorbeeren erwartete Orchester von Leo Smith und Roscoe Mitchell aus den USA interpretierte den Irrweg, wie ihn neuerdings etliche afroamerikanische Jazzer einschlagen - die Ergebnisse aus bedächtiger Komposition sind dürftiger als die aus spontaner Improvisation. Der Trompeter Leo Smith, Newcomer mit Erfahrung, erreichte höchstens zweifelndes Kopfschütteln bei vorgebildeten Hörern, weil dergleichen in Donaueschingen oder Witten seit längerem und gehaltvoller geboten wird.

Mit einem größeren Anteil eigener Kultur, vor allem mit rhythmisch versetzten Strukturen, konnte Mitchell besser überzeugen. Minimalbewegungen von der E-Musik-Szene hatte sich das Rova Saxophone Quartet aus San Francisco zu eigen gemacht. Selbst neuere romantische Strömungen verdichteten die vier unbegleiteten Bläser (Larry Ochs, John Raskin, Andrew Voigt, Bruce Ackley) zu einer emotional kühlen, intellektuell aber stechend scharfen Legierung von Komposition und (zu kurz gekommener) Improvisation bei absoluter und nuancierter Instrumentenbeherrschung. Eine interessante Entdekkung.

„Grundsätzlich konservativ" gibt der Po-

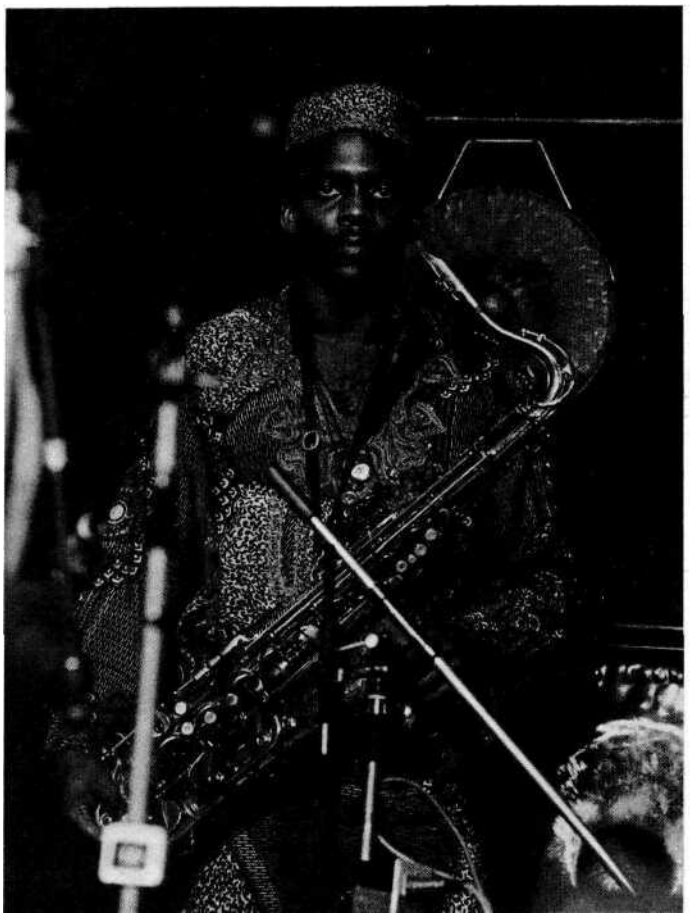
Andrew Cyrille



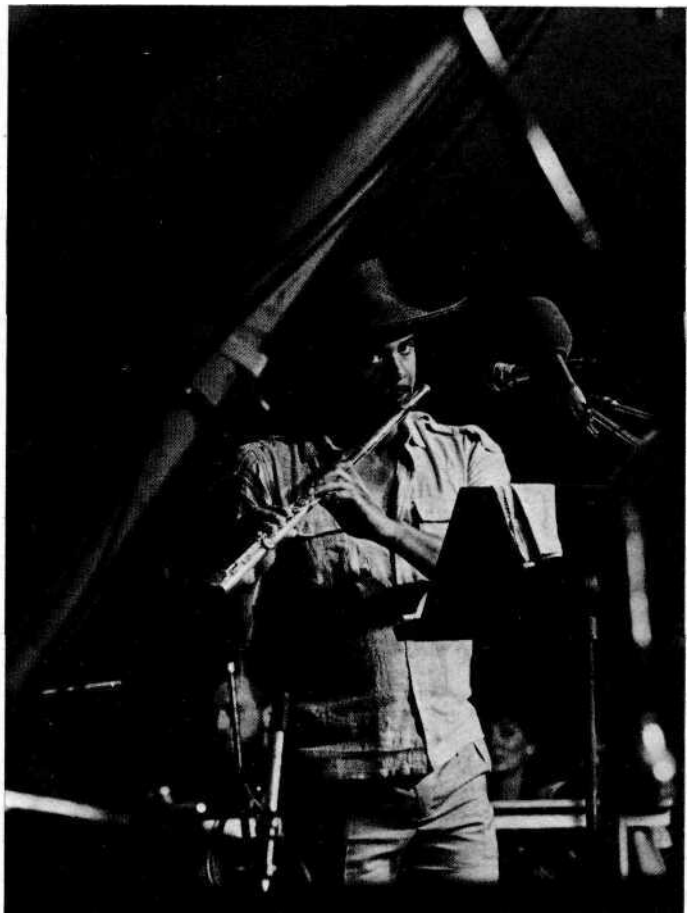
Malachi Favors

Fotos: Jochen Richter

Jazz aktuell



Geistige Verwandtschaft in freier Improvisation: David Murray



Nutzt die Freiheiten des Jazz ökonomisch: James Newton
Fotos: Jochen Richter

saunist George Lewis, auch er jüngst noch Newcomer in Moers, als Musizierideal vor. Gleichwohl tat er den weitesten Schritt nach vorn an. Mit Douglas Ewart, Saxophone und Klarinette, Anthony Davis, Klavier und Richard Teitelbaum, Synthesizer, schichtete er aus astralsauberer Schönheit berückende Fabeln, wie unwirklich in der Pfingstsonne schwebend, wie Nebelschwaden kaum wo fest zu greifen. Gravierend hebt sich Lewis aber von anderen Epigonen durch die individuelle Verwendung von Klangfarben ab.

Bläser sind es vorrangig, die den Hang zur E-Musik bestärken. Der Flötist James Newton ist ursprünglich „seriöser" Interpret, Jazz praktiziert er erst seit kurzem, aber intensiv, wegen größerer Freiheiten; die nutzt er indessen ökonomisch. Er hat sich geschickt eingefädelt ins swingende Fahrwasser, unter korrekter Beachtung oft diffiziler Verkehrsregeln.

In keinem der beiden Lager fest zu orten dagegen ist der Klarinettist John Carter. Zwar hat der jetzt 50jährige die ganze jüngere Jazzentwicklung durchschritten, doch mit welcher Virtuosität vor allem im höheren Register er sein Holz schnitzt, das muß man in der Klassik erst lange suchen, mit dem Unterschied, daß Carter improvisiert. Er bestritt (zusammen mit Theo Jörgensmann) eines der Vormittagsprogramme. Ein weiteres wurde geboten vom String Trio Of New York (Billy Bang, James Emery und John Lindberg); auch hier der Dackelblick zur Kammermusik, von der Instrumentenbehandlung aus. Improvisatorisch gingen dagegen, schon auch mit ähnlicher Zielrichtung, Günter Christmann, Kontrabaß und Tristan Honsinger, Cello, zuwege. Diese Vormittagsprojekte - ein weiteres gaben, viel beachtet, die Percussionisten Detlef Schönenberg, Michael Jüllich, Andrew Cyrille und Rashied Ali - waren willkommene Gelegenheiten, konzentriert und intim Musik zu genießen, was auf der Wiese zwischen 3.500 Besuchern nicht immer gegönnt war.

Beherzte Abwechslungen in solcher Picknickatmosphäre erlaubten dann erdhaftere Darbietungen wie die von Fred Anderson (voriges Jahr war er der Newcomer und sahnte den großen Erfolg ab), Theo Loevendie, Louis Jordan und Chico Freeman, alles Saxophonisten mit ihren Formationen.

Großorchester waren ein Schwerpunkt von Moers '79 - durchaus konform mit aktuellen Zeiterscheinungen, denn überall in der Welt vereinigen sich frühere Einzel- oder Partisanenkämpfer in Sachen Avantgarde Jazz mehr und mehr zum organisierten Gleichtrittmarsch der Big Bands. Das Creative Orchestra von Smith/Mitchell wurde bereits gewertet. Das Globe Unity Orchester schnitt in diesem Rahmen vergleichsweise unbeholfen ab, allerdings mußte es das viertägige Festival eröffnen. Zu wenig eingespielt hatte sich die holländische Waterland Big Band von Loek Dikker, wo vorgesehen, sollte das Ensemble auch zusammen und zur gleichen Zeit dasselbe Lied spielen. Das tat die Europamericana Big Band vehement. Tolerant kalkulierte Satzarbeit ließ die improvisatorischen Potenzen aus Amerika und Frankreich euphorisch sprudeln. Zu Sun Ra später. Die Europamericana war übrigens der französische Beitrag zur Beteiligung der European Broadcasting Union (EBU), Loevendie der niederländische. Andere Länderbeiträge wurden vormittags ins Verpflegungszelt abgeschoben, somit konnte die EBU-Programmreinrede kaum noch stören.

Nicht staatlich abgesandt, doch kaum weniger aufsehenerregend, waren erstmals zwei DDR-Gruppen zu Gast bei einem westdeutschen Festival. Newcomer doch

wohl in Moers oder auch: die eigentlichen Exoten. Erklärtermaßen „ernsthaft" — denn der Pianist und Komponist Hermann Keller will ganz und gar nicht als *Jazzer* gelten - begegnete sein Berliner Improvisations Quartett mit mehr oder weniger direkten Schönberg-Adaptionen einer selbst für Moers ungeahnten Toleranz, zum ungläubigen Staunen der Gäste aus Übersee. Kellers Landsleute um UN Gumpert und Ernst-Ludwig Petrowsky wirbelten eine schier vitale Durchmischung aus mitteleuropäischen Extrakten und Jazzrudimenten über die Bühne. Allemal eigenständig und frappierend. Das Kollektiv war Hauptsache für das Oktett, keine Egotrips. Bezeichnend verlief beispielsweise ein Dialog zwischen Klaus Koch am Baß als Solist und dem jeweils für kurze Breaks dividierten Ensemble, das dadurch und vor allem durch die Energiestöße des Schlagzeugers Baby Sommer noch mehr zusammenschweißte. Die Japaner, die meist ein ganzes Flugzeug chartern, brachten wieder ein Trio mit. Doch Yoshiaki Fujikawa, Altsaxophon, Keiki Midorikawa, Baß und Cello, und Yoshisaburo Toyozumi, Schlagzeug, wer kannte sie vor Pfingsten? - vollzogen den Sprung vom Patriarchat zur Leistungsnation gar zu hektisch. Gelassener - so eben kann swing im New Jazz fortleben - nahmen es gewohnheitsmäßig die „puren" Amerikaner. Barry Altschul, der früher hier mit Anthony Braxton gastierte (der wiederum fehlte diesmal) hatte den Höhepunkt am Samstagabend, sein Schlagzeugerkollege Sunny Murray tags drauf. Mit traumwandlerischer Sicherheit offenbarten Sunny Murray, der Bassist Malachi Favors und der Tenorsaxophonist David Murray, zu welch kompakter Musik geistige Verwandtschaft in freier Improvisation führen kann.

Nun wirklich kein Newcomer mehr, unbestritten plakativ für jedes Programm: Sun Ra Arkestra. Eine furiose, knallbunte Augenwischerei, die anderswo gerühmte „dritte Akkulturation amerikanischer Neger" kaum beweisend. Doch gleich nach der erwartet zirzensischen Eröffnung etwelchen Skeptikern zur Musikalität von Sun Ra alias Sonny Blount ein fast konventionell Jumpendes Stück von Fletcher Henderson um die Ohren geschlagen. Gar bald und penetrant rutschte das Arkestra unter planetenbeschwörenden Gesten des Meisters wieder ab in astrologisch verbrämten Tingeltangel. „In the space is a place", beklatschte sich das geschmacksverwirrt gewandete 22köpfige Ensemble. Ein Platz ist auch in Moers: eine supranationale Enklave am Niederrhein. Vor allem für Newcomer.

Werner Panke

Die Geschichte des Schlagzeugs

Beaver Harris

Geschichte ist in. Wir haben unseren Faschismus zu bewältigen, die USA die Unterdrückung der Afro-Amerikaner. Die Diskussionen hier, die „Holocaust" auslöste, sind vergleichbar mit den Diskussionen dort über die - vom selben Team produzierten - „Roots". Wem gehört die Geschichte der USA? Denen, die sie gemacht haben, die die materiellen Reichtümer der USA produzierten und dafür immer noch nicht die vollen Bürgerrechte zuerkannt bekommen haben, oder denen, die daran verdienen?

Beaver Harris, am 20. Mai im Frankfurter Sinkkasten, demonstriert die Geschichte von Unterdrückung und Auflehnung der Afro-Amerikaner am Schlagzeug. Am Anfang steht die Gegenwart. Unter bacchiantischem Einsatz all seiner Instrumente zaubert er ein rhythmisches Furioso. Jedes Becken, jedes Tom-tom hat seinen eigenen Rhythmus, bewahrt seine Individualität im Zusammenklang mit den anderen. Die restlichen Musiker des Quintetts - Grachan Moncur IM, Posaune, Ken McIntyre, Altsaxophon, Flöte, Oboe, Fagott, Ron Burton, Klavier, Cameron Brown, Bass, - werden locker assoziiert. Afrikanische Klänge stellen den internationalen Bezug her.

Von hier aus geht mit jedem neuen Stück die Musik einen Schritt weiter in die Vergangenheit. Über die Spielweise, die Kenny Clarke geprägt hatte, bis zu den Anfängen bei Baby Dodds. Auf dem Weg zu den Wurzeln seines Schlagzeugspiels reduziert Beaver Harris die Fülle seiner Rhythmen. Was am Anfang als Komplex von verschiedenen, sich überlagernden Rhythmen stand, reduziert er auf seinen Kern: Becken und Snare-Drum spielen das Grundmuster des off-beat. Hier fing die Entwicklung an. Polyrhythmik in nuce. Der Nucleus enthält schon die Spannung, die Harris am Anfang in ihrer Entfaltung gezeigt hatte - nur noch nicht in ihrer bunten Vielfalt.

Peter Kleiß

Dreiakter

Joachim Kühn + Alphonse Mouzon

Alphonse Mouzon ist in vielen musikalischen Welten zu Hause. Er war Schlagzeuger bei McCoy Tyner. Er hat bei Weather Report die Fusion von Jazz und Rock entscheidend vorangetrieben. In den USA konnte er, allerdings unter Pseudonym, einen Disco-Hit in den Top Twenties landen. In der Gaggenauer Jahnhalle stellte er sich mit seiner Rock-Band vor. Wer ihn hier unter dem Etikett „Jazz" erwartete, mußte zunächst gehörig umdenken.

Das Konzert in Gaggenau ließ sich formal in drei Teile gliedern. Den ersten Set bestritt Alphonse Mouzon mit seinem regulären Quartett, zu dem noch Bob Malach, Tenorsaxophon, Bob Etoll, Gitarre, und Rex Robinson, Baß, gehören. Mit Jazz hatte das kaum etwas zu tun, im Gegenteil, zu hören war eine ziemlich pure und harte Rockmusik, deren Lautstärke dicht an der Grenze zur Schmerzschwelle lag, woran aber die Saalakustik nicht ganz unschuldig war. Die geistige Nähe zu Jimi Hendrix schälte sich immer mehr heraus- Bob Etoll hat viel von seinem Erbe übernommen - und kulminierte in der Interpretation von „Manie Depression", einem Titel der ersten Hendrix-LP „Are you experienced".

Dann brillierte eine halbe Stunde lang Joachim Kühn mit einigen Solostücken auf dem Flügel, die den stärksten Applaus provozierten. Er zog alle Register seines Könnens und demonstrierte machtvoll die Vielfältigkeit des emanzipierten, zeitgenössischen Jazzpianos, leicht angerockt, impressionistisch, auch free, unter größter Ausnützung der Dynamik.

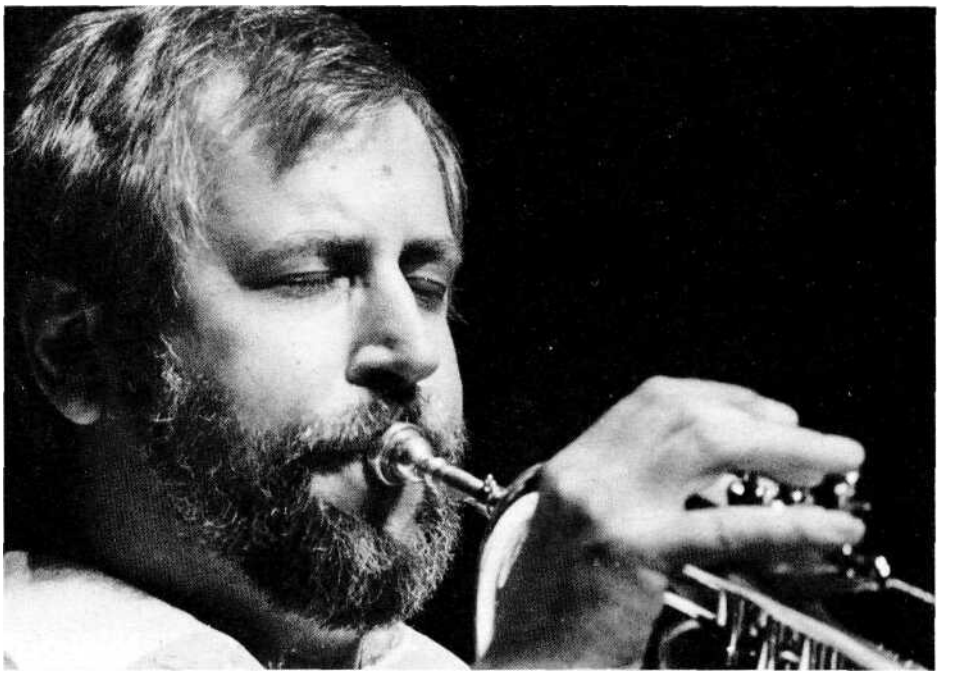
Nach der Pause kam es dann zum geplanten Zusammentreffen Kühns mit der neuen Alphonse Mouzon Group, das in Gaggenau übrigens Premiere feierte - es war das erste von mehreren Gastspielen, die alle fünf Musiker während dieser Tournee zusammen gaben. Aber Probleme, sich aufeinander einzustellen, blieben aus: Alphonse Mouzon und Joachim Kühn griffen auf Stücke zurück, die sie schon früher zusammen gespielt haben. Nur hat sich der Kontext geändert, denn auch Joachim Kühn tendiert heute zu einer immer stärkeren Betonung des Rock-Elements (seine nächste Platte soll, seiner Auskunft nach, ein Rock'n Roll-Album werden). Dennoch swingle die Musik des Quintetts enorm und zeichnete sich durch die Qualitäten aus, die einen spannenden Jazz-Rock ausmachen. Vor einem kräftigen rock-orientierten Rhythmusteppich gaben vor allem Tenorist Bob Malach und Joachim Kühn, der nun auch elektronisch spielte und mit einem Keyboard, das er sich um den Hals gehängt hatte, über die Bühne spazierte, und schließlich der Leader Alphonse Mouzon selbst mit ihren Soli zu erkennen, daß sie den Jazz bei aller Liebe zum Rock noch längst nicht ad acta gelegt haben.

Michael Thiem

Jazzaktuell

Mekka der Modern Jazz Anhänger

4. Leipziger Jazztage



Mitglied der Berliner Fusion Gruppe: Joachim Graswurm Foto: Otto Sill

Während für die Freunde des traditionellen Jazz in diesem Jahr zum 9. Mal das Internationale Dixieland Festival Dresden durchgeführt wurde, versammelte sich eine ansehnliche Anzahl Modern-Jazz-Anhänger in Leipzig, wo der hiesige Jazzclub im Kulturbund der DDR in Zusammenarbeit mit dem Zentralen FJD-Studentenclub „Moritzbastei" der Karl-Marx-Universität vom 10. bis 13. Mai die 4. Leipziger Jazztage veranstaltete. Die Abendkonzerte am Donnerstag, Freitag und Sonntag fanden in der Kongresshalle am Zoo statt, das Samstagnachmittagskonzert mit Irene Schweizer im Altmarkter Rathaus, und das Samstagnachtkonzert ging im Kino Capitol über die Bühne.

Einen guten Anfang machte am Donnerstagabend das bulgarische Veselin Nikolow Quintett, dessen Auftritt bei den Prager Jazztagen 1974 noch in Erinnerung ist. Während die Gruppe bei ihrem damaligen Debüt jedoch noch etwas zu akademisch, zu kalt, wirkte, besitzt sie heute mehr drive und Jazzfeeling. Interessant ein Ausschnitt aus ihrem Konzert für Symphonieorchester und Jazzcombo, der „Protuberanzen" überschrieben ist, und das Jazz-Rock-orientierte „Die Tauben"; die restlichen Stücke waren folkloristisch angehaucht. Als Zugabe spielte das Quintett eine eigenwillige Fassung des Jazzstandards „Sing sing sing", mit einem hervorragenden Sopransaxophonsolo von Veselin Nikolow. Ausgezeichnet gefallen konnte dabei der Pianist Peter Djukow, der stark im Vordergrund stand. Das Trio mit Ulrich Gumpert, Manfred Hering und Günter Sommer erinnerte mich stark an das des japanischen Pianisten Yosuke Yamashita, obwohl die deutschen Protagonisten nie derart durchschlagend waren. Als letzte Gruppe dieses Abends trat die Hannes Zerbe Blech Band auf, deren Besetzung ebenso unkonventionell ist wie ihre Musik: 2 Trompeten, Posaune, Hörn, 3 Tubas und eine 4-Mann-Rhythmusgruppe. Als Gäste waren an diesem Abend der holländische Trompeter Boy Raaymakers - er ist Mitglied des Willem Breuker Kollektiefs - sowie Tubaspieler Peter Kowald mit dabei. Vor allem die ausgedehnte Komposition „Der Teufelstanz" zeigte, daß auch in der wildesten Free Music eine gewaltige Portion Humor stecken kann.

Statt des vorgesehenen Bukarester Marius Popp Quintetts, das leider absagen mußte, kam am Freitagabend die heimische Andreas Altenberger Gruppe, die guten zeitgenössischen Jazz bot. Das mit großer Spannung erwartete Doug Hammond Trio mit dem Saxophonisten Sulaiman Hakim erfüllte sämtliche Erwartungen. W. C. Handys „St. Louis Blues" und das Jerome Kern Standard „All the things you are" erhielten im Vortrag des Trios einen völlig neuen Charakter. Den Abschluß dieses Abends bildete eine Internationale All Star Band mit Laco Deczi, Trompete (CSSR), Friedhelm Schönfeld, Saxophon (DDR), Konrad Bauer, Posaune (DDR), Rudolf Dasek, Gitarre (CSSR), Aladar Pege, Bass (Ungarn), und Janusz Stefanski, Schlagzeug (Polen). Obwohl nur wenig Probenzeit zur Verfügung gestanden hatte, spielte die Band sehr sauber und mit viel Elan. Besonders gut in Form war Aladar Pege; Laco Deczi blies ein herrliches Trompetensolo über das lyrische Thema „Pulmo", und Rudolf Dasek glänzte als Gitarrist in „Spanish Bird", in das er Flamenco-Elemente einfließen ließ.

Irene Schweizers Solo-Vortrag am Samstagnachmittag war nicht nur für Free-Jazz-Liebhaber ein Genuß. Die Schweizer Pianistin spielte u. a. Passagen aus ihrer bislang erfolgreichsten Platte „Hexensabbath". In ihrer Zugabe bewies sie, daß sie auch außerhalb des Free Jazz und ohne zusätzliches Instrumentarium Kollegen wie Bill Evans, Keith Jarrett oder McCoy Tyner durchaus ebenbürtig ist. Das Nachtkonzert im Kino Capitol war vor allem für Jazz-Rock- und Blues-Fans interessant. Die bekannte Berliner Fusion-Gruppe mit dem Trompeter Joachim Graswurm, mit Regine Dobberschütz und Hansi Klemm, Gesang, sowie dem Initiator des Ensembles, dem Keyboardspieler Wolfgang Fiedler, genießt nicht nur in der DDR einen ausgezeichneten Ruf. Gut gelungen das von Fiedler arrangierte „Memories of Brahms", das auf dem 1. Satz von Brahms' 2. Symphonie basiert. Hansi Klemm sang sehr gefühlvoll den „Stormy Monday Blues" und anschließend im Duo mit Regine Dobberschütz „Trouble in mind". Die Sängerin zeigte ihre Vorliebe für Billie Holidays Repertoire, indem sie „Lady sings the Blues", „Willow weep for me" und als Zugabe „Nice work if you can get it" aufgriff. Für mich war dies einer der Höhepunkte der diesjährigen Leipziger Jazztage.

Das Abschlußkonzert am Sonntag in der Kongresshalle wurde von dem Gitarristen Uwe Koplinski und dem Schlagzeuger Peter Kolbe eröffnet. Das Duo experimentierte viel, und mitunter wurde dabei auch die Gitarre als Schlaginstrument eingesetzt - im Free-Jazz ist alles erlaubt. Jiri Stivin aus der CSSR kam nicht wie vorgesehen mit seinem Trio, sondern alleine, doch konnte der Flötist auch solistisch überzeugen. Mit Playback spielte er einige Stücke aus seiner „Gold Supraphon-Disc 77"; als Zugabe brachte er „David und Goliasch" von Jaroslav Jezek und „Fidlykytky". Der stürmische Beifall des Publikums zeigte, welch große Sympathien der tschechische Spitzenkünstler und Europa-Gewinner des Jazz Forum Polls in der Kategorie Flöte genießt. Eine besondere Attraktion war das Grazer Trio Neighbours mit Dieter Glawischnig, Klavier, Ewald Oberleitner, Bass, und John Preininger am Schlagzeug, das modernen kammermusikalischen Jazz par excellence mil folkloristischen Einflüssen aus Vorarlberg, der Steiermark und Tirol bot, ohne daß

dieser Integrationsprozeß in irgendeiner Weise gekünstelt gewirkt hätte. Eine Sternstunde hatte Bassist Ewald Oberleitner, so daß man sich fragt, warum sein Name bislang nicht in den Polls aufgetaucht ist. Den Schlußpunkt hinter die 4. Leipziger Jazztage setzte ein Internationaler Saxophon Workshop mit Rüdiger Carl, der auch zum Akkordeon griff, Manfred Hering und Ernst Ludwig Petrowsky sowie Irene Schweizer, Klavier, Peter Kowald, Bass, und Günter Sommer, Schlagzeug. Absolut free kann man da nur sagen - das Konzert war Anlaß zu heftigen Diskussionen auf der Heimfahrt.
Musiker aus 9 Ländern hatten sich dieses Jahr bei den Leipziger Jazztagen versammelt. Dem Jazz-Circle gebührt Dank für die Präsentation einer solch bunten Palette an zeitgenössischen Strömungen, in einer Vielfalt, wie sie nicht immer im Rahmen eines derartigen Festivals zu finden ist.

Antonin Truhlar

Vielfältige Initiativen in

Krefeld

Dem Jazz, Jazz-Rock, sogar dem Free und New Jazz in der,,Jazz-Provinz" einen beachtlichen Popularitätsgrad erkämpft zu haben, gab in Krefeld einer Handvoll Musiker, Journalisten und sonstigen Idealisten nicht nur die Hoffnung, sondern auch die Kühnheit, für die Sache dieser trotz kopfstarker Musikergruppen im Stadtbild mehr als Underground behandelten keller- und schuppenansässigen „Subkultur" einen Versuch aufs Ganze machen zu können. Das vergangene Jahr brachte das 20jährige Bestehen des „Krefelder Jazzkellers", eines der ältesten in Deutschland, mit außergewöhnlichem Angebot, die Gründung einer Krefelder Musikerinitiative e. V., zu deren das städtische Musikleben bereits recht fühlbar bereichernden Aktivitäten (Workshops und Konzerte, Veranstaltungen, um Stadtverwaltung und Bürgerschaft zu interessieren und zu informieren) auch Kontaktaufnahme zur Kölner MI gehört. Weiter gründete man einen „Krefelder Jazzclub e. V.", dem auch auswärtige Mitglieder beitraten (Christoph Spendel etc.). Ins Jubiläumsjahr des Jazzkellers fiel auch ein dreitägiges Festival in Jazz-Rock „Spectrum", dessen organisatorische Regie beim Kulturamt, dessen künstlerische Gestaltung in Händen eben jener jazzinteressierten Kreise und der Krefelder Musikerinitiative lagen. Seit Beginn 1978 hatten die Angebote des Krefelder Jazzkeller ein Niveau, das sich mit jeder Großstadt messen kann. Es spielten Key, Jazztrack, die Frederic Rabold Crew, Riol, Klaus Lenz, Jacques Pelzer, das European Jazz Quintet, Chet Baker, Just Friends, Benny Bailey, Isla Eckinger, Billy Brooks, Joe Haider, Jasper van't Hof, Manfred Schoof, Fritz Pauer. Ein Zusammenschluß aller Initiativen zu einem zentralisierteren Forum nordrheinwestf. Jazzaktivitäten ist geplant. (Gespräche mit dem Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit NRW Wuppertal.)

Dita von Szadkowski

Festival ohne Schubladen

Ensemblia 79

Ein ungewöhnlicher Ausbruch aus dem üblichen Festival-Treiben: Bei „Ensemblia 79" in Mönchengladbach *(23-27.* Mai) unter dem Generalnenner Musik, Tanz, Theater, Pantomime trug man in fast unbegrenztem Rahmen kreativer Artikulation der heute jedem aufgeweckten Musiker geläufigen, aber doch so schwer unters Volk zu bringenden Binsenweisheit Rechnung, Musik nicht in E- und U-Kategorien zu trennen. So ging es zwischen Maurizio Kagel, Saschko Gawriloff, Warschauer Kammeroper und London Sinfonietta einen Forum-Tag lang um Free Jazz und Benachbartes, um eben jenen Musikertyp, der ästhetische Begrenzungen seines Instruments, seiner Ausbildung, seiner Tätigkeit ständig in Frage stellt, nach neuen Aufführungstechniken und Interpretationskriterien sucht.
Beginn mit Manfred Niehaus, Dragutin Boldin: „Initiation II". Fünf Musiker improvisieren im großen Kreis, fünf Tänzer in der Mitte animieren das Publikum zu Reaktionen, die wiederum aufgegriffen, weitergeführt werden. Emotion kommt ins Spiel, das sich bis auf einige Modelle bei Tänzern und Musikern frei entwickelt. Die Gruppe, das Ensemble bekommt neue Bedeutung, der Komponist als Schreibtischtäter hat ausgedient - hier trifft sich Neue Musik mit Free Jazz. Und damit hatte der Ensemblia-Besucher so etwas wie grünes Licht für aktive Aufnahmefähigkeit zum Nachfolgenden, einbezogen in die Bannkreise kalkulierter Kommunikation als einer Art therapeutischer Anwendung zur Freisetzung humaner und kreativer Möglichkeiten.
Mit dem Free Jazz Quartett Theo Jörgensmanns war man im Mittelpunkt eines solchen musikalischen Improvisationskraftfeldes von sublimer Art, sozusagen in kammermusikalischem Free Jazz, auf die Feinheiten von Impuls und Reaktion konzentriert: Ein Anfang kristallheller Tontropfen, Klarinette und Sopransaxophon, eine sich verlebendigende Grafik in instrumentalem Sgraffito, am sparsamen Schlagzeug ein flinkes, kleines Hi Hat-Metrum, riffartiges Anwachsen zu Dichte, rhythmischer und instrumentaler Massierung, zurückfinden ins Thema, von einem skurril und geschmäcklerisch, in vielsagender Sorgfalt häkelnden Kontrabaß durchmustert. Äußerst dialogexpressiv danach im Duo Christmann-Schönenberg zwei ihre instrumentalen Charakteristika in individualistischer Reinkultur ausspielende Musiker, ihre Art zu komprimieren erinnert manchmal an Webern: Die Posaune Günter Christmanns mit ihrer Artikulations- und Modulationsbreite sowohl im exzessiven Ausdruck als auch mal im melodischen Swing-Kürzel, Detlef Schönenbergs Stakkatogewitter, rollende Sechzehntel über Crash, Toms, Snare, unzählige Minibecken, blitzende bis brillantfeine Schuftigkeit rhythmischer Cluster und metallisch ausschwingender Klanglichter. Zuletzt Manfred Schoof mit seinem Quintett und dem Experimentalstudio des Südwestfunks Freiburg. Das Thema Jazz und Live Elektronik wurde hier bemerkenswert transparent behandelt: Die Transposition des instrumentalen Naturklanges durch Direktsteuerung (Produktmodulatoren) vor Ort, ohne Vormontage und Zuspielband, als Klangumformung oder Bewegung, dann Veränderung des Instrumentalklanges durch Spezialfilter (Frequenzselektion), seine Verdichtung (Verzögerungsmaschinen), die frei in Zeit und Richtung wählbare Klangbewegung im Raum, die Dynamiksteuerung. Daß freier Jazz plus Live Elektronik so anschaulich, ohne Beigeschmack technologischer Mystifizierung angeboten wurde, bewies jene Qualität des Schoof Quintetts, die man als eine Art common sense in der künstlerischen Intention bezeichnen kann, als eine Sorte von Realitätsbewußtsein, die schon immer Einfachheit als Schwierigstes begriffen hat und jene Tendenzen im Free Jazz entkräften hilft, die - wie Niehaus in seiner Ensemblia-Einführung meint - statt „Neuer Einfachheit" besser „Neue Einsamkeit" heißen sollten. In gutgewählter Synthese von Freiheit und Kalkül ergaben sich in Soli und Chorus klangneue Vielstimmigkeiten, terrassenförmige Entwicklungen aus Motiven, in deren klanggitterartigem, elektronisch nachträglich wieder hörbar gemachtem Muster die Musiker mit sich selbst improvisierten. Hervorragend bewältigte Veränderungen und Erweiterungen der ja nicht einfach nur elektrifizierten Spieltechnik und Diktion offenbarten hier, welche attraktiven musikalischen Ergebnisse der wichtigste Prozeß im liveelektronischen Free Jazz einbringen kann: Der Entwicklungsprozeß einer spezifischen, technisch-musikalischen Phantasie und ihre kreativen Reaktionen auf elektroakustische Eingriffe. Als Konzert war dies ein ebenso genußvoller wie instruktiver Forum-Abschluß.

Dita von Szadkowski

Jazz aktuell

Dort avantgardistisch - warum hier behäbig?

Jazz-Szene München

Die Städte Moers und München haben außer dem Anfangsbuchstaben wenig miteinander gemein. Die 'Drehscheibe am Niederrhein', so die offizielle Werbung zum Festival an Pfingsten, und die Isarmetropole, oft als Deutschlands heimliche Hauptstadt ausgegeben, unterscheiden sich jedoch in ihrem Engagement für Minderheiten-Kunst wie dem Jazz.

Seil acht Jahren führt die Stadt Moers unter der künstlerischen Leitung von Burkhard Hennen ein internationales Jazzfestival durch, auf dem vor allem neuere Namen und noch unbekannte Avantgarde-Jazzer den Ton angeben. Weit über Deutschlands Grenzen hinaus haben sie den Namen der Stadt Moers in die Welt getragen - gemessen an dem negativen Prestigegewinn der Stadt München in der letzten Zeit auf kulturellem Gebiet ein riesiger Public-Relations-Erfolg der Stadt Moers. So widmete die angesehene französische Jazz-Zeitschrift Jazz Hot bereits im Sommer 1977 ihre Titelgeschichte dem Moerser Festival, lange bevor der hiesige durchschnittliche Münchner Jazzfreund überhaupt mitbekam, daß ein solches Festival existiert.

Nun ist in diesem Jahr auch München, unterstützt mit einigen offiziellen Geldern, in die Jazz-Festivalitis eingestiegen, jedoch erst einmal musikalisch bedächtig und mit bereits anerkannten, für junge Ohren traditionellen Namen. An zwei Tagen im Hochsommer (16. und 17. Juli) mittäglich über zehn Stunden Musik „zeigen", so die Werbebroschüre, „170 Topstars faszinierende Musik in der faszinierenden Olympiahalle". Letztere, ähnlich wie der Kongreßsaal im Deutschen Museum, den Jazzfreunden nur von der musiktotschlagenden Akustik bekannt, wird von einem amerikanischen Spezialisten für teures Geld akustisch auf Vordermann gebracht. Die Veranstalter sind George Wein und der hiesige, von der konservativen Presse oft angegriffene und zerrupfte Galerist und Promoter Karlheinz Hein. Es soll ein Familienfestival sein: Für die Youngsters bis 10 Jahre gibt es Karten für 10,- DM.

Ob ein solches Mammutspektakel (täglich 16 Uhr bis 2 Uhr früh) die gerade für den Jazz so notwendige Kommunikation zwischen Musikern und Zuhörern findet, scheint fraglich. Es sind vor allem alte Hasen wie Lionel Hampton, Dizzy Gillespie, Milt Jackson, Dave Brubeck, Jay McShann, George Shearing u. a., die zwischen ihren Auftritten in Nizza, Den Haag und Montreux nun auch noch - gleichsam auf der Durchreise - München „mitnehmen". "

Nach Karlheinz Hein, der einige Tage darauf in seinem Kunstspeicher LOFT - gleichsam als Entschuldigung - den Avantgarde-Pianisten Cecil Taylor präsentieren will, soll dieses erste Münchner Jazz-Festival im nächsten Jahr ein um drei Tage verlängertes Avantgarde-FWival werden. Kommt also Moers nach München? Da muß dann die Stadt München, - vertreten durch den avantgardistischer Kunst mißtrauisch gegenüberstehenden CSU-Stadtrat, nicht nur finanziell, sondern auch ideel mehr investieren. Letzteres dürfte nach den jüngsten Attacken gegen die Moderne, vor allem Bildende Kunst, fraglich, aber immerhin wünschenswert sein.

Das übrige München ist für die Kleinkunst Jazz ein eher behäbiges Pflaster. Vom sogenannten Bier-Jazz des üblichen Zuschnittes einmal abgesehen, den es fast in jeder besseren Bierwirtschaft zur Sommerszeit im Freien gibt, verdienen vier Jazz-Initiativen hervorgehoben zu werden, die gleichsam die Münchner moderne Jazz-Ehre retten:

Ernst Knauffs Jazzclub 'domicile' an der Leopoldstraße präsentiert neben diversen Hausbands, die weit über dem musikalischen Durchschnitt liegen, wie Sinto mit Jazzgeiger Hannes Beckmann, dem Fritz Pauer Trio, den Formationen von Pianist Joe Haider vor allem den zupackenden Tritt des schwarzen Jazz der 60er Jahre. Im letzten Jahr war Art Blakey da mit seinen neuen Jazz Messengers, Roland Hanna mit dem New York Jazz Quartet, Saxophonist Johnny Griffin, Pianist Cedar Walton und andere. Im Juli gastiert Pianist Ahmad Jamal.

Daneben gibt es die Jazz School des Pianisten Joe Haider am Rosenheimer Berg, in der sich zu Konzerten sporadisch Deutschlands moderne Jazzer treffen: Saxophonist Hans Koller, Trompeter Herbert Joos, Schlagzeuger Klaus Weiss und der Wahl-Münchner Pianist Mal Waldron. Zwei Minuten Fußweg davon entfernt hat im letzten Jahr Otmar Gruber eine Jazzkneipe namens J. A. M. aufgemacht, die für wenig Eintritt und wenig Geld für's Bier Jazz am Deutschen Museum macht, inklusive Jam Sessions versteht sich. Hier treten vor allem die jungen Adepten der Jazz-School auf mit ihrem frischen und durch eigene Kanäle geschleusten Jazz der letzten beiden Jahrzehnte; Bassist Mario Castronari etwa, der vor kurzem beim Konzert von US-Trompeter Hannibal Marvin Peterson exzellent aushalf, oder der junge, vielversprechende Saxophonist Thomas Faist.

Ebenfalls in Haidhausen, dem in Mode gekommenen Münchner Vorort, allerdings hoch über den Dächern, hat der bereits erwähnte Karlheinz Hein mit seiner Frau Renate nach New Yorker Zuschnitt sein LOFT eröffnet: ein ganzes Dachgeschoß über Firmen, Büros und Handelsgesellschaften. Die etwa 150 Zuhörer, die hier bei Jazzveranstaltungen Platz finden, bekommen ein zeitgemäßes, zum Teil avantgardistisches Programm vorgesetzt. Nebenbei steht das LOFT auch für Künstler aller Schattierungen und Performances offen. Da gastierte mit großem Erfolg das World Saxophone Quartet mit den Saxophonisten David Murray, Julius Hemphill, Oliver Lake und Hamlet Bluiett (letzterer war heuer in Moers zu hören), die eine Art Ellington'schen Free Jazz bieten, der auf bewährten Jazz- und Blues-Wurzeln aufbaut und gleichzeitig über sie hinausweist. Im letzten Jahr war diese Gruppe einer der Höhepunkte beim Moerser Festival, von dem auch bei Moers-Music eine LP vorliegt (vgl. Besprechung im JP4/79 S. 46). Bassist Barre Phillips war als Solist an zwei Abenden Star im LOFT und bot im Nachklang zur Münchner Performance im Lenbachhaus - einer Darstellung zeitgenössischer Kunst - eine Art Meta-Jazz, der sich selbst zum Gegenstand des Nachdenkens macht und weit hinaus über die Grenzen des Jazz in den Bereich der zeitgenössischen E-Musik wies. Vor kurzem blies 'Reverend' Frank Wright mit seinem neuen New Yorker Sextett auf gleichen Wurzeln ähnliche Free Jazz Überblas-Effekte wie das World Saxophone Quartet.

Im weiteren Umkreis von München gibt es noch zwei Jazz-Aktivitäten, die der Rede wert sind: einmal das mit städtischen Mitteln etablierte Jazz Festival von Burghausen, in diesem Jahr zum 10. Mal, diesmal unter Schirmherrschaft von (Organist und Pianist) Kultusminister Maier durchgeführt (vgl. JP 5/79) und die private Jazz-Initiative von Heinz Wensauer, Geschäftsmann aus Schongau/Oberbayern, der seit einem Jahr unter dem Motto Jazz im Pfaffenwinkel Stars wie Elvin Jones, Chet Baker, John Scofield und neuerdings Alphonse Mouzon in die Stadt Schongau holte. Beim ersten Mal - dem Elvin Jones Konzert - gab es sozio-kulturell bedingte Schwierigkeiten mit dem CSU-Stadtrat, der bemängelte, daß in der als Konzerthalle zur Verfügung gestellten Schul-Aula mangels Foyer Zigarettenkippen gefunden worden seien, und weitere Jazz-Konzerte kurzerhand s,trich. Nachdem Wensauer in ein Kino auswich, stellt sich langsam der (kulturelle) Erfolg ein.

Nachdem nun auch der Bayerische Rundfunk, jazzmäßig ohnehin behäbig und konservativ, sein Jazzprogramm seit Ja-

nuar abgeschottet hat, indem er es zeitmäßig beschnitt, auf die späten Nachtstunden verlegte oder gar ins 3. Autofahrer-Programm abschob, wo jeder dritte Chorus von den stereotypen Durchsagen „...Autobahn München - Salzburg flüssiger bis stehender Verkehr..." unterbrochen wird, sind es vor allem die privaten Initiativen einiger weniger, wie Ernst Knauff, Otmar Gruber, Karlheinz Mein und Heinz Wensauer, die dem modernen und modernsten Jazz in München und Umgebung den publikumsmäßig spärlichen Boden bereiten. Für die offiziellen Kulturvertreter der Stadt München müßte es heißen: Es gibt jazzmäßig viel zu tun. Packen wir es an! Aber wie gesagt, Moers und München haben außer dem Anfangsbuchstaben wenig gemein.

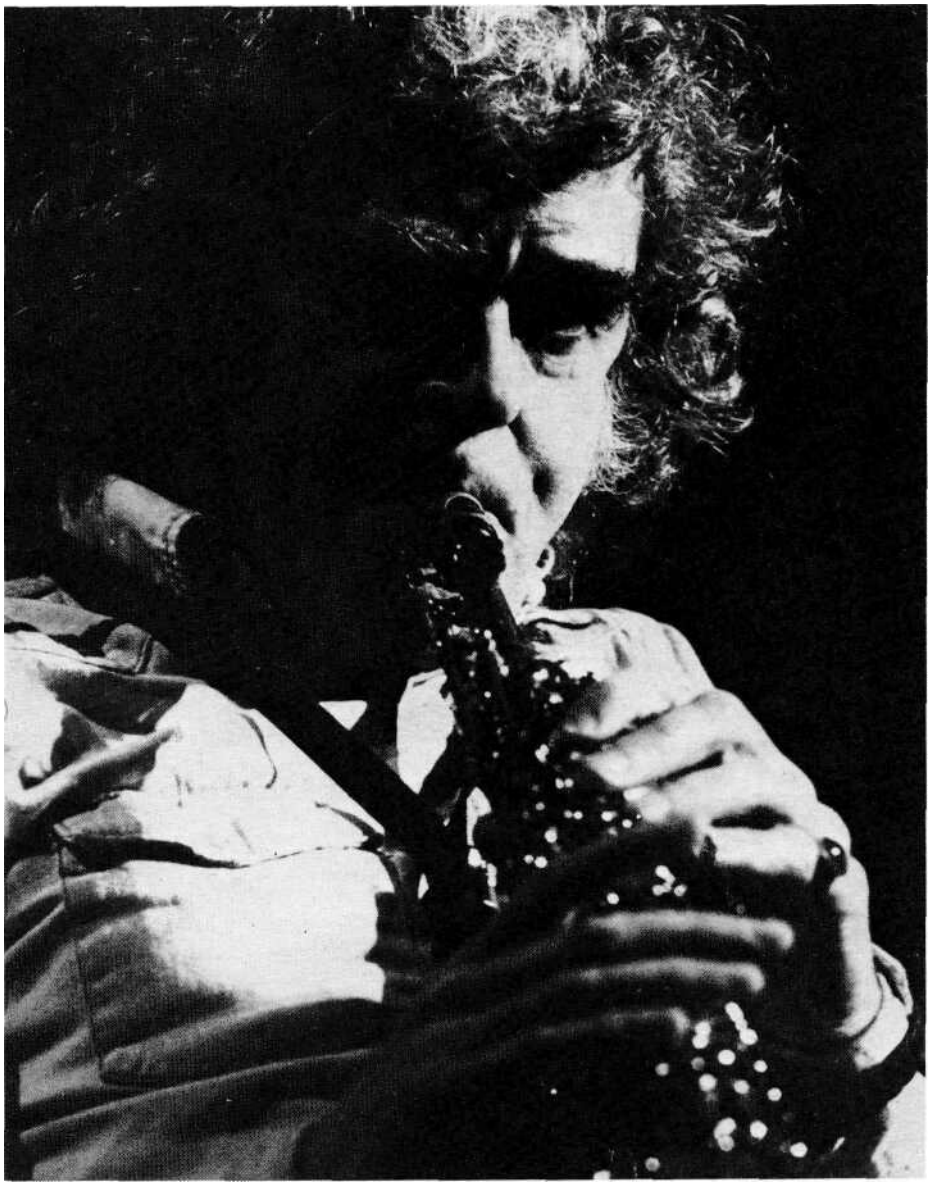
Stefan Weskott

Trialog

Philip Catherine - Charlie Mariano - Jasper van! Hof

Vor gut 6, 7 Jahren hatten sich 5 Musiker zu einer Gruppe zusammengeschlossen, die unter dem Namen „Pork Pie" Furore machte und in Europa neue Zeichen für die Integration von Rock und Jazz setzte. Die Band fiel nach nicht langer Existenz auf Grund innerer Differenzen auseinander, aber ihr Name hatte sich in das Bewußtsein der Jazzanhänger eingegraben und wurde zum Mythos. Drei der damaligen Pork Pie-Mitglieder haben sich vor einiger Zeit wieder vereint: der Gitarrist Philip Catherine, der Keyboardspieler Jasper van't Hof und Charlie Mariano, Saxophone, Flöten und Nagaswaram, sozusagen eine neue Pork Pie ohne Rhythmusgruppe. Und daß es ohne Baß und Schlagzeug auch sehr gut geht, demonstrierte das Trio am Samstagabend in der lebhaft besuchten Ooser Festhalle.

Wenn drei gleichberechtigte ,,lead"-Instrumente, die normalerweise vor einer Rhythmusgruppe stehen, auf sich allein gestellt miteinander kommunizieren, geschieht es oft, daß zwei von ihnen die klangliche Basis für die Soloausführungen des dritten besorgen. Dieses gestalterische Prinzip kam auch beim Catherine-Mariano-van't Hof-Trio zu variationsreicher Anwendung. Denn dieser Hintergrund fiel unterschiedlich aus: Philip Catherine und Jasper van't Hof improvisierten für Charlie Mariano eher ein dichtes Rhythmusgeflecht, bedingt durch die spezifischen Eigenschaften ihrer Instrumente - vor allem Jasper van't Hof spielte hier seine Keyboards äußerst perkussiv. Dagegen bestimmten längere Sounds das Klangbild, das Charlie Mariano zusammen mit einem der beiden anderen Musiker für den dritten, solistisch agierenden Partner schafften.



Verarbeitung von Elementen exotischer Musik: Charlie Mariano
Foto: Manfred Rinderspacher

Dieser Raster wurde aber im Laufe des Abends oft genug gesprengt. Philip Catherine z. B. spielte ein längeres Solo auf der akustischen Gitarre und rief nachdrücklidh das Vermächtnis Django Reinhardts in Erinnerung. Einfache Drehorgelklänge, die Jasper van't Hof aus der holländischen Musiktradition adaptiert hat, kontrastierten zu wuchtigen Space-Sounds, die unter Ausnutzung der vielfältigen Elektronik entstanden. Und ein anderes Stück steigerte sich vom melodisch-soften, fast süßlichen Thema zu einer überbordenden freien Kollektivimprovisation, in der die 3 Musiker mit ungeheurem Witz und Ideenreichtum aufeinander eingingen. Daß sie virtuose Meister ihres Fachs sind, braucht hier nicht besonders betont zu werden - sie sind es und haben ihre Fähigkeiten in Baden-Baden erneut unter Beweis gestellt. Und sie haben einem enthusiastischen Publikum die ganze Offenheit des zeitgenössischen Jazz vorgeführt, das Wechselbad zwischen *zarter* Balladenlyrik und donnernder Elektronik, swingendem Rock und der Verarbeitung von Elementen aus, für unsere Ohren, exotischen Musiken. Der Akkulturationsprozeß ist in vollem Gange.

Die vor wenigen Wochen erschienene Platte „Sleep my Love" (Contemp 5 ST) spiegelt exakt den Standpunkt und das Spektrum des heutigen Philip Catherine - Charlie Mariano - Jasper van't Hof - Trios wider, für das die Pork Pie-Vergangenheit eine unter vielen Episoden darstellt.

Michael Thiem

Jazz aktuell

Treffpunkt Reithalle

Jazz Forum Enger

Ab Bielefeld wird es schwierig. Nicht, daß man unbedingt Radfinder sein müßte, um jene Reithalle in Westerenger ausfindig zu machen, doch bis ich die dunklen Schilder mit der ungelenken Aufschrift „Festival" entdeckt hatte, war ich ein wenig im - größeren - Enger umhergekurvt. Die Reithalle Westerenger, das war drei Tage lang, nicht nur für die Jazzer Ostwestfalens und aus dem Lippischen, Treffpunkt zu einem hervorragend besetzten, rundum zufriedenstellenden Festival.

Träger und Veranstalter war das in Enger ansässige „Forum", eine vielseitig engagierte Kulturinitiative, die mit ausgesprochen magerer Unterstützung durch die Kommune, nur durch den persönlichen Einsatz ihrer Mitglieder vorangetrieben das kulturelle Angebot in der Provinz um wichtige Ereignisse bereichert. Nach der Gründung vor fünf Jahren war ein Jazzfestival Ausdruck dieses Willens zum Engagement, jetzt organisierte das Forum zum zweiten Mal diese Großveranstaltung. Die Jazzfreunde sind, was Unterbringung und Versorgung anbetraf, nicht sonderlich anspruchsvoll gewesen. Dafür wurde es dann richtig gemütlich: ein Zeltlager am nahe der Halle gelegenen See, nächtliche Lagerfeuer und musikalische Laien-Sessions, zum Plaudern anregendes Warten am einzigen Toilettenwagen und am einzigen Wasserhahn. Und morgens sieht man die meisten Mitbewohner der Zeltstadt beim Supermarkt oder im „Lindenhof" zum Kaffee wieder. Der Wirt wird sich gefreut haben!

Mit einem Soloauftritt des Pianisten Joachim Kühn gingen die Veranstalter gleich am ersten Abend in die Vollen. Versponnenes und rhythmisch Akzentuiertes standen in seinem Beitrag gleichberechtigt nebeneinander. Ein noch nicht auf Festivals, jedoch im Raum Hannover sehr populäres Duo, das des Gitarristen Matthias Weise und der Sängerin Eileen Fiss, folgte. Die harmonische Eleganz des Duos kulminierte in Thelonious Monks „Blue Monk", glänzendes Beispiel für moderne Vokalartistik mit sehr viel schwarzem Bluesgefühl. Bemerkenswert versiert arbeitet das Duo auch mit ungeraden Metren.

Nach dieser ersten Newcomer-Gruppe - drei weitere sollten noch folgen - wieder renommierte Jazzer. Das Festival der Trompeter, wie man es im Nachhinein sehen kann, fand seinen ersten Höhepunkt mit dem Quintett Manfred Schoofs, das die Frankfurter Rhythmusgarde - Ralf Hübner, Günter Lenz - mit Michel Pilz und Rainer Brüninghaus vereinte. Besonders nachhaltige Eindrücke von Schoofs freien Ausbrüchen und volltönenden Flügelhorn-Passagen und Pilz's sonoren Phrasierungen mit der Bassklarinette. Ein zweiter Top-Trompeter: der junge Japaner Tiger Okoshi in Gary Burtons Quartett. Burton orientiert sich an einer neuen Pop-Linie für den Jazz, fast schlagerleichte Themen (Carla Bley) kontrastieren mit der gewohnt jazzigen Improvisation. Explosiv am Schlagzeug Bob Moses, rockorientiert und humorig-zitierfreudig am Bass Chip Jackson.

Der zweite Tag beginnt mit einer seltsamen Solo-Rezitation. Jan Ackerman greift auch mal zur -leisen- Laute, muß auch etwas mühevoll das Auditorium -weit über tausend füllen inzwischen dichtgedrängt die Halle- ruhig bekommen. Sicher eine Abwechslung, doch nicht unbedingt überzeugend. Danach einmal Jazz-, einmal Folkrock. Die Bielefelder Bicollection hatte praktisch Heimrecht, zurecht mit viel Jubel bedacht besonders die Gitarrenläufe Philip Gaillats. Merkwürdig und nicht unumstritten die Finnen mit dem lustigen Gruppentitel Piirpauke. Die eingefleischten *Jazzer* wurden von diesen folkorientierten Rockthemen nur sehr stiefmütterlich behandelt. Nichts für Puristen.

Um so mehr aber der Top-Act des zweiten Tages: Jack DeJohnettes Formation, die neben ihm den gefühligen, sehr sanft arbeitenden John Abercrombie, den ideenreichen, unermüdlichen Eddie Gomez und schließlich, in Höchstform und von seltener Impulsivität und Improvisationslust, Lester Bowie auf die Bühne brachte. Seine Clownerie im musikalischen Ausdruck beschreibt eine besondere Einstellung, die so manchem bitter-galligen Neu-Jazzer leider fehlt. Blues zum Schluß: Bowie führt die Gruppe zu einem spontanen, mitreißenden Gefühlsausbruch. Bezeichnend, wie das guten Spielern gerade beim Blues immer wieder gelingt!

Den dritten Tag eröffnet die am wenigsten überzeugende Band, Cyclus aus Hannover. Jazzrock, der zwar sehr laut, dafür

Von seltener Impulsivität und Improvisationslust: Lester Bowie

Foto: Karl-Heinz Bechholz

aber auch sehr, sehr kühl daherkommt. Keine Zugabe, als einzige Formation, an den Erwartungen der Jazzer vorbei produzierte Musik. Ganz anders Theo Jörgensmann, für den sich zweistündiges Warten lohnt. Sicher ist der Klarinettist kein Newcomer mehr, doch dieser Verbindung freiester Improvisation mit fast streng zu nennenden Themen sollte noch mehr Beachtung zukommen. Die hat Dave Liebman, wie vor vier Jahren in Enger auch diesmal wieder dabei. Und mit ihm der vierte Super-Trompeter, Terumasa Hino. Lange Ausflüge zu klaren Themen („Stardust") zeichnen ihn wie Liebman aus, einen besonderen Aspekt liefert John Scofields bluesig-rockige Gitarre.

Als am Ende dieser drei aufregenden Tage Philip Catherine, Jasper van't Hof und Charlie Mariano auf der Bühne zu entrückten, melodiösen Kollektivimprovisationen ansetzen, brennen unweit der Halle die Enger Bürger im Städtchen ein Feuerwerk ab. Den vielen, meist jugendlichen Forum-Mitarbeitern war es wohl nicht zugedacht. Obwohl gerade die es verdient gehabt hätten. Michael Laages

Feingesponnenes:

Herbert Joos Quartett

Meditativ-romantische Klangstrukturen verbanden sich im Zusammenspiel von Piano, Kontrabaß und Flöte. Mit Nachhall und Echo schuf der Stuttgarter Flügelhornist Herbert Joos auf einer mit einem Blockflötenmundstück versehenen, vertikal geblasenen Querflöte sphärische Raum-Klänge. In Interaktionen verwoben sich seine Linien mit dem polyphonen Spiel des Pianisten Paul Schwarz. Der Bassist Jürgen Wuchner und der Schlagzeuger Thomas Cremer waren aufmerksame und kongeniale Begleiter, wenn auch in der räumlichen Enge des Wiesbadener Jazzkellers „Notenschlüssel" das Schlagzeug die gezupften wie gestrichenen Baßlinien fast völlig überdeckte.

Herbert Joos ist Klangästhet. Er liebt das Feingesponnene in der Anlage seiner Stücke und die Nuancen im Spiel auf dem Instrument. Der Cool Jazz hat ihn ebenso beeinflußt wie der Free Jazz, die klassische Romantik ebenso wie die moderne E-Musik. In diesen Intentionen trifft er sich besonders mit dem Bassisten Jürgen Wuchner, wie ein noch namenloses von Wuchner komponiertes Trio-Stück beweist, das an diesem Abend im „Notenschlüssel" zum erstenmal öffentlich aufgeführt wurde.

Der „kammermusikalische Free Jazz" des Herbert Joos Quartetts macht deutlich, daß Kategorisierungen in diesem Bereich unsinnig sind. Die Musik der vier bewegt sich ohne Klischees; sie swingt klassisch, drängt und explodiert im Staccato, zerfließt in freie Kollektive und findet sich in klassischen Harmonien. Dennoch erscheint das Spiel des Quartetts immer kontrolliert und intellektuell. In ihrer klanglichen Dichte fängt die Musik das Publikum ein und entführt es in eine Klanglandschaft bizarrer Schönheit. Einsehbare Stimmungen werden geschaffen, Spannungen gelöst. Herbert Joos' Stücke sind logisch im Aufbau.

Das geschmeidige Flügelhorn und das wohltönende Baritonhorn bestimmen den Charakter der Musik vor allem in den Kollektiven und den Solo-Ausflügen des Hornisten. Herbert Joos hat ein besonderes Verhältnis zu seinen Instrumenten, das über die technische Beherrschung hinausgeht. Er kann Gefühle ausdrücken, ohne je sentimental zu werden. Das Gleiche gilt auch für den Pianisten Paul Schwarz und den Bassisten Jürgen Wuchner, während Drummer Thomas Cremer weniger Entfaltungsmöglichkeiten (etwa in der Art Schönenbergs) hat und deshalb motorisch wirkt.

Das Wiesbadener Konzert belegte, daß das Joos Quartett technisch und künstlerisch zu der Spitze der deutschen Gruppen im neuen Jazz gezählt werden muß.

Klaus Mümpfer

Fortsetzung erwünscht

Jazztime Hildesheim

Der „Pott", die Gegend rund um Hildesheim, zeichnete sich bisher hauptsächlich durch ein breites Angebot an Museen und musikalisch durch seine Eigenschaft als Nährboden für Blues-Formationen aus. Daher kann es nicht überraschen, daß bei der ersten Jazztime in Hildesheim, einem zweitägigen Festival, auch die Lokalmatadore aus der Blues-Szene vertreten waren. Aber in und um dem Stadttheater, das gemeinsam mit dem „Cyclus 66", einem gemeinnützigen Verein und Konzertveranstalter, für das Festival verantwortlich zeichnete, gab es auch, neben alten Bekannten, einiges neu zu entdecken.

Vor dem Theater tummelten sich an den beiden überwiegend sonnigen Pfingsttagen Dixieland- und Swingformationen. Überraschung Nummer 1: der weithin unter Nachwuchsmangel stöhnende Dixieland scheint doch noch Attraktivität zu besitzen. Gleich zwei junge Dixieländer, aus Nienburg und Gelle, gaben Proben ihres Könnens. Daneben moderner Jazz, besonders eindrucksvoll vom hannoverschen Christian von der Osten-Trio, vom Duo des Saxophonisten Jochen Voss mit dem Pianisten Klaus Ignatzek und dem Trio des nicht nur regional anerkannten Pianisten Otto Wolters. Wolters stellte ungemein variationsreiche Versionen bewährter Klassiker vor („Body and Soul", „My favorite Things"), die aber nur ein Bein des Künstlers Wolters darstellen. Der Keith Jarrett-beeinflußte Solist blieb hinter konventioneller Fassade nur schemenhaft sichtbar.

Im gemütlich kleinen Stadttheater sorgten zwei Galakonzerte für den Starappeal des Festivals. Zu Beginn: eine Big Band, geleitet von dem durch seine Arbeit mit vielen namhaften amerikanischen Orchestern bekannten Satz-Trompeter Al Porcino. Das fing ganz spannend an, eine treibende Rhythmusgruppe stützte soliden Big Band Swing, versierte Solisten, namentlich Posaunist Hermann Breuer, trugen das ihre bei, nur bewies Porcino bei der Auswahl der Arrangements nicht immer eine glückliche Hand. So gab es ganz hervorragende Beiträge aus der Feder Al Cohns, aber leider auch erheblich schwächere von Bill Holman, von dem ich wirklich schon Besseres gehört habe. Eine solide Band -im Norden gibt es da den Ausdruck „gediegen"-, von der rockig-swingenden Prägnanz der Mannen um Thad Jones jedoch Meilen entfernt.

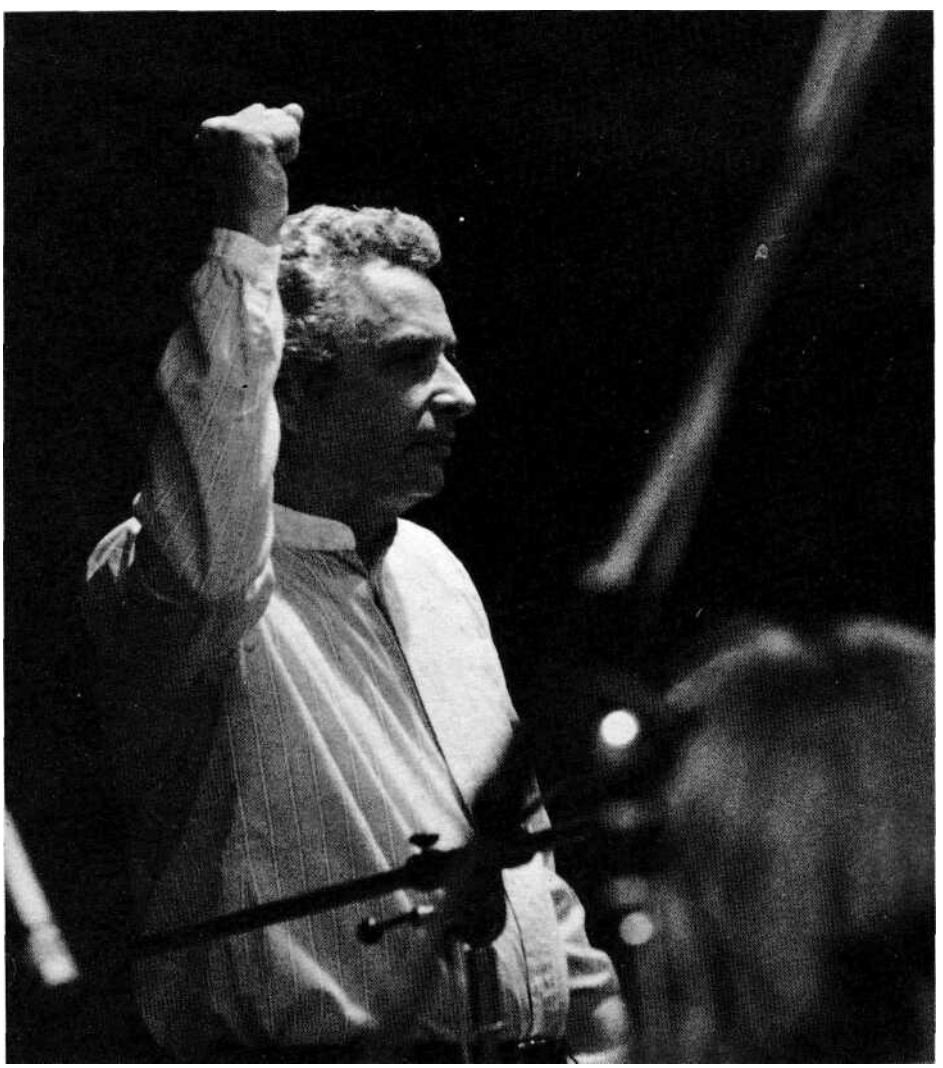
Von eigenem Reiz, relativ einsam in der Free-Jazz-Landschaft: das Yosuke Yamashita-Trio. Es ist von immenser Spannung, die Wirkart und die Strickmuster dieser umwerfenden (wörtlich!) Musik zu beobachten, die Wahl eines knappen Themas, dessen mutwillige Zerstörung und mühevolle Rekonstruktion. Dazu kommt die unwiderlegbare Brillanz der Solisten Yamashita, Akira Sakata am Altsaxophon und vor allem Shota Koyamas am Schlagzeug. Allerdings ist jenes Werbewort vom „Kamikaze-Jazz" denkbar unpassend, denn Yamashitas Musik ist ja gerade das radikale Gegenteil jener verzweifelten Selbstaufgabe japanischer Flieger: Selbstfindung immer neu, Selbstbehauptung.

Nach einem bewährt-guten Rock-Jazz-Beitrag Volker Kriegeis zum Abschluß des ersten Abends brachte der zweite mit dem Quartett Joe Hendersons eine etwas unausgewogene, nichtsdestoweniger souveräne Formation auf die Theaterbühne. Da schwankt Henderson zwischen freien Ausbrüchen und klassisch-vollmundigen Improvisationen zu bekannten Themen hin und her, dabei immer stilsicherer Solist eines stilbildenden Instruments. Glanzlicht des Quartetts: Mal Waldron. Kein anderer Pianist weiß mit so wenig Aufwand, so geringer vordergründiger Brillanz -was in diesem Fall mit Effekthascherei übersetzt werden kann- soviel tragende Spannung zu erzeugen, so weit geschwungene, in ihrer Kargheit dennoch voll ausgefüllte Bögen zu gestalten. Dagegen werden Bassist John Lockwood und Schlagzeu-

ger Makaya Ntshoko zu textsicheren Stichwortgebern.
Eine der wirklich interessanten, weil so vielseitigen modernen Gruppen, hat Bassist Ali Haurand mit seinem European Jazz Quintet beieinander. Am Schlagzeug betätigt sich der Hexer Pierre Courbois -selten ist soviel Verschiedenes gleichzeitig bei einem Drummer zu hören- und drei unterschiedliche, sich produktiv ergänzende Saxophon-Spielweisen repräsentieren Gerd Dudek, Leszek Zadlo und Alan Skidmore, für mich seit einigen Jahren der wichtigste moderne europäische Jazzsaxophonist. Zadlo profilierte sich einmal mehr als Lyriker, als Klanggestalter, Dudek als frei Tönender, Skidmore als der Improvisator mit gewaltig viel Hardbop im Sound. Ein Erlebnis!
Schließlich, zum Schluß der Jazztime, kommen Art Blakey's Jazz Messengers. Wird man auch gelegentlich das Gefühl nicht los, Blakey könne sich mit der Spielart seiner Gefolgschaft, vor allem des Tenoristen David Schnitter, nur sehr mühsam anfreunden, so integriert „Mistress Blakey's one and only Bambino" dennoch mehr, als er solistisch brilliert. So manche Trommelfigur nutzt sich hörbar ab, andere passen kaum zu den Soli der anderen. Der „alte Herr" leistet sich doch schon mal kleine Ungereimtheiten.
Doch was für Solisten! Dennis Irwin, Bass, gehört schon jetzt zu den Besten seines Instruments, James Williams' Piano klingt herrlich jung, frisch und unverbraucht, Schnitter und Altist Bobby Watson, beide geschmackssichere, zupackende Improvisatoren. Und dazu ein Trompeter der allerersten Güte, der Russe Valery Ponomarev. Die Hildesheimer, hungrig auf den Star und seine Mannen, bereiteten diesen Messengers einen rauschenden Abend. Und umgekehrt.
Wenn die Veranstalter, Stadttheater und „Cyclus 66", finanziell über die Runden gekommen sind und sich die Stadt Hildesheim bereit findet, diesen Versuchsballon, dieses erste Festival als lohnende Investition zu betrachten, dann sollte einer zweiten Jazztime in Hildesheim im kommenden Jahr hoffentlich nichts im Wege stehen. Einzige Bitte: etwas mehr Einfluß für eine programmatisch ordnende Hand! Der erste Konzertabend geriet denn doch allzu sehr zum Wechselbad der Stile.

Michael Laages

Sorgt für soliden Big Band Swing mit versierten Solisten: Al Porcino
Foto: Manfred Rinderspacher



Keinen Mangel an Nachwuchs

Jazz & Swing an der Musikhochschule Stuttgart

Die Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart wollte die ersten Resultate ihres neuerdings in den Lehrplan aufgenommenen Jazzunterrichts vorweisen, und unter dem Motto „Jazz & Swing an der Hochschule" ging eine von Erwin Lehn geleitete Big Band und ein Saxophon-Workshop von Bernd Konrad auf kleine Konzertreise. Mit Bewunderung konnte dabei registriert werden, daß man in kurzer Zeit schon erstaunliche Erfolge erzielt hat. Daß Erwin Lehn, einer der bewährtesten Big Band Leiter der BRD, als Lehrer gewonnen werden konnte, hat seine ersten Früchte getragen: 6 Trompeter, 5 Posaunisten, 6 Saxophonisten, 2 Pianisten und 4 Rhythmusmusiker haben sich zu einer beachtlich swingenden Einheit zusammengefunden. Die streng geführten Bläsersätze sind schon so gut zusammen, daß sie die einfacheren Arrangements aus Erwin Lehns Südfunk-Orchester durchaus zu meistern imstande sind. Ihre Spielfreude dürfte groß genug sein, um auch etwas schwierigere Stoffe - die von Uli Beckerhoff oder Joki Freund kamen bereits recht befriedigend - angehen zu können. Mit den Trompetern Rudolf Reindl und Uwe Zaiser sowie dem Altsaxophonisten und Flötisten Rolf-Dieter Fröschlin sind zudem vielversprechende Solisten im Orchester.
Neben der Big Band kann, sich der von Bernd Konrad geleitete Saxophon Workshop ebenfalls hören lassen: die nach Supersax-Rezept eingeübten Saxophonsätze kommen recht geschlossen und wenn auch noch nicht souverän, so doch sauber und mit Elan. Dabei sorgt die sehr gute Rhythmusgruppe mit Thomas Stabenow und Manfred Kniel an Baß und Schlagzeug für swingende Bewegung. Bernd Konrad, er ist "eine besonders rührige Lehrkraft an der Stuttgarter Musikhochschule, hat als Saxophonist eine mitreißende Ausstrahlung: er bläst im Satz Baritonsaxophon, greift als Solist aber auch zum Sopran und gibt Beispiele für sein großartiges Können.

Das Konzert bewies: es-gibt keinen Mangel an Nachwuchs, man hat sich bisher nur an den Fachschulen kaum darum gekümmert. Nun gilt es nachzuholen, was versäumt wurde, und man ist auf dem guten Weg dazu. Dieter Zimmerte

Verwechslung nicht ausgeschlossen

Killer Dillers

Wer sie hört und dabei nicht sieht, kann schon leicht einem Irrtum aufsitzen. Und die Frage des Blindfold-Tests, wer denn das nun sei, würde man beantworten: „Benny Goodman, 1937 oder 38!" Weit gefehlt. Was da so herzhaft und locker swingt, das ist eine Big Band aus der tschechischen Hauptstadt Prag, das sind Ferdinand Haviik und die Bohemian Killer Dillers. Erstmals, bevor sie in diesem Sommer auf einigen internationalen Festivals zu hören sind, stellten sie sich beim „Swinging Hannover", dem Jazzbandball und Open-Air-Konzert am Himmelfahrtstag in der Bundesrepublik vor.

Killer Dillers, das waren bekanntlich jene Titel, mit denen sich die Big Bands der Swing-Ära bei Band-Battles gegenseitig von der Bühne zu blasen suchten. Kurz: die absoluten Top-Hits jener Jahre des tanzbaren Jazz. Benny Goodman räumte ihnen in seinem Repertoire reichlich Platz ein, Titel wie „Let's dance", „Blue skies" oder das durch Gene Krupas Schlagzeugarbeit historisch gewordene „Sing, sing, sing" gehören ebenso dazu wie Count Basies unverwüstlicher „One o'clock jump" und „Jumping at the woodside". Jump- oder getragene Swingnummern, sie alle wurden zu den typischen Eröffnungs-, Zugabe- und Rausschmeißertiteln der Swing-Könige.

Ferdinand Haviik nun, dessen Swing Quartett Prag vor einiger Zeit bereits in der Bundesrepublik zu hören war und als naturgetreue Nachbildung des Benny Goodman Quartetts gelten kann, hat diese Formation zu einer Big Band erweitert, die seiner Vorliebe für die Titel des „King of Swing" in vollendeter Form Ausdruck verleiht. Die Killer Dillers haben die Prinzipien der gleichnamigen Stücke - strenges, korrekt einzuhaltendes Arrangement, präzis scharfe Riffs, gegenseitiges Steigern der Bläsersätze und eine Rhythmusgruppe, die ungehemmt und locker swingt, schließlich solistische Beiträge, die sich einem idealen Gesamtklang willig unterordnen und dabei dennoch die Jazzimprovisation zu bewahren wissen -, all das ist von den Killer Dillers in fehlerloser Form verinnerlicht worden, obwohl die Band in dieser Besetzung erst seit wenigen Monaten zusammenspielt.

Ferdinand Haviik, ganz der gesetzte Herr im mittleren Alter, seriös im Auftreten wie alle „Killer's", hält sich als Klarinetten-Solist sehr zurück, geht sparsam mit seiner unleugbaren Virtuosität um. Auch die Trompeter, Posaunisten und Saxophonisten verfügen über ausgezeichnete Solisten; Rano, Bass und Schlagzeug lassen Erinnerungen an die legendäre „All American Rhythm Section" Count Basies mit Freddie Green, Walter Page und Jo Jones wach werden.

Ein runder, perfekter Gesamteindruck, obwohl man über Tempo und Arrangement einiger weniger Titel geteilter Meinung sein kann. 5000 Jazzfans in Hannovers Niedersachsenhalle und 20.000 vor dem hannoverschen Rathaus konnten jedenfalls ihrer Begeisterung gar nicht genug Ausdruck geben. Die Killer Dillers: Anlaß für ein Swing-Revival großer Formationen? Noch ein Tip für Aufmerksam-Gewordene: die Killer Dillers werden auch in der Höhle zu Balve im August beim Festival zu hören sein. Michael Laages

Vorliebe für die Titel des King of Swing: Killer Dillers aus Prag mit ihrem Leiter, dem Klarinettisten Ferdinand Haviik

Foto: Michael Laages

Jazz News

Blue Mitchell in Los Angeles gestorben

Blue Mitchell erlag am 21. Mai in Los Angeles einem Gehirntumor. Der aus Miami, Florida, stammende 49jährige Trompeter mußte sich während der vorausgegangenen Monate mehreren Operationen unterziehen und war nicht mehr in der Lage zu spielen. Zum letzten Mal trat er bei einem Konzert im „Parisian Room" auf, dessen Reinerlös seine Krankenhauskosten decken sollte. Mitchell, der einst Mitglied des Horace Silver Quintetts war, leitete in den letzten Jahren gemeinsam mit dem Tenorsaxophonisten Harold Land ein Quintett. Oscar Brashear nahm jetzt den Platz von Mitchell in dieser Gruppe ein.

Am 10. Juni fand bei der Hollywood Musicans[1] Union ein Memorial Benefiz-Konzert statt, bei dem Chick Corea, Sarah Vaughan, Freddie Hubbard, Horace Silver, Jimmy Smith und Cat Anderson im Gedenken an den verstorbenen Trompeter spielten.

Bill Rank starb am 21. Mai im Alter von 74 Jahren in Cincinnati. Der Posaunist machte sich bereits in den 20er Jahren einen Namen, als er mit Bix Beiderbecke, seinem Kollegen aus dem Paul Whiteman Orchester, in dessen berühmten Jazzgruppen spielte und auch im Dorsey Brothers Orchester mitwirkte.

Milton Ager starb am 6. Mai im Alter von 85 Jahren. Ager machte sich einen Namen durch seine Kompositionen „Happy days are here again", „Ain't she sweet" und „Auf Wiedersehen".

Willy Berking, Posaunist und Bandleader, lange Zeit Leiter des Tanzorchesters des Hessischen Rundfunks, ist im Alter von 69 Jahren in Frankfurt gestorben. In den 30er Jahren spielte Berking mit der Goldenen Sieben, machte in Berlin Swing-Aufnahmen unter seinem Namen und bewies auch in der darauffolgenden Zeit mit eigener Band immer wieder seine Liebe zum Jazz.

Blue Mitchell mit Harold Land — Foto: John Howard

Jazz-Kurse und Seminare

Am 14. und 15. Juli findet in der Blankensteinschule in **Steinheim ein Seminar für Jazz** statt. Folgende Aufgabengebiete sind vorgesehen: Praxisbezogener Theorieunterricht, Anleitung zur Improvisation und Arbeit in Gruppen. Als Dozenten wirken mit: Anton Jillich, Trompete, Flügelhorn, Raimund Würtz, Saxophon, Flöte, Werner Acker, Gitarre, Lothar Sieb, Baß, Karlheinz Link, Schlagzeug, Hans Kumpf, Klarinette und Theorie, Helmut Unk, Klavier und Gesamtleitung. Die Seminare beginnen jeweils um 9 Uhr. Die Kursgebühr beträgt DM 30,-. Nähere Informationen werden nach Eingang der Anmeldung bei der Jugendmusikschule, Friedrichstraße 6,7141 Steinheim/Murr, gegeben.

Das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß **Burghausen** führt in nächster Zeit wieder zwei **Jazzkurse** durch. Es sind dies: der 53. Jazzkurs Burghausen - Sonderkurs 5 für Gitarre -, der vom 26. bis 28. Oktober läuft und vor allem für Anfänger gedacht ist. Das Unterrichtsprogramm umfaßt Instrumentalunterricht, Instrumentenkunde und die Geschichte der Gitarre im Jazz mit ausgewählten Schallplattenbeispielen. Dozenten sind Wolfgang Ruß, Gitarre, und Joe Viera, Geschichte der Gitarre im Jazz. Der 54. Jazzkurs Burghausen wird als Sonderkurs 5 für Perkussion ebenfalls vom 26. bis 28. Oktober durchgeführt. Er wendet sich an alle, die am Spiel von Perkussionsinstrumenten interessiert sind, und bietet folgendes Unterrichtsprogramm: Jazz-Rhythmen, lateinamerikanische und afrikanische Rhythmen, Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation und Schallplattenbeispiele. Als Dozenten konnten Joe Viera, Theorie, Geschichte, und Gerhard Laber, Perkussion, gewonnen werden. Anmeldeschluß ist für beide Kurse der 10. Oktober, die Teilnahmegebühr beträgt jeweils DM 50,-. Sie ist zu überweisen auf das Konto Nr. 47 716 (Sonderkonto „Jazz" / H. Viertl) der Volksbank Burghausen/Obb. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstraße 17, 8000 München 40.

Ein **Jazzclub Offenburg** e. V. ist Ende Mai gegründet worden. Derzeit besitzt der Club noch kein Domizil, will aber nach der Sommerpause regelmäßig Jazz-Konzerte aller Stile veranstalten. Vorläufig ist an monatlich eine Veranstaltung gedacht, bei guter Resonanz soll die Zahl erhöht werden. Beim ersten Konzert - eventuell Ende Juli - sollen Gruppen aus Offenburg und Umgebung in einem Park auftreten. Sobald der Club über Räume verfügt, sollen möglicherweise auch Musikertreffs und dergleichen durchgeführt werden. Die Stadt Offenburg will sich außerdem an größeren Veranstaltungen beteiligen. Die Zusammenstellung der Programme hat Gerhardt Litterst, Feldreben 5,7600 Offenburg/Schwarzwald, übernommen.

Das **2. Frauen Jazz Festival** wurde kürzlich in Kansas City abgehalten. Dabei stellte Leonard Feather Marian McPartland, Joanne Brackeen, Sue Evans, Monette Sudler, Urszula Dudziak, Melba Liston und Carmen McRae vor.

American Singers heißt das neue Buch von Whitney Balliett, in dem er 14 amerikanische Gesangsstars vorstellt. Es sind dies u. a. Ray Charles, Tony Bennett, Mabel Mercer, Bobby Short und Alberta Hunter. Erschienen ist das Buch bei der Oxford University Press, 200 Madison Avenue, New York, N. Y. 10016, USA.

Das **1. Baltimore Jazz Festival** wurde am 1. Juni von Dizzy Gillespie eröffnet. Weitere Attraktionen waren die Brüder Heath, Stanley Cowell und Slide Hampton, der das Collective Black Artists Ensemble dirigierte. Als Master of Ceremonies fungierte Symphony Sid Torin, der durch seine Rundfunkreportagen aus dem „Birdland" schon in den 40er und 50er Jahren bekannt wurde und dem Lester Young mit „Jumpin' with Symphony Sid" ein musikalisches Denkmal gesetzt hat.

Das **11. Concord Jazz Festival** ist für das Wochenende vom 10.-12. August geplant. In dem nahe bei San Francisco gelegenen Concord Pavillon werden dazu erwartet: Louie Bellsons Big Band, Ray Brown, Kenny Burrell, Charlie Byrd, Jeff Hamilton, Scott Hamilton, Jake Hanna, Dave McKenna, Marian McPartland, Marshall Royal, Bud Shank, Ross Tompkins, Warren Vachö und Snooky Young.

Prez Conference, die Saxophongruppe, die sich um Dave Pell gebildet hat, gab kürzlich ein erfolgreiches Debüt im Jazz Club „Donte's" in Los Angeles. Prez Conference, die Orchestrierungen von Lester Youngs berühmten Soli spielt, ist eine Art Pendant zu Supersax. Bill Holman hat für die Prez Conference die Arrangements geschrieben. Die erste Platte der Gruppe liegt bereits auf GNP Crescendo vor, sie stellt neben dem Saxophonsatz den Trompeter Harry „Sweets" Edison heraus. Ein zweites Album wurde gerade für Gene Normans GNP Label aufgenommen.

Jazz im Tiergarten ist das Motto einer Open-Air Reihe bei freiem Eintritt, bei der ausschließlich Berliner Jazz-Gruppen auftreten werden. Veranstalter ist die Volkshochschule Berlin-Tiergarten. Verpflichtet wurden bisher Helmut Brandt, Alexander von Schlippenbach, Heinz von Moisy's Irisation, Leo Wright und Friedemann Graef. Kontaktanschrift: Reiner Kobe, Levetzowstraße 10,1000 Berlin 21, Tel. 0 30/39 05 78 72.

Zum **22. Monterey Jazz Festival,** das vom 14. bis 16. September stattfindet, werden in diesem Jahr viele ausländische Jazzsolisten und -gruppen erwartet. Darunter die japanische Sängerin Junko Mine, die B. P. Convention aus Jugoslawien, der Flötist Moe Koffman, der Gitarrist Ed Bickert und der Pianist Don Thompson aus Kanada.

Radio Free Jazz Convention nennt sich eine Tagung, die unter de'r Leitung von Ira Sabin im Herbst in Washington D. C. abgehalten werden soll. Es geht dabei um die Zusammenarbeit der Jazz-Redaktionen im Rundfunk mit der Jazzplatten-Industrie.

Dizzy Gillespie legte bei Doubleday seine Memoiren unter dem Titel „To be or not . . . to bop" vor. Das in New York vorgelegte Buch enthält Interviews mit Freunden und Kollegen des Trompeters, so von Max Roach, Thelonious Monk, Cab Galloway, Benny Carter, Woody Herman, Count Basie und Miles Davis. Dizzy widmete es seiner Frau Lorraine und schreibt dazu: „Ihre Liebe, ihre selbstlose Hilfe, ihr Humor und ihre Weisheit ließen mich zu dem Manne werden, der ich bin, und zu dem Musiker, der ich immer sein wollte."

Jimmy Forrest, der in letzter Zeit wiederholt mit dem Count Basie Orchester spielte und zusammen mit dem Posaunisten Al Grey eine Gruppe aufgestellt hat, bekam jetzt den zweiten Herzinfarkt. Wie es heißt, hat er für eine Weile absolutes Spielverbot bekommen.

Keith Tippett unternahm kürzlich eine Solo-Piano Tournee durch Italien, die ihn durch Mailand, Rom, Turin, Bologna, Genua und Florenz führte.

Kenny Burrell hat eine Lehrtätigkeit für Jazz-Geschichte an der Universität von Los Angeles übernommen und spezialisiert sich dabei auf Ellingtonia. Der Gitarrist wirkte vor einiger Zeit bei einer „Tribute to Duke Ellington" Veranstaltung in Los Angeles mit, bei der neben dem Burrell Septett noch die L. A. Big Band unter Leitung des ehemaligen Ellington-Trompeters Bill Berry auftrat. Die L. A. Big Band hat sich auf Original Ellington Arrangements spezialisiert.

Kenny Drew hat in Kalifornien zwei neue Platten für Xanadu produziert. Der Pianist, der dazu aus Kopenhagen eingeflogen wurde, nahm ein Album mit Leroy Vinnegar und Frankie Butler auf. Zur zweiten kamen noch der Trompeter Sam Noto und der Saxophonist Charles McPherson dazu.

Mut Jackson feierte bei einem Konzert am 9. Juni in der New Yorker Carnegie Hall sein 40jähriges Berufs-Jubiläum.

Phil Woods bekam kürzlich von Leonard Feather den sogenannten „Golden Feather Award" für seine Verdienste um den Jazz verliehen. Der Altsaxophonist, der seit seiner Rückkehr in die USA gute Erfolge verzeichnen kann, will auch in Zukunft weiterhin kompromißlosen Jazz machen.

Sal Nistico, der mit seinem Quartett kürzlich bei Loft Veranstaltungen in New York auftrat, erregte einiges Aufsehen. Es scheint, daß ihn die amerikanische Jazz-Öffentlichkeit jetzt erst nach seinem jahrelangen Europaaufenthalt richtig zur Kenntnis nimmt.

Ted Curson ging mit seiner All Star Band, der Mingus Dynasty, im Juni auf eine Tournee durch Kalifornien. Mit dem Trompeter spielten Joe Farrell, John Handy, Jimmy Knepper, Don Pullen, Charlie Haden und Dannie Richmond Mingus Musik. Die Mingus Dynasty Gruppe wird auch beim Capital Radio Jazz Festival in England, das vom 17. bis 22. Juli über die Bühne geht, auftreten.

Red Mitchell hat seine USA-Tournee mit einem schwungvollen Auftakt im Village Vanguard in New York begonnen. Der Bassist, der seit 1968 in Schweden lebt, reiste im Juni durch Kalifornien und Oregon. Daran anschließend trat er beim Newport Jazz Festival in New York sowie in Clubs in Boston und Chicago auf. Zur Tournee von Red Mitchell erschien bei Artists House die Duo-Platte „Jim Hall-Red Mitchell".

Deutsches Jazz Forum der UDJ

Die Union Deutscher Jazzmusiker veranstaltet unter Mitwirkung der Musikerinitiative Hannover und des Jazzclubs Hannover ihr diesjähriges Deutsches Jazz Forum am 6. und 7. Juli in Hannover. Teilnehmen werden folgende deutsche Gruppen: Quartet & Brass, Otto Wolters solo, Reinhard Glöder Quartett, Peter Sonntag Quintett, Christoph Spendel-Wolfgang Schlüter Duo, Joe Viera Sextett, Albert Mangelsdorff solo, Jochen Voss Duo, Sigi Busch & Friends. Am Samstag, dem 7. Juli, findet um 14 Uhr die Jahreshauptversammlung der UDJ statt, bei der Interessenten die Möglichkeit haben, sich über die Arbeit der UDJ und ihre Pläne und Ziele zu informieren. Kontaktanschrift: UDJ, c/o Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof.

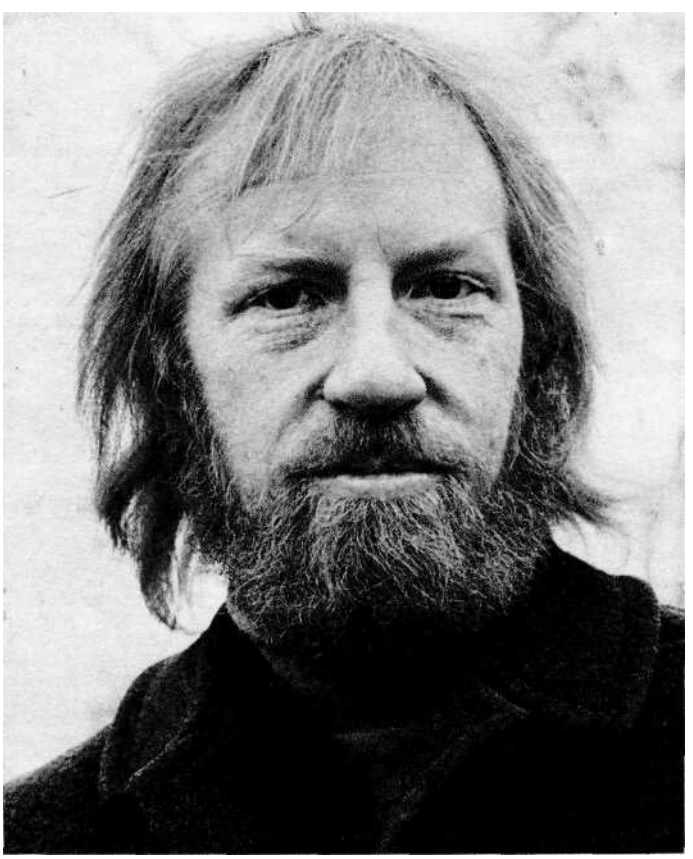
Eine **Musikerinitiative** wurde am 30. Mai in Göttingen gegründet. Sie nennt sich kurz JMI und existiert inzwischen als eingetragener Verein. Als Aufgaben sind in der Satzung aufgeführt: die Förderung junger Musiker, die Durchführung öffentlicher Veranstaltungen, die Zusammenarbeit mit anderen Organisationen und Musikerinitiativen, die Beschaffung von Räumlichkeiten zu Übungszwecken sowie die Förderung solidarischen Verhaltens der Musiker. Der Jahresbeitrag wurde in Höhe von DM 30,- festgesetzt. Kontaktanschrift: 1. Vorsitzender Günther Meyer, Mittelstraße 3 b, 3400 Göttingen, 2. Vorsitzender Manfred Sauga, Lange Straße 41, 3402 Dransfeld, Tel. 0 55 02 / 24 02.

Joachim Kühn nahm an einer Schallplattensitzung mit dem Gitarristen Danny Thone, dem Bassisten John Lee und dem Schlagzeuger Gerry Brown teil. Im Hertost wird diese Produktion bei Sandra Music Productions erscheinen.

Wolfgang Dauners Urschrei ohne Echo? hat die Jazzmusikerinitiative Göttingen einen Textreader genannt, der über die Bereiche Publizistik des Jazz, Plattenproduktion, Festivals, GEMA, Subventionen und anderes informiert. Kontaktanschrift: Galerie APEX, Burgstraße 46, 3400 Göttingen.

John McNeil wird mit seinem Quartett vom 25. September bis Anfang November auf Europatournee gehen. Der Trompeter war Mitglied der Horace Silver Gruppe und hat im vergangenen Jahr mit dem Gitarristen Chuck Loeb, dem Bassisten Tom Warrington und dem Schlagzeuger Mike Hayman ein Quartett aufgestellt. Kontaktanschrift: Steeplechase, Rosenvaengets Alle 5, DK 2100 Kopenhagen, Tel. 26 01 44.

Gastiert wieder einmal in seiner amerikanischen Heimat: Red Mitchell
Foto: Paul Gerhard Deker



Chris Hinze reiste am 14. Mai nach Indien, um dort Solokonzerte zu geben und eine Schallplatte aufzunehmen. Nach seiner Rückkehr trat der heute in New York lebende Flötist beim Midsummer Night Festival in Eindhoven mit einer funky All Star Group auf, zu der u. a. der Pianist Richard Tee, der Schlagzeuger Gerry Brown und der Perkussionist und Sänger Mtume gehörten. Chris Hinzes Album „Live at Montreux - Summer Dance" wird von Keytone Records veröffentlicht und ist in Deutschland über den Zweitausendundeins Versand zu beziehen. Vom 15. Oktober bis 30. November wird die Hinze Combination wieder auf Europatournee sein. Kontaktanschrift: Keytone Productions, P. O. Box 324, Den Haag, Tel. 46 36 00 oder 65 25 58.

Christoph Spendeis Quartett tritt jetzt in folgender Besetzung auf: Christoph Spendel, Klavier, Christof Lauer, Sopran- und Tenorsaxophon, Siggi Busch, Baß, und Joe Thönes, Schlagzeug. Im Dezember wird das Quartett wieder auf Deutschlandtournee gehen. Kontaktanschrift: B & B Music, P. O. Box 1303, 4790 Paderborn, Tel. 052 51/2 89 95.

Art Farmer hat sein viertes Album für CTI fertiggestellt. Mit dem Flügelhornisten spielten Joe Henderson, Fred Hersch, Will Lee, Steve Gadd, John Tropea, David Spinoza, Don Grolnick, Sammy Figuera und Warren Bernhardt.

Art Pepper hat drei Platten für Artists House aufgenommen. Eine mit Hank Jones, Ron Carter und Al Foster, eine zweite mit Jimmy Rowles, Buster Williams und Billy Hart. Das dritte Album präsentiert Pepper mit dem Gitarristen Jim Hall. Die beiden Platten, die derzeit von dem Altsaxophonisten neu vorliegen, sind „No limit" auf Contemporary mit George Cables, Carl Burnett und Tony Dumas und „Among friends" mit RUSS Freeman, Bobbie Magnusson und Frankie Butler.

Beryl Bryden hielt sich kürzlich in New Orleans und New York auf und reiste danach durch Norddeutschland und die Schweiz. Am 4. Juli wird sie in Pforzheim, am 5. Juli in Stuttgart, am 6. Juli in Hechingen und am 7. und 8. Juli wieder in Pforzheim mit Klaus Baders Chicagoans auftreten. Am 13. Juli gastiert die Bryden mit der Rod Mason Band beim North Sea Jazz Festival. Die englische Blues-Mama hat vor kurzem mit dem Louisiana Dandies Orchestra aus Genf eine Platte für Elite Special aufgenommen. Kontaktanschrift: Beryl Bryden, 166 Gloucester Terrace, London W 2 6 HR, Tel. 2 62 62 62.

Al Grey nahm kürzlich während seines Londoner Gastspiels eine Platte für das neu gegründete Pizza Express Label auf. Der Posaunist ließ sich dabei von Peter Ind, Ike Isaacs und Martin Taylor begleiten.

Jazz News

Festival: Jazz aus der DDR

Jazz aus der DDR nennt sich ein Stägiges Festival, das die Free Music Production Mitte August in Berlin mit den derzeit wichtigsten Jazzmusikern und -gruppen aus der DDR veranstaltet. Unter anderem werden die Ulrich Gumpert Workshop Band, das Hans Rempel Orchester, das Ernst-Ludwig Petrowsky Quartett, das Ulrich Gumpert-Günter Sommer Duo, das Berlin Improvisations Quartett und das Studio IV auftreten. Mit dieser Veranstaltung bietet sich dem Publikum aus West-Berlia und der BRD erstmals die Gelegenheit, sich einen Gesamtüberblick über die gegenwärtige zeitgenössische Jazz-Szene der DDR zuverschaffen. Kontaktanschrift: FMP, Behaimstraße 4,1000 Berlin 10, Tel. 030/3 41 5447.

Noctett legte Ende Mai ihr erstes Album unter dem Titel „Constrasts" auf Cain Records vor. Nach der Sommerpause geht Noctett auf Tournee durch Deutschland, Holland und Österreich, Anfang nächsten Jahres ist eine Gastspielreise durch Italien, die Schweiz, Griechenland und Jugoslawien geplant. Kontaktanschrift: Martin Engelien, Kaulbachstr. 4,4300 Essen 1, Tel. 02 01 / 74 21 09.

Karin Krog hat zusammen mit John Surman Bearbeitungen für Big Band vorbereitet, die Stimme und Saxophon mit Electronics herausstellen. Die beiden wollen im nächsten Jahr verstärkt mit Rundfunkorchestern in Europa arbeiten. Kontaktanschrift: Karin Krog, Nobelsgt. 35, Oslo 2, Norwegen.

Toto Blanke geht im September mit seiner Electric Circus Gruppe wieder auf große Deutschlandtournee. Mit dem Gitarristen werden der ungarische Saxophonist Tony Lakatos, der indische Perkussionist Trilok Gurtu sowie der Bassist Norbert Dömling und der Schlagzeuger Heinrich Hock reisen. Toto Blanke hat Anfang Juni unter dem Titel „Friends" eine neue Platte bei der Bellaphon vorgelegt, bei der als Gastsolist Stu Goldberg zu hören ist. Kontaktanschrift: B & B Music, Elmar Hartmann, P. O. Box 1303,4790 Paderborn, Tel. 0 52 51 / 2 89 95.

Wettbewerb „Jugend jazzt" in Dortmund

Am 22. und 23. September findet in Dortmund wieder der Wettbewerb „Jugend jazzt" statt. Er ist in diesem Jahr für Duo- bis Sextett-Besetzungen sowie für folgende Soloinstrumente ausgeschrieben: Trompete/Flügel hörn, Posaune/Ventilposaune, Sopran-, Alt-, Baritonsaxophon, Flöte, Klarinette, Geige, Gitarre, Klavier, Orgel, Baß, Schlagzeug. Dazu kommt noch die Kategorie Gesang. Teilnahmeberechtigt sind Jugendliche im Alter von 14-24 Jahren aus dem Raum Nordrhein-Westfalen, die nicht in einer musikalischen Berufsausbildung (Vollstudium) stehen. Anmeldeformulare können bei der Städtischen Musikschule, Steinstraße 35,4600 Dortmund 1, Tel. 02 31 / 54 22 32 50, angefordert werden.

Twenty years at Ronnie Scott's ist der Titel eines Doppelalbums, das Ronnie Scott im Juli anläßlich des 20jährigen Bestehens seines Londoner Jazz Clubs auf Pye vorlegen wird. Es sind darauf Aufnahmen von Sonny Rollins, Buddy Rich, Woody Herman, Stan Getz, Stephane Grappelli, der Clarke-Boland Big Band, Ella Fitzgerald, Carmen McRae, Cleo Laine, Sonny Stitt, Oscar Peterson und Ronnie Scott selbst zu hören.
Bis zum 9. Juli gastiert die L. A. Four mit Bud Shank, Laurindo Almeida, Ray Brown und Jeff Hamilton bei Ronnie Scott's, danach treten Tete Montoliu, Joe Pass und das Earl Hines Quartett mit der Sängerin Marva Josie, Dizzy Gillespie, Milt Jackson und schließlich Elvin Jones Jazz Machine auf.

Humphrey Lyttelton, Alex Welsh, Digby Fairweather und Joe Lee Wilson sind die Stars beim Louis Armstrong Anniversary Concert, das am 7. Juli in der Royal Festival Hall in London stattfindet. Dieses Armstrong-Gedächtnis-Konzert ist schon das 10. in dieser Veranstaltungs-Reihe, die 1970 ins Leben gerufen wurde.

George Chisholm wurde von der BBC Jazz Society in London zum BBC Jazzmusiker des Jahres gewählt und erhielt aus diesem Anlaß am 17. Juni bei seinem Konzert in der Wigmore Hall eine Goldtrophäe. Mit Chisholrn spielten bei dieser Veranstaltung der Trompeter Digby Fairweather, der Altsaxophonist Peter King, der Pianist Eddie Thompson, der Bassist Len Skeat und der Schlagzeuger Tony Kinsey auf. Als Gastsolistin wurde zudem die Sängerin Elaine Delmar verpflichtet.

Sonny Rollins wird im Juli wieder einmal in England gastieren. Der Tenorsaxophonist gastiert am 9. Juli im Wembley Conference Center. Zu seiner Gruppe gehört der Keyboardspieler Mark Soskin, der Elektro-Bassist Jerome Harris und der Schlagzeuger Al Foster. Das Rollins Quartett wird dann das Capital Radio Jazz Festival am 17. Juli eröffnen.

Louie Bellson ist ein Star-Solist der Clark Terry Big Band, die Mitte Juni ihre Europatournee in England begann. Mit dem 16 Mann starken Orchester reisen zudem die Trompeter Dale Carley und Greg Bobulinsky, der Posaunist Sonny Constanzo, die Altsaxophonisten Chris Woods und Charles Williams, die Tenorsaxophonisten Herman Bell und Bill Saxton, der Baritonsaxophonist Charles Davis und der Bassist Victor Sproles.

Howard Rumsey, der sich als Bassist des Stan Kenton Orchesters einen Namen machte und für das Musikprogramm des Lighthouse und der „Concerts by the sea" verantwortlich zeichnet, feierte sein SOjähriges Jubiläum mit einer Jazz Party.

Doug Raney, der z. Zt. in Kopenhagen lebende amerikanische Gitarrist, wird im Herbst in der Bundesrepublik mit dem Saxophonisten Ferdinand Povel, dem Bassisten Gerd Mayer-Mendez und dem Schlagzeuger Ronnie Stephenson auftreten. Kontaktanschrift: Gerd Mayer-Mendez, Alt-Tempelhof 43,1000 Berlin 42.

Earl Hines wird sich im Juli als Solopianist in Deutschland vorstellen, danach im Ronnie Scott Club in London auftreten und mit seinem Quartett und der Sängerin Marva Josie auf England-Gastspielreise gehen.

Zoot Sims hat mit Rune Gustafsson, Bucky Pizzarelli, George Mraz und Peter Donald eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „The sweetest sounds" auf Sonet erscheint.

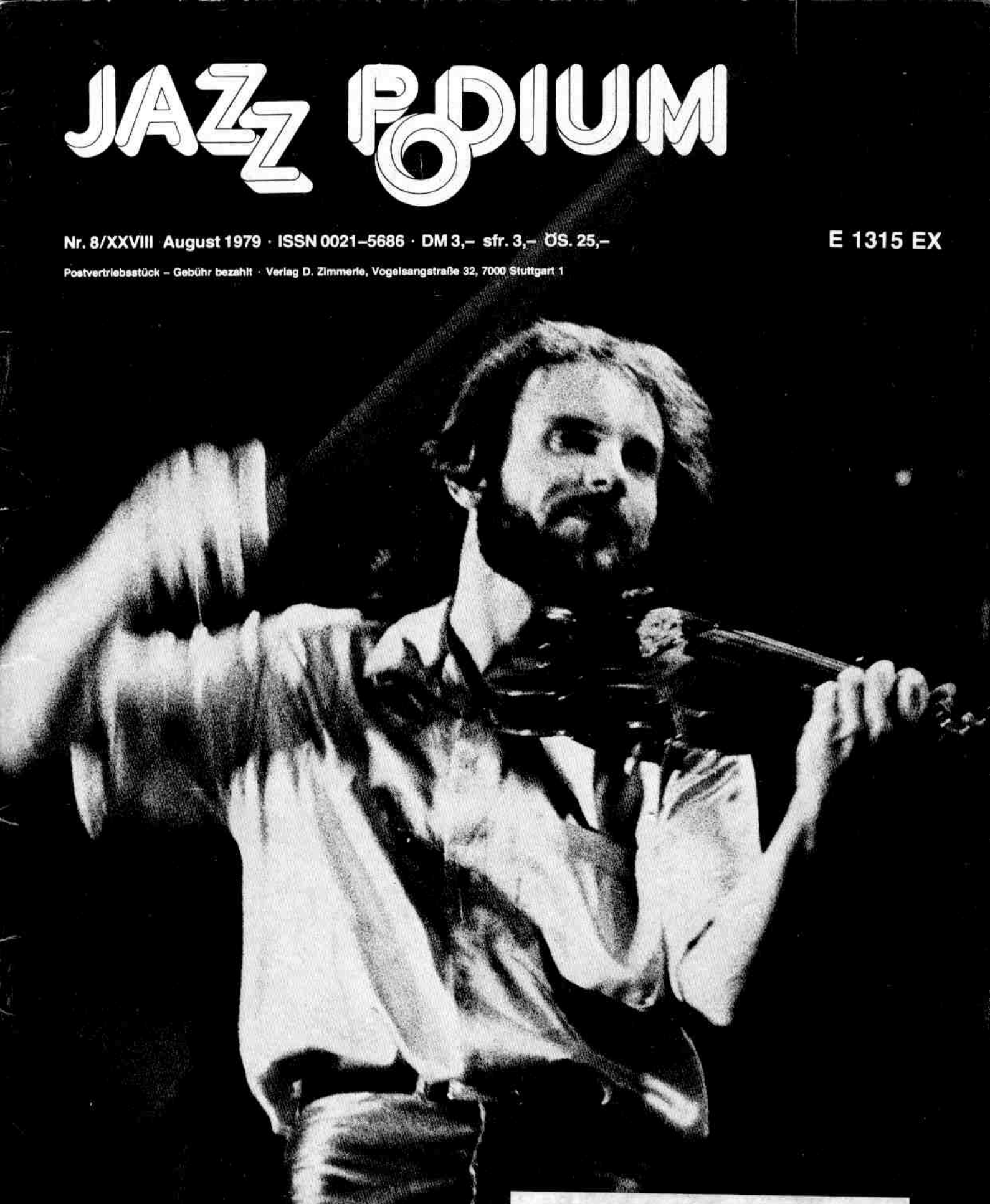
Dill Jones tritt derzeit in „Windows on the world" in New York auf. Der aus England stammende Pianist spielt mit dem Gitarristen Marty Grosz und dem Bassisten Bill Pemberton.

JAZZ PODIUM

Nr. 8/XXVIII August 1979 · ISSN 0021–5686 · DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt · Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



Jean-Luc Ponty

6368203 901 01-77
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Foto: Roland Fischer

Pionier der Elektro-Geige

Jean-Luc Ponty

Jean-Luc Ponty hat in seiner Person die Entwicklung von der Konzertgeige zur eigens für die experimentelle Jazz-Rock-Musik gebauten Elektro-Geige vollzogen. Und sie ist genauso radikal wie die der unverstärkten Konzertgitarre im Vergleich zu den Elektro-Gitarren mit all den elektronischen Zusatzgeräten. Der heute 37jährige, aus der Normandie stammende Geiger kam von der klassischen Musik her, stieß über den Swing zum Free Jazz vor und hat jetzt sein eigentliches Ausdrucksmittel im progressiven Jazz-Rock gefunden. Ponty hat vor ein paar Jahren die USA zu seiner Wahlheimat gemacht und ging in diesem Frühjahr mit seiner Band wieder einmal auf eine Deutschlandtournee. Im Verlauf dieser Gastspielreise ergab sich auch die Gelegenheit zu einem Gespräch mit Jean-Luc Ponty, der trotz seiner großen Erfolge in den USA sehr bescheiden und liebenswert geblieben ist. Im folgenden geben wir Auszüge aus diesem Gespräch wieder.

Gudrun Endress

Eine neue Dimension für die Musik

„Jean-Luc Ponty, bei Ihrem letzten Interview für das Jazz Podium im Jahr 1968 sagten Sie, Sie könnten sich nicht vorstellen, daß aus der Fusion zwischen Jazz und Rock eine neue Richtung für die Jazzmusik erwachsen würde. Nun haben Sie in der Zwischenzeit durch Ihre Arbeit selbst einen Gegenbeweis geliefert."

„Alles veränderte sich bei mir recht drastisch. Mein Leben und meine Musik. Für meine Person hat sich gezeigt, daß sich mit dem Rock eine neue Dimension für meine Musik eröffnet. Die Wende kam eigentlich so: 1969 ging ich nach Los Angeles und traf dort Frank *Zappa.* Er ist der progressivste Rockmusiker, der mir jemals begegnete. Durch die Zusammenarbeit mit ihm fing ich an zu erkennen, daß es eigentlich keine Barriere zwischen einem progressiven, improvisationsfreudigen Rockmusiker und einem Jazzmusiker meiner Art gibt. Durch Zappa eröffneten sich mir andere Kanäle der Musik und so änderte ich spielend Schritt für Schritt meine Meinung."

„Kreativer Musiker zu sein, bedeutet das nicht, sich immer wieder mit den aktuellen Strömungen auseinanderzusetzen?"

„Es ist sehr schlecht, stehen zu bleiben, immer wieder nur mit den gleichen Menschen, den gleichen Musikern zusammenzukommen. Du brauchst das Abenteuer, benötigst die Auseinandersetzung mit vielen anderen Dingen, Kunstformen. Ich bin der Meinung, daß die Begegnung des Jazz mit dem progressiven Rock ihm eine Menge Energien eingebrächt hat. Für mich ist der Jazz-Rock wie eine neue Form der Musik, die aber nicht den traditionellen Mainstream-Stil des Jazz ersetzen will oder gar könnte. Es ist eine Musikform, die neu geboren wurde und im Grunde genommen eine parallele Strömung zum Mainstream Jazz darstellt. Es ist, als ob eine neue Tür aufgestoßen wurde für Musiker, die in ein bisher noch nicht bekanntes Gebiet eintreten wollen. So empfand ich damals auch den Free Jazz im Vergleich zum Hauptstrom des Jazz. Der Free Jazz hat ja nicht den Mainstream Jazz ersetzt; es gibt immer noch sehr, sehr viele Musiker, die sich in diesem Hauptstrom des Jazz bewegen. Und diese Art der Jazzmusik ist immer noch wunderschön. Nur hat es eben zudem einige Musiker gegeben, die etwas Neues schufen, eben den Free Jazz, die freie Form. Die Synthese des Jazz mit anderen Musikformen, ob das nun der Rock, indische oder zeitgenössische Musik ist, hat ihre Berechtigung, wenn sie gelingt. Es können dabei sehr kreative Mischformen entstehen."

„Ist das Wichtigste nicht, daß das eigentliche Profil des jeweiligen Musikers in der

von ihm eingeschlagenen Richtung zum Tragen kommt?"
„Aber sicher, wenn das nicht der Fall wäre, dann hätte es keinen Sinn, keine Berechtigung. So gesehen habe ich mich auch nicht radikal verändert, ich würde es eher als eine Evolution bezeichnen, einen Reifeprozeß. Ich habe neue Dinge auf meinem Lebensweg erfahren und zu verarbeiten gesucht. Man darf es nicht so sehen, daß ich das verworfen hätte, was ich zuvor getan habe. Ich baue darauf auf, ich wende all das an, was ich gelernt habe."

Gefährliche Werkzeuge: Elektronische Hilfsmittel

„Es besteht eine große Gefahr, daß jemand, der so viele elektronische Hilfsmittel anwendet, das Individuelle seines Spiels damit aufgibt. Kann man nun in Ihrem Fall von einer damit verbundenen Erweiterung Ihrer Musik sprechen, wie es doch auf Platte etwa in Stücken wie ‚No strings attached' dokumentiert zu sein scheint? Es ist wahrhaft ein Zauberwerk der Technik, die sich bei Ihnen jedoch nicht verselbständigt."
„Ich habe die Hoffnung, daß es so ist. Ich erkenne immer wieder, daß die elektronischen Hilfsmittel gefährliche Werkzeuge sind. Durch die Beschäftigung und das Experimentieren mit ihnen erfuhr ich jedoch, daß man damit aber auch wunderbare Klänge schaffen kann. Manchmal entsteht auch sehr romantische und lyrische Musik damit. *Es* geht darum, sie als Mittel zum Zweck zu benutzen, ihnen aber nicht anheim zu fallen, ihren allzu leichten und verlockenden Effekten nachzugeben. Es hängt davon ab, wer sie einsetzt und wie sie eingesetzt werden. Die besten und intelligentesten Musiker haben gewiß die Möglichkeit, die Elektronik unter Kontrolle zu bekommen und mit ihr Musik zu schaffen. Es gibt viele Arten, die Musik als individuelles Ausdrucksmittel einzusetzen. Ich habe mich schon vor langer Zeit für die emotionelle Art und Weise des Musikmachens entschieden. Das ist die Motivation, die hinter meiner musikalischen Betätigung steht. Ich sehe meine Aufgabe als Musiker so, daß ich diese Emotionen mit Hilfe der Musik dem Publikum übermittle. Auch wenn ich elektronische Hilfsmittel und bisweilen abstruse Sounds dazu benutze, so geschieht das einzig aus dem Beweggrund heraus Gefühle mitzuteilen."

Emotionen durch die Musik übermitteln

„Welche Arten der Gefühle sind das?"
„Es kann alles sein, was man empfindet: geheimnisvolle Gefühle, philosophische oder meditative."
„Viele Ihrer Stücke in neuerer Zeit tragen Namen, hinter denen eine gewisse Programmatik zu stehen scheint. Etwa ‚Cosmic messenger' oder .Imaginary voyage'. Steckt nun tatsächlich eine derartige Verpflichtung dahinter?"
„Ich gebe nicht vor, irgendeine gewichtige philosophische Botschaft zu überbringen. Ich bin auch kein mystisch veranlagter Mensch. Aber trotzdem reflektiert meine Musik mein Interesse am Leben. Ich nehme großen Anteil an den Entdeckungen des Weltraums, ich versuche den Ursprung des Lebens zu ergründen. Ich habe heute auch einen sehr viel stärkeren emotionellen Kontakt mit den Menschen als früher. Ich fühle mich meinen Mitmenschen sehr viel mehr verbunden, nicht zuletzt deshalb, weil ich heute für eine weit größere Menge von Menschen Musik machen kann. Und dabei ergibt sich immer wieder die Gelegenheit, mit vielen zu sprechen. Ich bekomme auch viele Briefe von meinen Zuhörern. Durch den Kontakt mit den Menschen habe ich auch gelernt, mich selbst besser zu verstehen. All das verdanke ich der Musik. Wenn ich heute Musik schreibe, dann gibt sie in starkem Maße meine Imaginationen wieder, etwa einen Flug in den Weltraum. Und dieses Gefühl, das dabei entsteht, das versuche ich in der Musik wiederzugeben. Vor allem will ich da die Unbegrenztheit der Musik darlegen. In anderen Momenten dann kann es eine ganz erdverbundene, freudvolle Musik sein."
„Ein Paradebeispiel für die letztgenannte Musik dürfte Ihr ‚New country' sein. Stimmt das?"

Publikumsfänger: New Country

„Ja, und damit hat es eine besondere Bewandtnis. Ich nahm dieses Stück ins Repertoire, weil es eine so lustige, unbeschwerte, überschwengliche Stimmung vermittelt. Einige meiner Anhänger im Süden der USA haben mich einmal auf einer meiner Tourneen gefragt, ob ich jemals Country Music gespielt hätte. Das liegt nahe auf der Geige, besonders aus der Sicht der Amerikaner. Ich habe das bisweilen auch schon getan, welcher Geiger wohl nicht? Obwohl die Country Music gewiß nicht zu meinem Background gehört. Seit ich aber in den USA lebe, kam ich zwangsläufig immer wieder mit der Country Music in Berührung. Ich ging dann auch bisweilen einmal in eine Country and Western Show - schon aus Neugier, um mir ein Bild davon zu machen, wie die Geiger da spielen. Und einiges davon gefiel mir sehr gut, vor allem die Bluegrass-Musik, ebenso die Cajun-Musik. Sie ist mit dem Blues oder der Funk-Musik stark verwandt. Ich erkannte, daß diese Musikarten gar nicht so weit vom Jazz entfernt sind. Und da kam mir die Idee, ein Stück zu schreiben, in dem dieses Country Feeling eingefangen ist. Freilich unter Beibehaltung unseres Synthesizer-Sounds und unseres regulären Rhythmus. Und siehe da: nicht nur wir, sondern auch das Publikum hatten großen Spaß an dieser Musik. Dieses ‚New country' wurde zu einem lustigen Zwischenspiel unter der teils recht schwierigen und komplexen Musik, vor allem den langen Stükken, den Suiten. Das Publikum klatscht bei ‚New country' meist mit, bewegt sich rhythmisch danach, tanzt bisweilen und gibt uns zu verstehen, es fühlt sich wohl. Obwohl wir es bestimmt nicht darauf anlegten, wurde ‚New country' zu einem regelrechten Hit in den USA, es wird im Rundfunk sehr viel gesendet. Auch in den Stationen, in denen unsere Musik sonst nicht berücksichtigt wird. Ich weiß, daß viele Leute meine Platte .Imaginary voyage' auch nur wegen ‚New country' gekauft haben. Aber mir wurde dann mehrmals von den Plattenkäufern mitgeteilt, daß sie - nachdem sie sich die anderen Stücke der Platte intensiv angehört haben - auch dazu Zugang fanden. Sie spürten, daß wir mehr zu bieten haben als dieses kleine, lustige, im Grunde genommen unbedeutende Stück. So gesehen, wirkte sich das für uns sehr positiv aus. Ich habe aber diese Erkenntnis nicht kommerziell ausgeschlachtet, denn sonst hätte ich auf dem nächsten Album wieder ein ähnliches Stück eingebaut. Ich bekam aber auch die Bestätigung, daß ich diese Art der Konzessionen nicht nötig habe. Denn das darauffolgende Album verkauft sich ohne diese Attribute noch besser als .Imaginary voyage'. Wenn das Publikum bei meinen Tourneen lautstark zu verstehen gibt, es wolle .New country' hören, dann erfülle ich ihm in der Regel diesen Wunsch. Das bedeutet aber nicht, daß diese Zuhörer nicht auch ein Ohr für meine viel schwierigere Musik hätten. Es sind freilich auch schon Zuhörer aus den Konzerten weggegangen, die sich falsche Vorstellungen gemacht und wahrscheinlich gedacht hatten, meine Musik sei gewissermaßen eine Variation von ‚New country'."
„Während Ihrer Deutschlandtournee spielten Sie ein paarmal in Sälen, die nicht vollbesetzt waren. Welche Empfindungen hatten Sie dabei?"
„Daß es bei der Deutschlandtournee nicht immer volle Säle geben würde, hatte ich mir fast gedacht. Wir müssen uns hier zuerst einmal ein Publikum erwerben. Und dazu ist es auch nötig, daß wir in regelmäßigen Abständen hier gastieren. Meine Karriere war in den letzten Jahren fast ausschließlich auf die USA beschränkt."

Das Publikum wird immer jünger

„Wie groß ist Ihr Erfolg heute in den USA?"
„Er nimmt ganz schöne Ausmaße an. Ich sah das, als wir im August letzten Jahres in Los Angeles ein Konzert gaben und dazu 10 000 Menschen gekommen waren. Im Durchschnitt werden unsere Konzerte in den USA und mittlerweile auch in

Kanada von 4000 bis 5000 Menschen besucht."
„Das sind heute vorwiegend junge Leute?"
„Sie werden immer jünger!"
„Welche Erklärung haben Sie dafür?"
„Sie entdecken jetzt erst Musiker wie mich. Ursprünglich kommen diese ganz jungen Menschen vom Rock, es sind 14- oder 15jährige darunter. Dann gibt es auch noch eine Masse 20jährige und ganz wenige, die so um die 30 sind. Ursprünglich hatten die ganz Jungen Interesse am Rock and Roll, aber sie sind praktisch die Elite dieses Publikums, die intellektuellsten unter diesen Jungen. Sie sind aufnahmebereit für etwas Anspruchsvolleres. Sie werden dann zu unserem Publikum, sobald sie Gelegenheit haben, unsere Musik im Rundfunk zu hören, oder wenn sie durch sonst jemand darauf hingewiesen werden. Ich verfolgte interessiert diese Entwicklung und stellte mit Genugtuung fest, daß mein Name plötzlich in Rock-Zeitschriften auftauchte, in denen nie zuvor der eines Jazzmusikers Beachtung gefunden hatte. Es ist also ein neues PubliKum für uns da. Und das ist eine interessante Sache, denn es erweist sich als genauso fanatisch, wie ich das zuvor bei den Jazzanhängern erlebt habe. Es ist mir letzten Endes egal, aus welcher Ecke unser Publikum kommt."
„Wichtig ist demnach, daß es hören lernt?"
„Genau. Daß sie ein Ohr für den progressiven Jazz entwickeln. Es hat mich sehr ermutigt, daß es immer mehr junge Leute sind, die da nachwachsen und ihr Interesse an unserer Musik bekunden."

Immer wieder Regenerierungsphasen

„Sind Sie derzeit fast immer auf Tournee oder brauchen Sie zwischen Ihren gewiß anstrengenden Reisen immer wieder längere Phasen, in denen Sie sich regenerieren können, Neues erarbeiten?"
„Ich brauche immer wieder Zeit, in der ich nachdenken, meine musikalische Konzeption überprüfen und neue Dinge ausarbeiten kann. Als ich diese Band aufstellte, habe ich jedoch über zwei Jahre lang überhaupt keine Pause gemacht, weder was die Tourneen noch was die Plattenproduktionen anbetrifft. Und jetzt endlich habe ich das Stadium erreicht, in dem ich nur dann auf Tournee gehen muß, wenn ich will. Im letzten Jahr war ich nur etwa vier Monate unterwegs, das bedeutet, daß ich acht Monate zu Hause sein, neue Musik schreiben und mir Gedanken darüber machen konnte, was ich tun möchte. Das ist auch bisweilen nötig, wenn man so viel auf Tournee ist, andernfalls droht nach einiger Zeit die Kreativität verlorenzugehen, man scheint sich nur noch selbst zu wiederholen."
„Wenn Sie ein neues Album vorbereiten, wieviel Zeit brauchen Sie dann, nur um die Musik zu schreiben?"
„Ich nutze immer die Zeiten der Inspiration aus, und wenn mir irgendwelche Melodien einfallen, dann schreibe ich sie gleich auf. Zuhause arbeite ich dann in Ruhe das aus, was ich vielleicht skizzenhaft schon festgehalten habe. Es geht darum, daß eine Platte auch eine gewisse Kontinuität aufweist, aus einem Guß ist."
„Nehmen Sie jetzt im Schnitt pro Jahr zwei Alben für Atlantic auf?"
„Ich legte in den letzten drei Jahren fünf Alben vor, dazu kommt noch die Live-Platte, für die ich keine neue Musik vorbereiten mußte. Jedes Album kostet mich ein, zwei Monate Arbeit, und das allein, um die Musik auszuarbeiten. Dann lege ich meiner Band die Musik vor und während der nächsten zwei, drei Wochen üben wir sie ein. Dann brauchen die Aufnahmen sicher auch noch mindestens zwei Wochen, danach wird abgemischt. Man kann also zumindest anderthalb Monate Zeit für eine Platte ansetzen, und zwar von dem Zeitpunkt an, an dem die Musik schon fertiggestellt ist."

Pionier der Eiektro-Geige

„Wenn Sie heute in den USA ausgehen, haben Sie dann bestimmte Favoriten unter den Musikern, die Sie hören wollen?"
„Ich bemühe mich, so viel zu hören, wie nur möglich. Aber dazu fehlt es mir heute an der notwendigen Zeit. Ich habe mir immerhin mehrmals McCoy Tyner angehört, habe auch viele Rockkonzerte besucht. Ich hörte Genesis, Yes, die Rolling Stones, Santana."
„Haben Sie in letzter Zeit Geiger gehört, die eine neue Richtung einschlagen?"
„Es scheint unglaubhaft, aber vor allem in Paris haben ich einige getroffen, gleich fünf oder sechs, die sehr talentiert sind. Sie haben alle eine klassische Schulung. In den USA sind mir weniger begegnet. Ich sehe und höre aber immer wieder Bands, vor allem im Rock oder in progressiver Musik, die einen Geiger in ihren Reihen haben. Das ist eine interessante Bewegung."
„Aber wurde sie nicht durch Sie eingeleitet, da Sie die Geige mit Hilfe der Elektronik emanzipieren halfen? Nur so konnte sie sich doch erst neben den Elektro-Gitarren und Keyboards behaupten."
„Jerry Goodman, Sugarcane Harris und ich waren die ersten, die aus der Geige ein elektrisches Instrument machten. Sie wurde zu einem neuen Instrument analog der Elektro-Gitarre. Zuvor war die Geige immer sehr stark vom traditionellen klassischen Klang bestimmt. Aber danach hat eine ganze Generation von jungen Musikern gemerkt, daß die elektrische Geige in jeglicher Art von elektrischer Band Verwendung finden kann, die gleiche Rolle spielen kann wie die Elektro-Gitarre oder die Elektro-Keyboards. Und deshalb gibt es heute eine Fülle von Bands in den USA, in denen die Geige besetzt ist. Die Rolle des Geigers hängt aber jeweils von dessen Können, seiner Schulung und seinen solistischen Fähigkeiten ab."
„Die Geigen, die Sie heute benutzen, sind speziell für die elektrische Verstärkung und all die Zusatzgeräte konzipiert?"
„Es sind elektrische Geigen der Marke Barcus-Berry. Sie werden alle in einer Fabrik in Long Beach, Californien, hergestellt, serienmäßig. Sie sind so konstruiert, daß sie an einen Verstärker angeschlossen werden müssen."
„All die elektronischen Zusatzgeräte, die stellten Sie im Lauf der Zeit nach Ihren Vorstellungen zusammen?"
„Ja, das ist meine persönliche Auswahl elektronischer Apparaturen, ich habe sie mir so nach Jahren des Experimentierens kombiniert. Dafür habe ich aber extra einen Elektro-lngenieur engagiert, denn ich weiß im einzelnen nicht darüber Bescheid. Ich habe nur meine Ohren und meinen musikalischen Geschmack. Der Ingenieur reist ständig mit uns und baut auch alles auf, überwacht alles. All diese Dinge haben ein Vermögen gekostet, aber sie bieten unendliche Möglichkeiten der Klanggestaltung. Und da bin ich wie ein kleiner Junge, der sich mit Begeisterung mit all diesen Apparaturen beschäftigt. Ich habe digital delays, echo-devices, und mit ihnen kann man viele Tricks machen. Dadurch ist aber auch der Sound viel klarer, es gibt kaum überstarke, störende Geräusche. Mit dem Sequenzer beispielsweise kann ich etwa eine kurze Phrase speichern, die so oft wiederholt werden kann, wie man sich das wünscht. Und zu dieser Phrase kann ich dann improvisieren. Ich habe davon zwei, so daß ich zwei solcher Phrasen aufeinanderschichten kann und die Geige dann praktisch die dritte Stimme dazu spielt. Das kann manchmal klingen, als ob 50 Geigen zugleich ertönten."
„All das herauszufinden und richtig anzuwenden erfordert doch eine Menge Zeit. Zudem wollen Sie all diese technischen Hilfsmittel so einsetzen, daß die Musik geschmackvoll bleibt."
„Deshalb komme ich nie unvorbereitet auf die Bühne. Ich habe auch zu Hause sehr viel damit experimentiert und dabei sehr viele Dinge verworfen, die mir letzten Endes nur als Geräusche erschienen und nicht als Musik. Ich habe eine strenge Auswahl getroffen und nur das behalten, was für mich - und damit für die Musik - positiv ist."

Plattenhinweise

Upon the wings of music	Atlantic 50 149
Aurora	Atlantic 50 228
Imaginary voyage	Atlantic 50 317
Enigmatic ocean	Atlantic 50 409
Cosmic messenger	Atlantic 50 505
Live	Atlantic 50 594

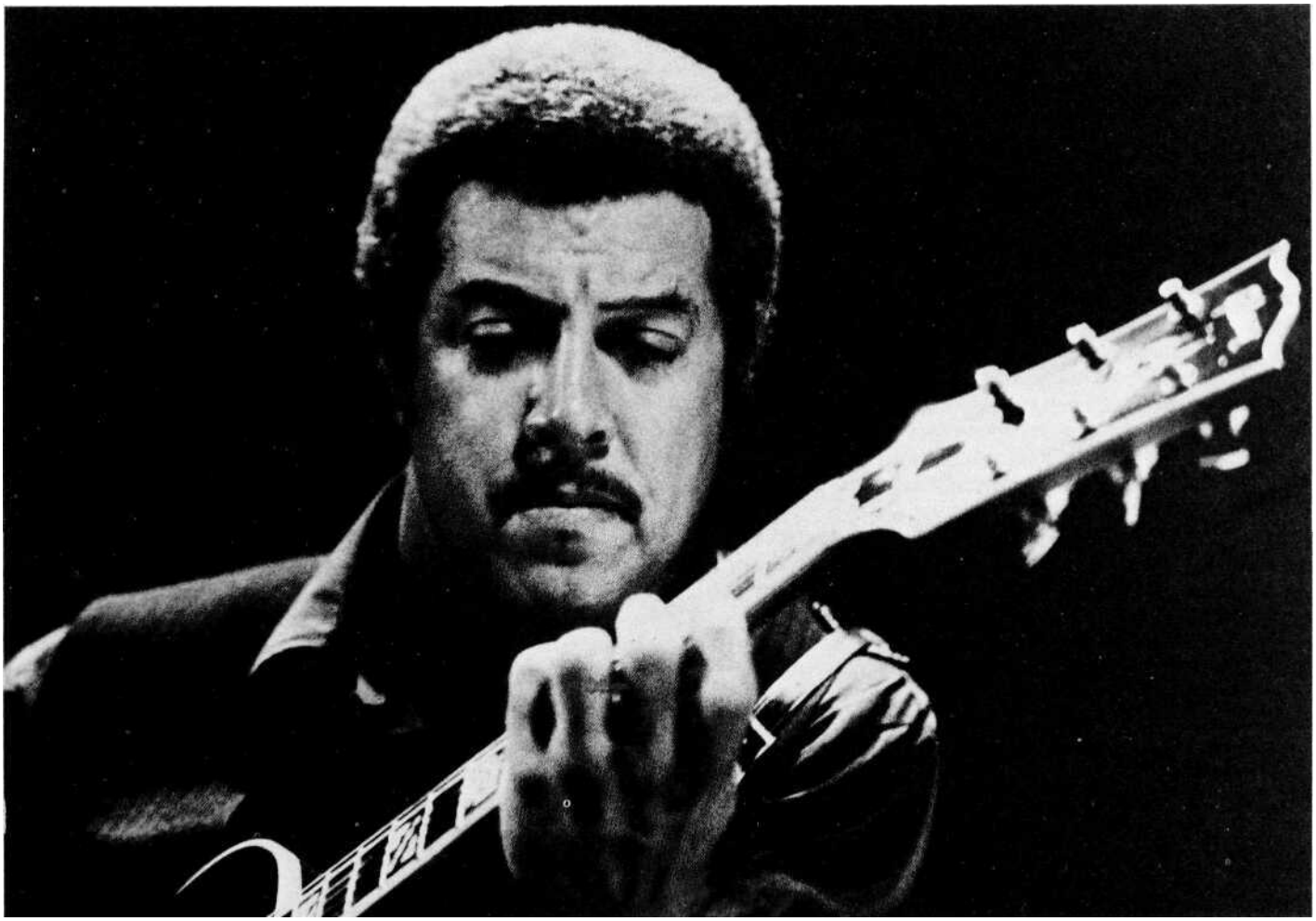


Foto: Hans Kumpf

Hüter der Ellingtonia

&*enny tfcurrell

Der Geist des großen Duke Ellington lebt im Herzen und in den Händen eines unserer bedeutendsten Gitarristen weiter: Kenny Burrell, berühmt für seinen meisterhaften Anschlag und sein seelenvolles Bluesgefühl, hat sich der Aufgabe verschrieben, die Botschaft Duke Ellingtons am Leben zu erhalten.

Kenny Burrell hat wohl mehr Auszeichnungen erworben und war auf mehr wichtigen Schallplatten zu hören als möglicherweise jeder andere Top-Gitarrist der Jazz-Geschichte. Doch trotz seines großen und andauernden Erfolges ist er ein bescheidener Mensch geblieben, der sehr ernsthaft von seinem Anliegen spricht.

^
u Ha

Untrügliches Gefühl für Substanz

Burrell ist unbestritten ein Meister seines Faches, ein Vollblutmusiker mit einem sehr persönlichen, melancholisch gefärbten Stil, dessen Empfindungen ehrlich und überzeugend klingen und ein echtes Bekenntnis vermitteln. Jeder, der Kenny Burrell einmal live erlebt hat, muß am eigenen Leib verspürt haben, wie stark Kenny von seiner Mission erfüllt ist. Burrell weiß genau, was er spielen möchte, und wenn er spielt, geschieht das ohne jegliche Mätzchen; sein Spiel ist entspannt und gelöst, doch nicht im Sinne von monoton und „trocken"; seine relaxte Musik erzeugt eine Intensität, die seelisch aufmöbelt, doch im gleichen Atemzug nachdenklich-heiter stimmt und mit sich selbst ins reine kommen läßt.

Kenny Burrells Ideen und seine Vorstellungskraft mögen nichts erschütternd Neues darstellen, doch sein sicherer Instinkt, gepaart mit einem untrüglichen Gefühl für Substanz und Qualität, den rechten touch im richtigen Augenblick, und vor allem sein echtes Blues-Gefühl bleiben unerreicht. Er versteht wie kein anderer, seine Gedanken und Gefühle mit seinen Träumen in Einklang zu bringen. Wie sehr er mit sich selber eins ist, kommt am besten zur Geltung, wenn er ein Ellington-Medley vorträgt. Da wird einem so richtig warm ums Herz, und der persönliche Charme und die zauberhafte Stimmung seiner Blues-orientierten Interpretation lassen instinktiv erkennen, daß Kenny von höheren Motiven inspiriert sein muß, als ein Publikum nur mit beliebten Melodien zu stimulieren.

Burrells .Repertoire schließt das gesamte Musikspektrum ein. Es reicht von einem sehr lyrischen „When lights are low" über ein gefühlvolles, Gospel-inspiriertes „The preacher", der altbewährten Blues-Nummer „See see rider" bis hin zu seiner mehr abstrakten Eigenkomposition „Sausalito nights".

Im Blues drückt sich die Seele aus

Es ist der Blues, die Essenz dieser frühen amerikanischen Musikform, der Kenny neben seinem Thema Nummer eins, das „Duke Ellington" heißt, am meisten am Herzen liegt. Kenny erklärt die Bedeutung des Blues in seinen eigenen Worten: „Der Blues ist nicht nur eine besondere musikalische Struktur, eine festgelegte harmonische Form, sondern in erster Linie ein Gefühl, das einer gewissen Musik entspringt. Es liegt im Wesen des einzelnen, diese Gefühle in seiner eigenen Sprache auszudrücken. Ein Bluesgefühl liegt *z. B.* in einem Flamenco-Gesang (Fado). In jeder Musikart kann dieses Gefühl entdeckt werden, denn es ist eine starke Kraft, die vielen Kanälen entströmt, und diese Kraft drückt die Seele des Menschen aus."

Kenny sieht seine Hauptaufgabe darin, die Wurzeln dieser einzigen amerikanischen Kunstform gut zu nähren. Er sorgt nicht nur mit seinem beseelten Gitarrenspiel dafür, sondern auch durch seine realistischen Ermutigungen, mit denen er seine Kollegen immer wieder beschwört, am Spiel festzuhalten und sich selbst zu sein und zu bleiben, trotz der vielen Verlockungen und Machenschaften der kommerziellen Industrie und der Medienpraktiken.

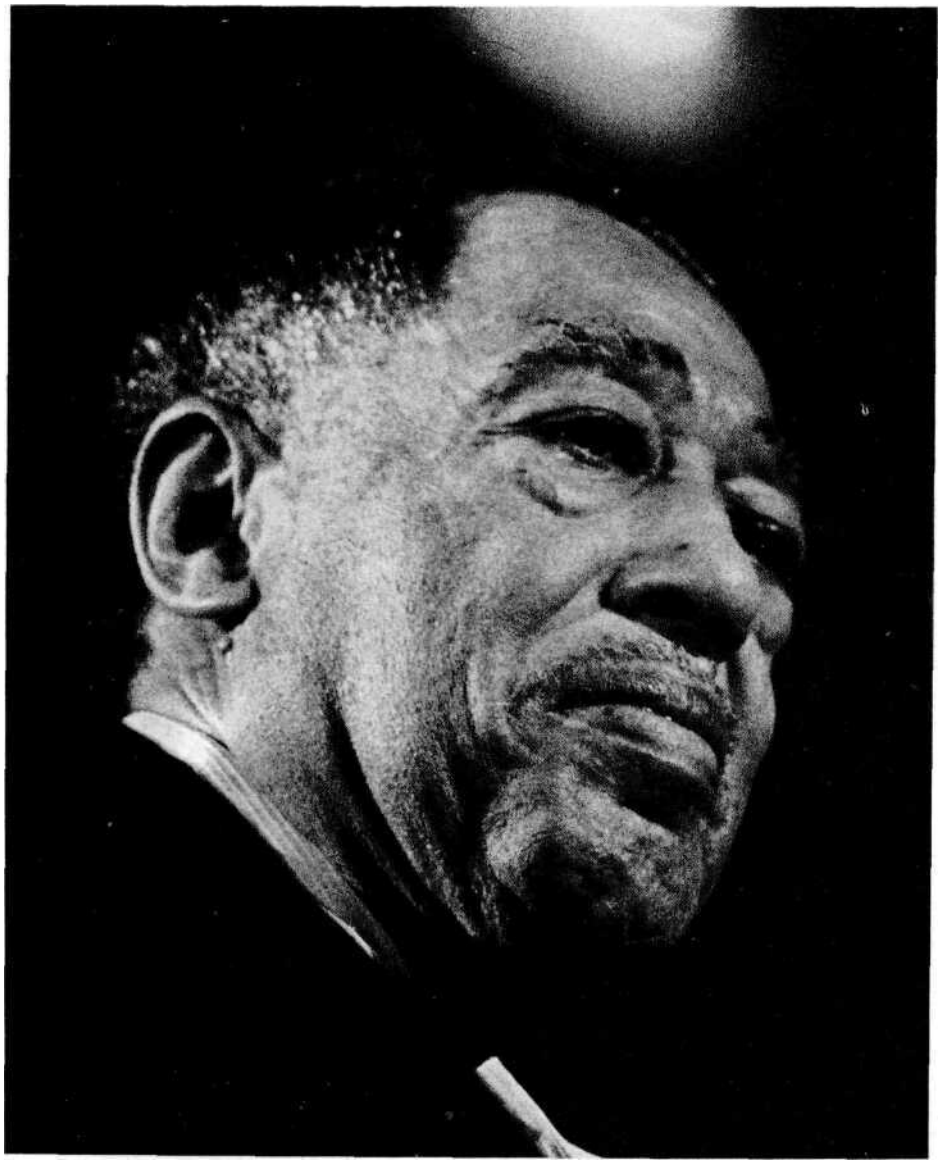
Burrell sieht die beste Möglichkeit, seinen Ideen Nachdruck zu verleihen, darin, daß er die jungen Leute über das reiche Erbe, das uns Duke Ellington hinterlassen hat, aufklärt und ihnen ein profundes Wissen über dessen Kultur vermittelt. Er erinnert sich dabei an seine eigenen Studienjahre und weiß, wie wichtig es ist, auf den richtigen Weg gewiesen zu werden, und all die nötigen Grundkenntnisse zu erwerben, um die Dinge in Gang bringen zu können.
Kenny hat sich ernsthaft mit Musik befaßt seit er sich als Teenager dazu entschloß, Gitarre zu lernen. Die Jugendjahre Burrells - und hier zeigt sich wiederum eine Parallele zu Duke Ellingtons Leben - waren sorglos und heiter. Er wurde von seiner Familie geliebt und verwöhnt und wuchs in einer verständnisvollen, von Musik erfüllten Atmosphäre auf. Jedes Familienmitglied spielte ein Instrument; der Vater zupfte - nur so zum Vergnügen - Banjo und Mandoline; die Mutter sang und spielte Klavier - sie war es, die dem kleinen Kenny die ersten Handgriffe auf dem Piano beibrachte. Und obgleich er sich nicht allzusehr für dieses Instrument erwärmen konnte, lernte er eine Menge über die Fundamente der Musik. Kennys wahre Liebe galt damals dem Saxophon, doch weil er sich das aus finanziellen Gründen nicht leisten konnte, sich aber unbedingt musikalisch betätigen wollte, entschied er sich für die Gitarre, die ihm das geeignetste Instrument schien. Sein älterer Bruder Billy half ihm nach besten Kräften beim Studium.

Wichtig für die Ausbildung: Louis Cabrara

Als Kenny die High School besuchte, hatte er das unwahrscheinliche Glück, auf einen Lehrer zu stoßen, der ihm die 'richtige Fährte wies: Louis Cabrara, ein außergewöhnlich begabter und hellsichtiger Künstler, der die musikalischen Grundbegriffe außer an Kenny auch an Zöglinge wie Yusef Lateef und Milt Jackson weitergab. Cabrara nahm sich unendlich viel Zeit und gab sich große Mühe, um Kenny in Theorie, Arrangieren und Dirigieren zu unterweisen. Als Amerikaner mexikanischen Ursprungs war er rassischen Vorurteilen ausgesetzt und suchte seine Schüler nicht nur mit den akademischen Aspekten der Musik gut vertraut zu machen, sondern ihnen auch die damit verbundene Philosophie zu vermitteln. Er machte klar, daß Musik honoriert und als bezahlter Broterwerb betrieben werden sollte. Er ermutigte sie, die nötige Jazz-Erfahrung durch das Spielen in Clubs zu erwerben. Daneben machte er sie auf die Gefahren aufmerksam, denen Mitglieder von Minderheitsgruppen, insbesondere Afro-Amerikaner, noch immer in einer von „weißem" Denken und Handeln beherrschten Welt ausgesetzt sind und lehrte sie, wie sie am besten mit den Schwierigkeiten leben und mit den bestehenden Problemen fertig werden konnten. Das war ein ziemlich fortschrittlicher Denkprozeß im Detroit der späten 40er Jahre! Und Kenny schreibt es Leuten hinter der Szene, etwa den engagierten Lehrern, verständnisvollen Eltern und progressiven Stadtvätern zu, daß Detroit damals zu einer Jazz-Hochburg wurde, wo sich Thad, Hank und Elvin Jones, Paul Chambers, Tommy Flanagan, Milt Jackson, Yusef Lateef u. a. ihre ersten Lorbeeren holten und von wo aus sie später Jazz-Geschichte machten. Cabrara gelang es, seine Schüler auf den zwei wichtigsten musikalischen Gebieten zu vervollkommnen: der symphonischen Musik und dem Jazz. Ohne seine selbstlose Hilfe und Aufmunterung wäre wohl Milt Jackson niemals dazu gekommen, sein Vibraphon so meisterhaft zu beherrschen, und Yusef Lateef und Kenny Burrell hätten wohl nie den Status erreicht, den sie heute innehaben.
Nach dem High School-Abschluß besuchte Kenny ein College, unterbrach jedoch seine Studien, um mit Detroiter Bands zu arbeiten und eigene Gruppen aufzustellen. Er spielte - zu verschiedenen Zeiten - u.a. mit Elvin Jones, Tommy Flanagan, Yusef Lateef, Pepper Adams und Paul Chambers. Während der frühen 50er Jahre studierte er klassische Gitarre mit dem berühmten Joe Fava, der ihm das System von Andres Segovia, alle Finger der rechten Hand zu benutzen, beibrachte, um somit eine noch intensivere Klangfülle erzeugen zu können. Daneben besuchte Burrell die Wayne State Universität, wo er seinen Doktor in Musiktheorie und Komposition erwarb.

Verantwortlich für „A Tribute to Ellington"

Nach seinen Universitätsjahren traf Burrell auf Oscar Peterson, der den jungen Gitarristen für sein Trio engagierte, und Kenny ging erstmals auf Tournee. 1956 siedelte er nach New York über, wo er sich nach und nach zu einem der Top-Gitarristen im Jazz durchzusetzen vermochte. Damit begann eine Karriere voller Vielseitigkeit, bewegter Reisetätigkeit und anregender Erlebnisse. Er spielte in Konzerthallen und Clubs der meisten wichtigen Städte in den Vereinigten Staaten, Kanada, Europa, Japan, Australien, Neu-Seeland. Kenny hat sowohl Konzerte gegeben als auch Seminare an bedeutenden amerikanischen Universitäten geleitet. Er war verantwortlich für „A Tribute To Duke Ellington", eine Wohltätigkeitsveranstaltung, deren Erlös Musikstudenten und der Musikforschung zugute kam und die nun alljährlich durchgeführt werden soll. Erstmals fand sie am 29. April 1979 (Dukes 80. Geburtstag) in der Royce Hall der Universität von Los Angeles statt und es traten dabei Kenny Burrell mit seinem All Star Septett und die L. A. Big Band unter der Leitung des früheren Ellington-Kornettisten Bill Berry auf. Das Konzert wurde in Las Vegas erfolgreich wiederholt, wo auch Auszüge aus den drei umfangreichen Kirchenkonzerten Ellingtons aufgeführt wurden. Die Wüste lebt...
Kenny kann man getrost als Ellingtonspezialisten einstufen, obgleich er sich selber nur als einen guten Schüler bezeichnet. Er ist der einzige Professor mit einem Lehrstuhl für „Ellingtonia" an der UCLA von Los Angeles und leitet daneben zahlreiche Jazz-Geschichtskurse. Er hegt besonders starke Gefühle, in Liebe und Bewunderung, für den Duke (war übrigens dessen Lieblings-Gitarrist, ohne je in seiner Band gespielt zu haben) und hat dessen Persönlichkeit lange Zeit studiert. Er empfindet es als Glücksfall, seinem Idol bereits in früheren Jahren vorgestellt worden zu sein. Aber er lernte auch recht bald Billy Strayhorn und die Mitglieder der Band kennen und bekam somit einen tiefen Einblick in das Wirken und Wesen Ellingtons, der seiner Überzeugung nach nicht nur der wichtigste Erneuerer der Musik des 20. Jahrhunderts, sondern auch ein großer Mensch mit reichem Gedankengut und einer allumfassenden Philosophie gewesen ist. Doch lassen wir Kenny Burrell nun selbst zu Wort kommen: „Durch sein immenses Wissen und seine Erfahrung auf allen möglichen Gebieten beeinflußte Duke Ellington eine Menge Leute und zeigte zudem, wie ein Künstler in Amerika Erfolg haben kann, ohne sich



Seine Haltung den Menschen gegenüber war von Liebe und Freundschaft geprägt: Duke Ellington **Foto: P. G. Deker**

selbst aufgeben zu müssen. Es gibt so viele Probleme, die der Entfaltung eines Künstlers im Wege stehen, weil bei uns alles darauf abzielt, möglichst schnell viel zu verkaufen. All diese materialistischen Gepflogenheiten arbeiten gegen den schöpferischen Menschen. Das gilt für jede Art kreativen Schaffens; man wird immer mit den Schwierigkeiten konfrontiert, ein einigermaßen befriedigendes Leben zu führen und muß stets konsequent sein, in dem was man tut. Seit meinen College-Jahren in den 50er Jahren war ich jedes Mal tief erschüttert, wenn ich die Zerstörung so vieler meiner Helden durch die Machenschaften der Gesellschaft miterleben mußte: Fats Navarro, Bud Powell, Art Tatum - alle litten unter den Manipulationen der Gesellschaft, 'dein schwärzestes Erlebnis war ein Cluu-C'csuch, den ich zusammen mit Oscar Peterson in Baltimore unternahm. Wir gingen in einen renommierten Nachtclub, wo der wohl größte Pianist, den es je gegeben hat, spielte: Art Tatum. Nur einige wenige Leute waren gekommen, und die schienen noch nicht einmal zuzuhören. Es brach mir das Herz! Die Frage, die sich mir damals aufdrängte, stellt sich mir auch heute noch: Was können wir tun, um zu erreichen, daß sich ein begnadetes Genie ganz seiner Kunst widmen und dabei ein einigermaßen erträgliches Leben führen kann? Soviele Faktoren arbeiten gegen den afrc—amerikanischen Künstler, der in diesem Land immer noch sehr vielen Vorurteilen ausgesetzt ist, die dazuhin in einer so materialistischen Welt das Leben eines sensiblen Musikers ungemein erschweren."

Als Künstler und Mensch überzeugend: Duke Ellington

„Schließlich entdeckte ich das Erfolgsrezept Duke Ellingtons: Als er in den 20er Jahren von Washington nach New York kam, hatte er dort keine Chance. Er versuchte nach einer Weile erneut sein Glück, ließ sich durch nichts beirren, blickte nicht zurück und setzte sich durch. Ich begann mich für ihn als Menschen und Künstler zu interessieren und seine Methoden zu studieren, die es ihm ermöglichten, bei allen Bevölkerungsschichten gut anzukommen. Es warf mich geradezu um, wie er mit all den Problemen zurechtkam, die dieses Land zu bewältigen hat. Ich bewundere ihn wegen dieser menschlichen Eigenschaft am meisten, und wenn ich meinen Schülern über Ellington erzähle, lege ich besonderen Wert darauf zu erwähnen, daß es Duke Ellington gelungen ist, als Künstler und Mensch zu überzeugen. Er bewahrte seinen Erfolg länger und verteidigte ihn besser als jeder andere vor uns. Seine gesamte Haltung den Menschen gegenüber war von Liebe und Freundschaft geprägt. Er reduzierte die Antwort zu allen Problemen auf die Liebe. Er wollte dieses verirrte Land mit allumfassender Liebe retten. Duke wuchs in einer sehr positiven, liebevollen Familienatmosphäre auf, erhielt eine allumfassende Bildung, und er war nie zu stolz, Fragen zu stellen oder Leute um Beistand oder Hilfe zu bitten.

Er umgab sich mit vielen bedeutenden, charakterfesten Menschen, die ihn zu seiner großartigen Musik inspirierten, die uns alle so tief berührt/Er wußte eine Menge Antworten für viele Leute und tat viel Gutes in seiner allumfassenden Liebe. Sein berühmtgewordenes ‚Love You Madly", das zum Standard-Abschiedsgruß wurde, war nicht nur hohle Farce, sondern entsprang einem ursprünglichen, echten Gefühl der Zuneigung. Und noch etwas Wichtiges: Er gebrauchte immer das Wörtchen ‚wir' und ‚uns', weil er fühlte, daß die Menschen, die mit ihm arbeiteten, wie eine Familie zu ihm gehörten. Er meinte es wirklich und ich glaube, das dies einer jener entscheidenden Faktoren war, die ihm soviel Durchhaltekraft gaben. Weil unsere Medien, akademischen Instanzen und Geschichtsbücher den Jazz in diesem Land gewöhnlich als eine Art Unterhaltung betrachten, habe ich es mir zum Grundsatz gemacht, die Erfahrungsresultate Ellingtons auf meinen Kreuzzügen zu predigen. Es gibt bereits eine zahlenmäßig starke Gruppe, zu der auch ich gehöre, die fühlt und weiß, daß Ellington der größte Erneuerer der Musik dieses Jahrhunderts ist, aber wenn man an die Colleges geht oder den Mann auf der Straße fragt, würde man natürlich auf Unkenntnis stoßen. Wir müssen die Tatsache herausstellen, daß Ellington als Künstler erfolgreich war, um den vielen Menschen, die noch mit sich und den gesellschaftlichen Problemen kämpfen, Ermutigungen für ihre künstlerischen Anstrengungen zu geben.

Ellington legte auch großen Wert auf die richtige Präsentation, auf Unterhaltung. Er nahm zwar jeden aufs Korn, aber man spürte, daß unter der harten sarkastischen Schale ein weicher, gefühlvoller Kern

steckte. Er präsentierte seine Musik in einer Weise, daß man nicht nur unbeschwert sein und etwas dazulernen konnte, sondern zur gleichen Zeit auch bestens unterhalten wurde. Diese Methode ging einigen Leuten gegen den Strich, aber im großen und ganzen geschah es zum Segen der Musik; sie ging rein daraus hervor."

Ellingtons Alter Ego: Strayhorn

„Als ein guter Ellington-Schüler - niemand kann sich auf diesem Gebiet als Experte bezeichnen - möchte ich auch Billy Strayhorn, Dukes kongeniales .Anderes Ich', die ihm gebührende Ehre erweisen. Die Verbindung Ellington-Strayhorn war einzigartig im musikalischen Sinne. Niemals zuvor hatte es eine solche Art der Lehrer-Schüler Beziehung gegeben. Ellington nahm Strayhorn in die Lehre und behandelte ihn in der gleichen offenen und familiären Art und Weise wie seine Musiker. Strayhorn bewunderte Ellington so sehr, daß er eigene Beiträge im Stil seines Vorbildes zu entwerfen begann. Seine Werke entstanden aus reiner Liebe und Bewunderung. Da Strayhorn ein sehr junger Mann war, mußte er einfach beeinflußt werden, und so entstand diese wunderbare Beziehung, in welcher der Schüler ebenfalls große Werke im Sinne seines Lehrers erschaffen und damit der Welt seinerseits einige unsterbliche Kompositionen hinterlassen hat, um die Ellingtonia noch voller klingen zu lassen. Strayhorn war der Co-Produzent der gesamten Show.
Es ist schade, daß die Leute den Unterschied zwischen Ellington und Strayhorn nicht kennen. Die Strayhorn-Komposition .Take the ‚A' train' wird z. B. noch immer als die von Ellington selbst geschaffene Erkennungsmelodie der Band angesehen; kaum jemand weiß, daß die berühmten Stücke des Ellington Orchesters wie ‚Lush life', .Passion flower' oder .Johnny come lately' nicht von Duke sondern von Billy Strayhorn stammen. Doch hoffentlich ist unser Unterrichtssystem eines Tages soweit fortgeschritten, daß jeder unterscheiden kann, wer wer ist. Unglücklicherweise verstehen wir Amerikaner unsere eigene Kultur nicht; schließlich wird auf höchster Regierungsebene, von seilen des Kongresses, noch vieles versäumt, um diese so wichtige Kunstform zu fördern oder zu subventionieren. Unsere Kultur ist über die ganze Welt verbreitet, sie genießt überall hohe Wertschätzung, aber hierzulande wird sie von der breiten Masse derart mißverstanden, daß sie noch nicht einmal in musikhistorischen Büchern Erwähnung findet und mehr als eine Art der Unterhaltung denn als eine Kunstform angesehen wird. Doch wenn sich die Dinge so weiterentwickeln, wie es den Anschein hat, und immer höhere Summen für Bildung ausgegeben werden, wird eines Tages jeder den Wert dieser Kunstform erkennen und dann auch in der Lage sein, beiden Genies, Duke Ellington und Billy Strayhorn, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen."

Die schwarze Erfahrung

„Duke Ellington hatte bestimmte Prinzipien und einen unbeirrbaren Glauben, auf dem er seine Philosophie aufbaute. Er glaubte beharrlich an das afrc—amerikanische Kulturerbe - er nannte es die schwarze Erfahrung - und empfand seine Musik als ein Resultat dieser Kultur. Er sah auch in seiner Musik ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, eine Art Schmelztiegel, in dem jeder eine neue Ausdrucksform finden konnte. Das ist ja auch der eigentliche Wert des Jazz (ein Wort, das Duke übrigens gerne aus seinem Wortschatz strich und stattdessen mit afroamerikanischer Musik ersetzte); er kann von allen Kulturen absorbiert und verstanden werden, und jeder kann sein Erbe zur Bereicherung der Musik beisteuern. Ellington ebnete mit seiner Musik den Weg für andere große Geister, die somit in seine Fußstapfen treten konnten. Toshiko Akiyoshi muß da vor allem genannt werden. Toshiko und Lew Tabackin verstehen das Konzept des Duke, daß jeder Musiker einzigartig in seinem Wesen und damit seiner Ausdrucksfähigkeit ist. Sie profitieren ungemein aus diesem Sachverhalt und stellen den Künstler als Individualisten in ihrer Band heraus, genau wie es auch Ellington getan hat. Das gibt dem Klang ihres Orchesters das charakteristische, satte Timbre. Toshiko arrangiert ihre Stimmen im Sinne von Duke und paßt auch ihr Klavierspiel in die Gesamtkonzeption der Band ein. Stan Kenton operiert ebenso.
Sie alle versuchen, ihre talentierten Musiker als Solisten in das Orchestergebilde einzufügen und ermutigen somit ihre Orchestermitglieder, sich selbst auszudrükken. Eine Menge Orchesterleiter versuchen, Musiker zu .zähmen' anstatt sie zusammenzuführen. Ellington wollte niemals seine Musiker bändigen, er wollte, daß sie sich selbst verwirklichen. Seine Art des Zusammenschweißens war eine der vielen Methoden, die er benutzte, und dieses Phänomen zeigt sich auch heute noch bei Gil Evans, Thad Jones (mit dem zusammen ich in den 50er Jahren Ellington Konzerte in Detroit besuchte). Ich kann mir kaum einen modernen Bandleader denken, der nicht in der einen oder anderen Weise von Duke Ellington beeinflußt worden wäre."

Größte Begeisterung durch „Ellington Forever"

Obgleich Ellington auf Kenny Burrell den größten Einfluß ausübte, gab es noch zahlreiche andere Erfahrungen, die den Stil dieses Gitarristen prägten. Django Reinhardt und Charlie Christian, die Vorväter der modernen Jazz-Gitarre, waren die ersten, die auf ihn maßgeblich einwirkten. Doch gab Kenny selbst dann vielen Jazz-Musikern wesentliche Impulse; auch auf anderen musikalischen Gebieten, der Rock-, Pop- und Country-Musik macht sich sein Einfluß weitgehend geltend, was ihm z. B. B. B. King, die Rolling Stones oder der Rock-Gitarrist Peter Frampton gerne bestätigen.
Seit Jahren war und ist Burrell der Lieblings-Gitarrist von Jazz-Größen, man denke an Count Basie oder Billie Holiday (Kenny zollt oft „Lady Day" Tribut, die ihn so sehr inspirierte) und er hat mit Hunderten von Musikern von Rang und Namen zusammen gespielt und Schallplattenaufnahmen gemacht, darunter dem Jazz-Organisten Jimmy Smith, mit dem er über ein Dutzend Schallplatten für Verve und Blue Note aufgenommen hat. Benny Goodman, Oscar Peterson, Dizzy Gillespie, John Coltrane und Stan Getz sind nur einige der Giganten, die sich von Kennys „Bluesology" inspirieren ließen. Von seinen Schallplatten, die in die Hunderte gehen, dürften wohl die von Fantasy/Prestige/Milestone produzierten „Ellington Forever"-Alben bei Hörern und Kritikern die größte Begeisterung entfacht haben. Einen großen Erfolg als Komponist konnte Kenny mit seiner bluesorientierten „Asphalt Canyon Suite" verbuchen (Verve) sowie seiner „Ode To 52nd Street", die den rauschhaften Ereignissen dieser wichtigen New Yorker Jazz-Straße gewidmet ist.

Musikalische Wesensverwandtschaft mit Wes Montgomery

Kenny betrachtet als einen weiteren wichtigen Einfluß Oscar Moore, den Gitarristen des Nat King Cole Trios. „Oscar Moore war ziemlich revolutionär mit seiner harmonischen Auffassung, besonders in seinen Akkord-Strukturen. Er spielte traumhaft schön und hat bestimmt außer mir noch eine Reihe von Leuten inspiriert. Im Falle von Wes Montgomery ist es allerdings nicht so leicht ersichtlich, wer wen beeinflußt hat, da der Prozeß der Beeinflussung ein doppelseitiger ist. Er hört nie auf. Musiker inspirieren sich gegenseitig so lange sie Ohren haben. Ein Problem entsteht eigentlich erst dann, wenn man ständig versucht, Dinge zu absorbieren, die sich nicht mit dem inneren Gehör oder mit dem Glauben vereinbaren lassen, mit ehrlicher Musik in Konflikt kommen und somit den kreativen Fluß blockieren. Ich habe bereits vor Wes Montgomery Schallplatten-Aufnahmen gemacht, und ich weiß nicht, bis zu welchem Grade er sich an mir orientierte. Seine Brüder und andere Freunde erzählten mir, daß er sich sehr nach mir ausrichtete. Aber was mich ir-

gendwie noch glücklicher machte und tiefer berührte als die musikalische Wesensverwandtschaft, war, daß er von meiner Geisteshaltung profitiert zu haben schien. Er bestätigte, von meiner Ausdauer und meinem Glauben an die Musik angeregt worden zu sein. Mein Beispiel gab ihm die Ermutigung, Jazz in einer ehrlichen Weise zu spielen, was für mich ein weitaus größeres Kompliment bedeutet, als wenn einen jemand in seinem eigenen Stil bestätigt. Andererseits wurde auch ich von ihm geprägt, denn wir werden von allen, die wir hören, irgendwie bis zu einem gewissen Grade beeinflußt. Meine Einstellung beim Spielen ist, dabei stets zu versuchen, die Musik so ehrlich wie möglich aus mir herausströmen zu lassen. Freilich werde ich dabei nicht umhin können, einige Dinge zu reflektieren, die ich irgendwo aufgenommen habe; aber ich übermittle dadurch auch Anregungen, die für mich sehr bedeutungsvoll sind, die wirklich in unsere Sprache gehören. Musik ist eine Sprache, und wie jede andere Sprache hat sie die gleichen Worte, Sätze und Gedanken. Wir drücken uns nur verschieden aus. Was die musikalische Sprache anbelangt, haben wir alle viel gemeinsam.
Um aber wieder auf Wes Montgomery zurückzukommen: Seine auffallende Klangwirkung erzielte er in erster Linie durch seinen Oktaven-Stil. Leider wurde diese seine spezielle Begabung von den Medien verzerrt und aller Proportionen beraubt. Wes' Oktav-Stil wurde als Aushängeschild benutzt und zu Verkaufszwecken propagiert. Dieses Vorteilschlagen aus einer besonderen Begabung kann sich manchmal für den Künstler ins Negative verkehren, weil es den Hörer von dem, was der Musiker wirklich auszudrücken versucht, ablenkt. Die Leute, denen man diese Propaganda eingehämmert hat, können nicht die gesamte Fülle der Empfindungen, die der Künstler mit seiner Botschaft übermitteln möchte, erkennen. Das war der Fall bei Wes Montgomery. Wir waren übrigens die besten Freunde, jammten und redeten oft miteinander. Als er seine erste Schallplattenaufnahme machte, benutzte er meine Gitarre und meinen Verstärker. Doch war er manchmal richtig unglücklich über seinen großen Erfolg, denn er empfand, daß das Publikum eigentlich in erster Linie seinem Oktav-Klang hörig war. Und er wußte, wenn er aufhörte Oktaven zu spielen und sich subtiler auszudrücken versuchte, würde ihm das Publikum nicht mehr soviel Aufmerksamkeit zollen. Das Problem ist auch hier wiederum bessere Musikerziehung, so daß der Jazz-Liebhaber in der Lage ist, die Musik nach eigenem Verständnis zu beurteilen und nicht mehr auf die Beeinflussung durch die Industrie und ihren Kommerzialismus reagiert."

„Viele Künstler beweisen, daß Erfolg auch ohne eine bestimmte Masche erzielt werden kann. Künstler, die noch immer ihre Ideen verwirklichen und sehr erfolgreich in ihrem Stil sind, ohne in kommerzielle Abhängigkeit zu geraten."

Erfolg auch ohne bestimmte Masche

„In einer solchen Medien-Hypnose steckt z. Zt. George Benson. Von Haus aus ist er ein hervorragender Gitarrist, aber er reitet seine Masche, analog zu seiner Gitarrenstimme zu singen, einfach zu Tode. Man kann ihm eigentlich daraus keinen Vorwurf machen, denn wer liebt nicht den Rausch der Massen, doch letzten Endes wird es dem Image des Künstlers mehr Schaden zufügen als helfen. In dieser Hinsicht sind die Leute von der Schallplatten-Industrie sehr kurzsichtig, da sie nur die Verkaufsseite sehen. Sie wollen ihr Produkt mit Gewinn absetzen, der Künstler will auch Geld. Nach einer Weile mag er sogar seinen wahren Stil verleugnen und sich regelrecht „vermarkten" lassen. Ich bin eigentlich nicht verbittert darüber, daß ein armselig ausgebildeter Rock-Gitarrist soviele hundert Dollar pro Auftritt mehr bekommt als ich. Ich ärgere mich weit mehr über eine Gesellschaft, die schlechte Qualität propagiert und honoriert. Doch viele Künstler bewiesen, und es gibt auch heute noch viele Beispiele unter uns, daß Erfolg auch ohne eine bestimmte Masche erzielt werden kann. Ich denke da insbesondere an Erroll Garner, Ahmad Jamal, Bill Evans, Dizzy Gillespie - Künstler, die noch immer ihre Ideen verwirklichen und sehr erfolgreich in ihrem Stil sind, ohne in kommerzielle Abhängigkeit zu geraten. Auch ich zähle im Grunde genommen dazu. Ich glaube, man muß nur einfach stark an das glauben, was immer man tut. Hat man zusätzlich einen eisernen Willen, dann braucht man sich nicht den Kopf über einen speziellen Dreh zu zerbrechen. Der Erfolg wird sich - mit etwas Geduld - sicher von selbst einstellen.
Ich hoffe, daß sich die Promotions-Methoden in der Schallplatten-Industrie grundlegend ändern werden, so daß sich kein Musiker selbst verleugnen muß und - auch ohne kommerziell abhängig zu werden - seinen Lebensunterhalt bestreiten kann. Als weiteres Beispiel für einen nichtkommerziellen Künstler fällt mir gerade Nat .King' Cole ein, der seine berühmte Trio-Formation aufgab, um ein großer und erfolgreicher Sänger zu werden und dem es dadurch gelang, noch mehr Leute mit seiner Botschaft zu erreichen. Obwohl viele seiner Anhänger dies als Rückschritt angesehen haben, gab er sich nie wirklich selbst auf - er blieb sich auch in seinem Gesang treu."

Die Zukunft scheint gesichert

Da Kenny Burrell gerade von Sängern sprach: Er machte vor einigen Jahren eine Schallplatte für Columbia, „Weaver of Dreams", auf der er auch einige Lieder vortrug. „Es war eine recht gelungene Platte", erinnert er sich, „aber im großen und ganzen bin ich nicht so sehr von meiner Mission als Sänger überzeugt. Ich vergleiche meine Einstellung dem Singen gegenüber in etwa mit meiner Liebe zur klassischen Musik. Ich liebe klassische Musik über alles, aber wenn ich mich hinsetze, um sie zu spielen, komme ich jedes Mal in Versuchung, die Noten zu ändern. Dasselbe geschieht, wenn ich singe: Nach einer Weile möchte ich die Worte ändern. Ich glaube, ich bin bereits zu verjazzt, der Improvisationstrieb ist zu stark in mir entwickelt. Wenn man einen Weg fände, die Worte zu ändern, würde ich vielleicht singen. Am liebsten wäre mir dabei das Konzept der Calypso-Sänger."
Aber es ist nur eine Idee, mit der Kenny spielt; in Wirklichkeit hat er keinerlei Ambitionen, seine Gitarre an den Nagel zu hängen. Kenny fährt damit fort, seinen Ruf als „traditionsbewußter Modernist" zu festigen, und wird mit seinem leicht melancholisch gefärbten Klang wohl als einer der besten und wichtigsten Gitarristen in die Jazz-Geschichte eingehen. Kennys Gefühl für die Musik, insbesondere den Blues, ist getragen von tiefer Liebe und Demut. Für den schwarzen Amerikaner ist der Blues beinahe heilig, genauso wie die Gospel-Musik, die ein Teil seiner Kultur ausmacht. Die Klarheit und Frische seines Musizierstils werden nicht nur in Jazz-Kreisen hoch geschätzt, sondern auch überall dort, wo gute echte Musik gehört wird. Kenny verdankt seine Popularität nicht zuletzt seinen Fernsehauftritten mit Tony Bennett, Ray Charles, Nancy Wilson, etc. Zahlreiche Schallplatten-Aufnahmen von Kenny Burrell erscheinen in regelmäßigen Abständen auf dem Markt. Im Augenblick arbeitet er an einem Direct-to-Disc Projekt, wobei er sich ein Mitspracherecht in der künstlerischen Gestaltung sichern möchte.
Kenny Burrells Zukunft scheint gesichert. Er weiß, was er will, und er spielt, was er ist: sich selbst. Ein Stil, der wohl nie aus der Mode geraten wird.

John Howard

Die Tenorsaxophon-Sensation aus New York:

Scott Hamilton

Ein amerikanischer Jazz-Kommentator hat Scott Hamilton einmal mit einer Gestalt aus einem Roman der 20er Jahre von S. Fitzgerald verglichen - einem Bix Beiderbecke, eben nur mit Tenorsaxophon. Die äußere Erscheinung des heute 24jährigen Musikers, der schmale Oberlippenbart, die streng nach hinten gekämmten Haare, die korrekte Kleidung, unterstützen diesen Vergleich nachhaltig. Überhaupt spricht die anglo-amerikanische Jazzwelt in bezug auf diesen jungen Musiker gerne von einem Anachronismus, einem Phänomen, und möchte ihm jetzt schon den Legendenstempel aufdrücken. Aber so viel Mythos scheint für den jungen Swinger verfrüht und verfehlt.

Es ist gewiß erstaunlich, wenn heutzutage ein junger Tenorsaxophonist sein Vorbild nicht in John Coltrane und in zeitgenössischem Jazz findet, sondern in der Tradition der großen Swing-Tenoristen der 30er und 40er Jahre. Scott Hamilton jedoch macht nicht viele Worte; er sagt über seine Einstellung zur Musik: „Ich möchte, daß das Instrument gut klingt, eben wie ein Tenorsaxophon. Ich will die Ohren meiner Zuhörer nicht mit meiner Musik verletzen." Der um zwei Generationen ältere Tenorsaxophonist Bud Freeman ließ sich kürzlich zu der Bemerkung hinreißen: „Scott Hamilton bringt es fertig, daß du wieder an die swingende Jazzmusik glauben kannst!"

Ausgangspunkt: Coleman Hawkins

Mit seinem warmen, satten Ton und seiner swingenden, fließenden Spielweise knüpft Scott Hamilton an die Tradition der Schulen von Coleman Hawkins und Lester Young an. Eines seiner Vorbilder ist auch Ben Webster. Flip Phillips-Fans werden vielleicht meinen, daß Hamilton mehr an ihr Idol herankommt. Fest steht jedenfalls, daß dieser junge Mann kein Imitator ist, sondern ein Schüler der Swing-Tradition, der bereits seinen eigenen charakteristischen Ton gefunden hat.

„Man muß sich darüber im klaren sein", sagte Hamilton kürzlich, „daß man einen Meister wie Coleman Hawkins gar nicht imitieren kann. Es ist unmöglich, seine Meisterschaft der harmonischen Gestaltung zu erreichen. Er ist zu komplex. Diese Musik braucht uns junge Musiker nicht, sie wird immer allgegenwärtig sein, auch wenn niemand sie spielt, sie lebt doch durch die Platten weiter. Mit der Jazzmusik verbindet sich der Begriff der Freiheit, und jeder kann seine Wurzeln da finden, wo er will. Wenn du bei John Coltrane anfängst und er für dich das Beste ist, was du je gehört hast, schön. Das wird dann die Richtung sein, in der du dich bewegst. Für micji war der Ausgangspunkt eben Coleman Hawkins und seinesgleichen."

Über seine bisherigen musikalischen Verdienste äußert sich Hamilton sehr be-

scheiden: „Das Schwierigste, was ein Jazzmusiker zu meistern hat, ist, daß er seine Identität finden muß. Ich arbeite daran, aber ich glaube nicht, daß man Originalität erzwingen kann; sie muß Schritt für Schritt ganz natürlich kommen. Vielleicht habe ich innerhalb der nächsten fünf Jahre den Punkt erreicht, an dem ich mich selbst von Platten hören und sagen kann, das bin wirklich ich. Erst dann bin ich zufrieden."

Ermutigt durch Roy Eldridge

Scott Hamilton wurde am 12. September 1954 in Providence, Rhode Island, geboren. Der Vater ist Lehrer, Maler und Jazzfreund. Im Sommer 1976 übersiedelte Scott - noch nicht 22 Jahre alt - nach New York und machte sich schnell einen Namen. Er hatte Gelegenheit, in verschiedenen Clubs, so bei „Condon's", einzusteigen. Er arbeitete eine Zeitlang mit Hank Jones, begleitete Anita O'Day und ging mit Benny Goodman auf Tournee.
Es war kein Geringerer als Roy Eldridge, der den jungen Saxophonisten nachhaltig ermutigte. Er entwickelte auch eine Theorie, die Scott beim Improvisieren sehr half. Scott erinnert sich: „Roy erzählte mir, daß er sich - wenn er spielt - vorstellt, inmitten einer Luftblase zu stehen. Das half mir ungeheuer, denn andere Musiker hatten mir gestanden, sie würden Akkorde oder Farben vor sich sehen, sie hätten alle möglichen Bilder im Kopf, wenn sie improvisierten. Ich hatte nichts dergleichen; ich versuchte beim Spielen einfach relaxed zu sein, nichts zu denken. Und meine besten Ideen schienen praktisch aus dem Nichts zu kommen. Oder wie Roy Eldridge meint: aus einer Luftblase."

Erstaunliche Plattenkarriere

Mit Musikern der Goodman Band machte Hamilton im Sommer 1977 für Harry Lim's Label „Famous Door" seine erste Plattenaufnahme als Sideman. Unter der Leitung des Pianisten John Bunch spielte er in einem Quintett, dem auch der junge Warren Vache angehörte, ein junger Trompeter, der sich ebenfalls der Swing-Tradition (Shavers, Eldridge) verschrieben hat. Kurz darauf folgte nach einer Session als Sideman für Rosemary Clooney bei Concord in Kalifornien Hamiltons erste Aufnahme unter eigenem Namen. Unter Mitwirkung des Basie-inspirierten Pianisten Nat Pierce sowie Bill Berry, Trompete, Monty Budwig, Baß, und Jake Hanna, Schlagzeug, entstand eine swingende Platte mit Standards wie „Indiana", „Broadway", „Blue room" und Coleman Hawkins' „Stuffy". Zurück in New York gab Harry Lim Scott Hamilton die Chance, eine Platte als Leader zu produzieren. Zusammen mit Warren Vache, John Bunch, dem Basie-Drummer Butch Miles und Michael Moore am Baß kam die Platte „Swinging Young Scott" zustande, die bis heute wohl beste und herausragendste der mittlerweile zahlreichen Produktionen Hamiltons als Leader oder Sideman. Auffallend bei diesen Aufnahmen sind die rasanten Tempi und die perfekte technische Sicherheit der einzelnen Mitwirkenden. Auch hier werden Standards gespielt, wenn auch teilweise weniger bekannte wie Trummy Youngs „Thru for the night", ein Stuck, das auf „Honeysuckle rose" basiert. Scott selbst steuerte zwei eigene Kompositionen bei, von denen „Scott's idea" der absolute Höhepunkt dieser Platte ist. Auch Hank O'Neal mit seinem Label „Chiaroscuro" entschloß sich zu einer LP mit Scott. Zusammen mit dem großartigen Bob Wilber, der die Produktion eigentlich initiiert hat, führte Scott Hamilton erstmals sein reguläres Quartett ins Studio. Dazu gehörten Chris Flory, Gitarre, Phil Flanagan, Baß, und Chuck Riggs, Schlagzeug. Die Stücke dieser Session bestehen hauptsächlich aus Bob Wilber Originals. Das wechselweise Spiel Wilbers auf Alt- und Sopransax und Klarinette gibt im Zusammenhang mit dem Quartett sehr gelungenen Mainstream Jazz mit kammermusikalischem Anstrich.

Jetzt auch Europa-Gastspiele

Mit eben diesem Quartett tritt Scott Hamilton in der Regel „live" auf. Das Durchschnittsalter der Mitglieder dieser Gruppe dürfte wohl z. Z. bei 23 Jahren liegen, aber sie swingen, als hätten sie in ihrem Leben nie etwas anderes getan. Besonders Chris Flory auf der Gitarre ist ein idealer Konterpart zu Scott, wie sich auf der kürzlichen Europa-Tournee der Band herausstellte. Im April gastierte die Gruppe zwei Wochen in London im Ronnie Scott's. Die Leser des englischen Jazz-Magazins Jazz Journal International hatten Scott Hamilton zuvor zum Musiker des Jahres 1978 gewählt und gleichzeitig auf Platz 2 als besten Tenorsaxophonisten nach dem Giganten Dexter Gordon gesetzt. Mitte Juli stellte sich Scott Hamilton mit den sogenannten Concord Super Stars beim Montreux Jazz Festival vor.
In den USA hatte er bereits den Down Beat Kritiker Poll 1978 gewonnen und somit insgesamt in einem relativ kurzen Zeitraum von zwei Jahren Popularität und Anerkennung erfahren. Das neu erwachte Interesse für Swing, Bop oder Mainstream hat Tenorsaxophonisten wie Dexter Gordon, Johnny Griffin, Eddie „Lockjaw" Davis, Warne Marsh und Zoot Sims wieder ins Scheinwerferlicht gebracht, und es tut wohl, in diesem Kreis ein neues Gesicht willkommen zu heißen - Swinging Young Scott.

Hans Doeden

Scott Hamilton: „Das Schwierigste, was ein Jazzmusiker zu meistern hat, ist, daß er seine Identität finden muß." Hamilton mit Joe Venuti (l.) und Ray Brown **Foto: John Howard**

Plattenhinweise

John Bunch Quintett: John's Other Bunch Famous Door HL 114
Bob Wilber and the Scott Hamilton Quartet Chiaroscuro CR 171
Scott Hamilton Quintett: Swinging Young Scott Famous Door HL 119
Scott Hamilton is a good wind who is blowing us no ill Concord CJ-42
Scott Hamilton, 2 Concord CJ-61
Scott Hamilton and Warren Vache with Scott's Band in New York City Concord CJ-70
Concord Super Band in Tokyo mit Scott Hamilton, Warren Vache, Cal Collins, Ross Tompkins, Monty Budwig, Jake Hanna Concord CJ-80
Rosemary Clooney: Rosie Sings Bing Concord CJ-60

Er war ein lyrischer Interpret mit starker melodischer Ausrichtung und weitgespannter Tonalität. In erster Linie erwies er sich aber als Blues-Stilist

Blue Mitchell

Der Wonnemonat Mai hat zwei tiefe Wunden ins Jazz-Leben geschnitten, die wohl nicht so schnell verheilen dürften. Während die Jazzfreunde noch um den Jazz-Sänger Eddie Jefferson trauerten, der am 8. Mai auf offener Straße erschossen wurde, traf sie ein weiterer schwerer Schlag: Blue Mitchell, einer der besten Trompeten- und Flügelhorn-Virtuosen seiner Generation, erlag am 21. Mai einem Gehirntumor. Er wurde nur 49 Jahre alt. In den letzten Monaten war er nicht mehr in der Lage zu spielen, da er einige Operationen zu überstehen hatte. Die ärztlichen Behandlungskosten beliefen sich so hoch, daß seine Freunde Wohltätigkeitskonzerte veranstalten mußten, um die immensen Arzt-Rechnungen decken zu können.

In erster Linie ein Blues-Stilist

Blue Mitchell war zuletzt Co-Leader des berühmten Harold Land - Blue Mitchell Quintetts, einer Horace Silver-ähnlichen Gruppierung mit einer mehr zeitgenössischen Klang-Tendenz, in der Blue Mitchell Gelegenheit hatte, alle Aspekte seines klaren, geschliffenen Clifford Brown-inspirierten Trompetenklanges auszuspielen und, mit Harold Land zusammen, Jazz-Geschichte zu machen. Neben seinem Ruf als ausgezeichneter lyrischer Interpret mit starker melodischer Ausrich-' tung und weitgespannter Tonalität war er - sein Vorname beschreibt dies zutreffend - in erster Linie ein Blues-Stilist, der sein wunderbares Blues-Gefühl in die großzügigen Linien eines Lee Morgan, Clifford Brown oder Freddie Hubbard einströmen ließ. Mitchell erwies sich darüber hinaus als ein sehr anpassungsfähiger und einfühlsamer Spieler, der ohne weiteres in der Lage war, mit verschiedenen Gruppierungen zurecht zu kommen und sich verschiedenen Rhythmen anzupassen. Er erklärte einmal: „Ich liebe mein Instrument über alles und wie ich es blase, habe ich all denen zu verdanken, mit denen ich je zusammen gespielt habe. Ich kümmere mich nicht so sehr darum, wieviel Potential einer hat; für mich ist die Hauptsache, mein Instrument mit einer Sache oder einer Person in Einklang zu bringen. Meine Konzeption variiert - sie ist abhängig davon, mit wem ich jeweils zusammenarbeite..."

Bevor Blue Mitchell zum Superstar von Horace Silvers funk-geladenem Quintett der frühen 60er Jahre avancierte, wo er sein seelenvolles Blues-Gefühl in Stükken wie „Blowin' the blues away", „Cookin' at the Continental", „Swingin' the samba" oder „Cool eyes" ausspielen konnte, hatte er einige Schwierigkeiten zu überwinden; es war ein mühevoller Weg von Miami nach New York und späterhin an die Westküste.

Ein mühevoller Weg

Blue Mitchells richtiger Name war Richard Allen Mitchell. Er wurde am 13. März 1930

in Miami, Florida, geboren. Nach Abschluß der High School in den Nachkriegsjahren arbeitete er mit lokalen Gruppen, u. a. spielte er auch mit einer Band, die von dem Bassisten Sam Jones geleitet wurde. Die Musiker hatten keine bestimmte Jazz-Konzeption, sondern kopierten einfach die Schallplatten, die zu jener Zeit erhältlich waren. Bebop war das Code-Wort. Blue Mitchell hatte das Glück, nicht in die US Army eingezogen zu werden. Er arbeitete hauptsächlich mit Rhythm & Blues Bands und wartete auf seine Chance, nach New York zu kommen. Sein Glücksstern ging erst Ende der 50er Jahre auf. Cannonball Adderley brauchte einen Trompeter für eine Schallplatten-Aufnahme. Zusammen mit seinem Produzenten Orin Keepnews „entdeckte" er Blue Mitchell, der damals in einem Nachtclub in Miami den Ton angab. Blue Mitchells großartige Vorstellung an jenem Abend brachte ihm auf der Stelle einen 3-Jahresvertrag mit Riverside ein.

Das Schallplatten-Geschäft war etwas Neues und beinahe Unangenehmes für Blue Mitchell. Er war zwar in der Lage, auf der Bühne seine Lungen auszublasen, fühlte jedoch, niemals fähig zu sein, dieselbe magische Ausstrahlung auch in einem Schallplatten-Studio zu entfalten. Doch trotz seiner neurotischen Angst vor Studios, markierte diese erste Platten-Session den Beginn seiner steilen Jazz-Karriere; und langsam entwickelte er sich auch zu einem erstklassigen Schallplatten-Interpreten. Dies wird nicht nur durch solche unvergeßlichen Aufnahmen wie „Summer Soft" (Impulse IA-9347), „Heads Up" (Blue Note BST 84272), „Blue's Blues" (Mainstream 374), „Mapenzy" (Concord CJ-44) belegt, die ihn als Leiter eines eigenen Quintetts ausweisen, sondern auch durch die zahlreichen Blue Note-Produktionen, bei denen er als Mitglied des klassischen Horace Silver Quintetts mitwirkte.

Favorit: Bill Hardman

Mitchells Lieblings-Trompeter war Bill Hardman. Überihnsagteer einmal: „Billist der am meisten unterschätzte Trompeter seiner Generation - noch mehr als es Lee Morgan war, bevor er durch Schallplatten populär wurde. Viele Leute kennen Bill Hardman nicht, aber seine Spielweise kommt Clifford Brown am nächsten, mehr als die Freddie Hubbards oder Lee Morgans. Hardmans Konzept ist ehrlicher, er hat Humor, was Lee Morgan auch auszeichnete, doch noch mehr Beweglichkeit."

Die Gruppe, in der Blue Mitchells Talent zur vollen Entfaltung kam, war jenes großartige Horace Silver Quintett der frühen 60er Jahre mit Junior Cook, Roy Brooks, Gene Taylor - von vielen als d a s Horace Silver Quintett gepriesen. Schon immer war Mitchell ein Horace Silver-Fan gewesen. Er hatte alle seine Schallplatten gekauft, doch als er von dem Meister persönlich gebeten wurde, sich seiner Gruppe anzuschließen, hatte Blue zunächst einige Bedenken. Er war sich nicht sicher, etwas spielen zu können, was so gänzlich außer Reichweite seiner künstlerischen und technischen Möglichkeiten zu liegen schien. Erst als Horace Silver sich seiner nachhaltig annahm und ihm über die Anfangsschwierigkeiten hinweghalf, gewann er das nötige Selbstvertrauen. Der Pianist ist ja bekannt dafür, daß er ein persönliches Interesse an allen seinen Band-Mitgliedern hat, und so lud er auch Blue Mitchell zu sich nach Hause ein. Dort arbeitete er mit ihm so lange, bis Mitchell sich vollkommen in das von Intensität geprägte Silver-Konzept einfühlen konnte. Horace Silver half Mitchell so weit, daß er später sogar in der Lage war, ein eigenes Quintett zu leiten. Als sich das Horace Silver Quintett auflöste, ging Blue Mitchell mit einem Teil der Gruppe unter seinem Namen ebenfalls in Quintett-Besetzung auf Tournee. Am Klavier saß damals der junge Chick Corea, der außer seiner speziellen Spielweise auch noch einige Original-Arrangements einbrachte. Doch da die Zeiten mehr pop- und rock-orientiert waren und die Jazz-Musiker ans Überleben denken mußten, ging jeder seine eigenen Wege. Blue Mitchell schloß sich Ende der 60er Jahre dem Ray Charles Orchester als Trompeten-Solist an. Doch da er sich nicht so recht an das etwas harte Regiment des singenden Bandleaders gewöhnen konnte, der seltsame Methoden der Disziplinierung anwandte, beendete Mitchell nach ca. 3 Jahren dieses Engagement und schloß sich dem nonchalanten Blues-Man John Mayall an, der sich in den Klang von Mitchells Trompete regelrecht verliebte. Mayall hat sich ja bekanntlich sehr gerne mit erstklassigen Jazz-Musikern umgeben. Obgleich Blue Mitchell in diesem speziellen Pop-Blues-Feld einen ändern als im Jazz gewohnten Rhythmus zu spielen hatte, bedauerte er die Verbindung keineswegs, denn sie gab ihm Gelegenheit, mit einem jungen, neuen Publikum konfrontiert zu werden und eine neue Welt zu entdecken. Mit John Mayall zusammen bereiste er die halbe Welt und die Großzügigkeit und der Massenerfolg seines „Brotgebers" vermittelten ihm einen Geschmack vom süßen Leben eines Popstars, aber auch von den Aufregungen, denen man damit ausgesetzt ist.

„Es ist nicht so entscheidend, was du tust, sondern wie du es tust. Ich glaube, man kann dem modernen Musiktrend Rechnung tragen und dennoch seinem Stil treu bleiben. Man kann das gleiche Gefühl übermitteln, der gleiche Mensch bleiben."

Dem modernen Trend Rechnung getragen

Doch mit der Zeit fühlte sich Mitchell in seiner künstlerischen Entwicklung gehemmt und zu sehr in die Blues-Kategorie gepreßt. Er hieß daher die Jazz-Rock Synthese der 70er Jahre willkommen, die ihm ein neues Gebiet und ein frisches Publikum erschloß. Letzten Endes brachte ihn das mit seinem ‚Andern Ich', dem Tenorsaxophonisten Harold Land, zusammen. Rhythmisch sind beide dem Jazz-Rock Konzept gefolgt; aber abgesehen davon, spielten sie doch noch genauso, wie man es von ihnen schon immer gewohnt war. Das Grundgefühl war geblieben, eben das, was sich zurückverfolgen läßt in die Zeiten eines Clifford Brown, Max Roach und Horace Silver-den swingenden Hardboppern der 50er Jahre. „Obgleich ich für mein Leben gern Jazz spiele" sagte Blue Mitchell einmal, „so gibt es doch ein altes Sprichwort, nach dem ich mich gerne richte: Es ist nicht so entscheidend, was du tust, sondern wie du es tust. Ich glaube, man kann dem modernen Musiktrend Rechnung tragen und dennoch seinem Stil treu bleiben. Man braucht sich nicht zu ändern. Man kann das gleiche Gefühl übermitteln, der gleiche Mensch bleiben."

Blue Mitchells Musik wird im Herzen seiner vielen Anhänger weiterleben. Ein Gedenkkonzert, dessen Einnahmen dazu dienten, Mitchells hohe Arztrechnungen begleichen zu können, wurde am 10. Juni im Hauptquartier der Musik-Union in Los Angeles veranstaltet. Die letzte Ehre erwiesen: Sarah Vaughan, Chick Corea, Freddie Hubbard, Cat Anderson, Bill Berry, Jimmy Smith u. a. Sein Trompeten-Stuhl im Harold Land Quintett wird derzeit von Oscar Brashear eingenommen, der die Blue Mitchell-Tradition am Leben halten wird.

John Howard

An der Musikhochschule Graz

Internationales Jazzseminar 1979

Die Abteilung Jazz der Musikhochschule Graz unter der Leitung von Harald Neuwirth veranstaltete in Zusammenarbeit mit dem Landesmusikdirektor von Steiermark, Friedrich Körner, vom 18. bis 30. Juni 1979 ihr 2. Internationales Jazzseminar in Burg Deutschlandsberg, Weststeiermark. Die musikalische Gesamtleitung des Seminars hatte der Posaunist und Bandleader Peter Herbolzheimer. Als internationale Dozenten wirkten mit: die Trompeter Gregg Bowen und Lee Harper, der Posaunist Barry Ross und die Saxophonisten John Mayhan und Karl Drewo. Gastdozenten waren der Posaunist Yenisen Illter und der Vibraphonist Werner Pirchner. Als Dozenten der Jazzabteilung der Musikhochschule Graz waren dabei: Trompeter Eduard Holnthaner, Posaunist Erich Kleinschuster (Leiter der ORF Big Band), die Saxophonisten Heinz Honig und Karlheinz Miklin, der Pianist Harald Neuwirth, der Gitarrist Harald Pepl, die Bassisten Wayne Darling und Erich Oberleitner, die Schlagzeuger Manfred Josel und Erich Bachträgl. Das Gesamtkonzept bestand darin, Big-Band-Arrangements von Peter Herbolzheimer in Einzel-, Satz- und Gesamtproben einzustudieren.

Das Seminar wurde zeitlich in drei Abschnitte unterteilt. Es begann mit einem Seminar für Musikschullehrer Österreichs und Anfängerstudenten der Jazzabteilung, das von den Dozenten der Jazzabteilung der Musikhochschule Graz durchgeführt wurde. Im nächsten Jahr wird die Musikschule Deutschlandsberg mit allen Räumen für Einzel- und Gruppenunterricht zur Verfügung stehen.

Der zweite Abschnitt des Gesamtseminars umfaßte die Einstudierung der Big-Band-Arrangements von und mit Peter Herbolzheimer. Eine aktive und/oder passive Teilnahme von Interessenten im Sinne einer Öffentlichkeitsarbeit - „Seminar der offenen Tür" - war möglich. Als eifrige Zuhörer der Proben waren mehrfach Schulklassen anwesend.

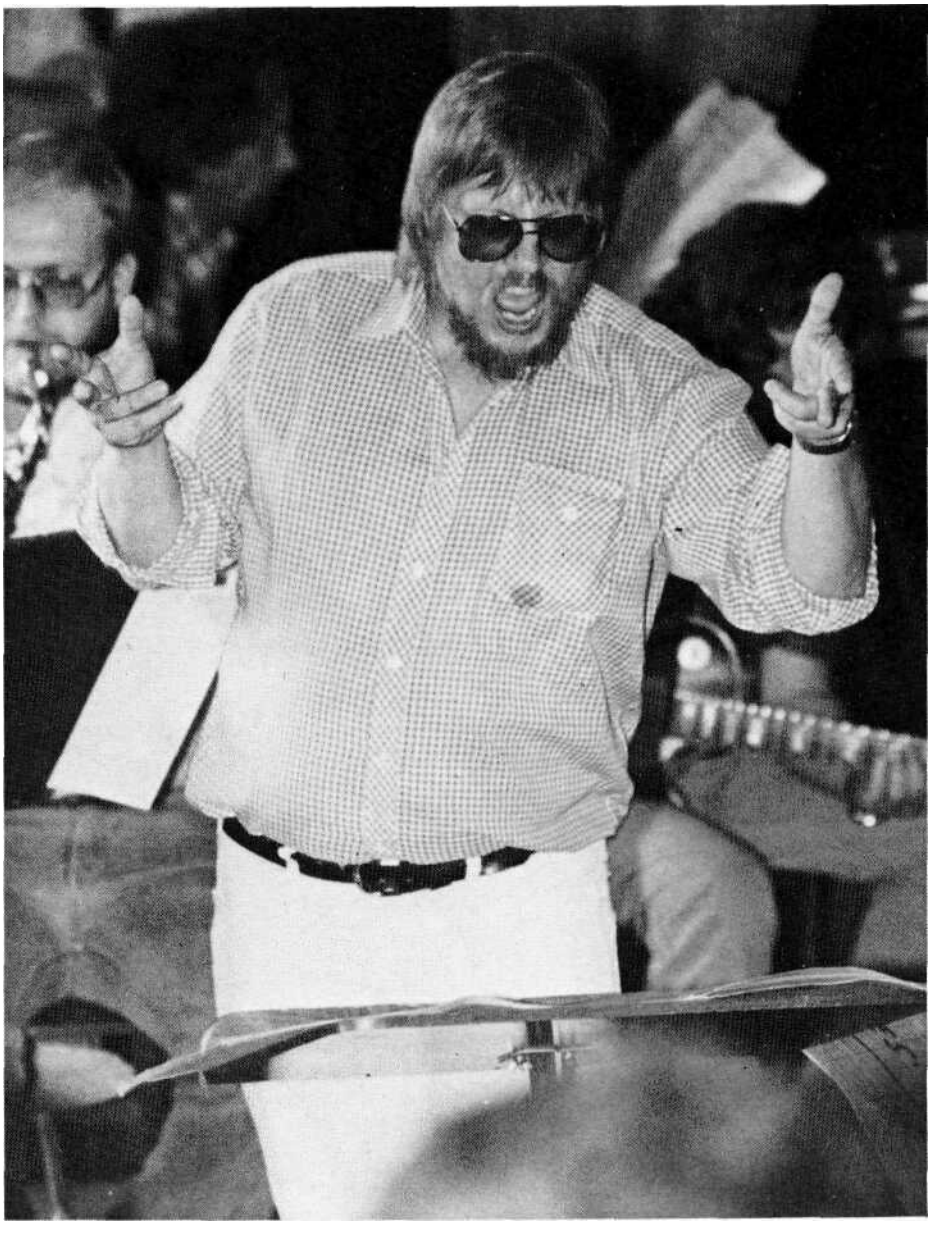
Neben einem Auftritt der Seminarband und kleinen Ensembles umfaßte der Clubabend in der Musikschule in Deutschlandsberg Vorführungen von Afrikafilmen durch Alfons M. Dauer und der TV Gala 1977 mit Peter Herbolzheimer, Albert Mangelsdorff, Gary Burton u. a. Das Schlußkonzert des Seminars im benachbarten Eibiswald wurde von der Studenten Big Band der Musikhochschule Graz, kleineren Ensembles der Hochschule und der Seminarband (Dozenten und Studenten) bestritten. Hier wurde den Studenten die seltene und instruktive Gelegenheit geboten, in einer Band unter der Leitung von Peter Herbolzheimer mit Profis zu spielen.

Der dritte und letzte Abschnitt des Gesamtseminars war Konzerten und einem Arrangement- und Kompositionswettbewerb gewidmet. Die 14 Einsendungen aus dem In- und Ausland wurden alle von der ,,All Star Band" ohne Seminarteilnehmer durchgespielt. Hierdurch konnte vor allem die Klangvorstellung entwickelt werden. In der Sitzung der Wettbewerbsjury unter dem Vorsitz von Peter Herbolzheimer (alle Dozenten von der Abteilung Jazz und Werner Pirchner von den Gästen) wurden Kriterien für das Niveau des Wettbewerbs festgesetzt, die auch für die Zukunft gelten sollen. Grundsätzlich wird die Konzertreife, z. B. im Rundfunk aufführbare Kompositionen bzw. das professionelle Arrangement, erwartet.

Ein (!) erster Preisträger in der Kategorie für arr. Komposition ging aus dem „strengen aber gerechten" Wettbewerb hervor. Es wurden darüber hinaus drei Förderpreise in den Kategorien Komposition, Arrangement und beste Arrangementkomposition verliehen. Die preisgekrönten Arrangements werden in der Bibliothek der Jazzabteilung der Musikhochschule Graz archiviert. Der erste Preis wurde auch im Abschlußkonzert vorgestellt.

Das 2. Jazzseminar der Abteilung Jazz der Musikhochschule Graz in Deutschlandsberg war erneut ein großer Erfolg und von immensem instruktiven Wert für die Seminarteilnehmer. Dies ist vor allem dem engagierten Einsatz des Leiters der Jazzabteilung, Harald Neuwirth, und allen

Hatte die musikalische Gesamtleitung des Jazzseminars an der Musikhochschule Graz: Peter Herbolzheimer



anderen zu verdanken, die bei der künstlerischen und organisatorischen Durchführung verantwortlich mitgewirkt haben. Als ein Seminar der offenen Tür stellt es zudem die rührige Jazzarbeit an der Musikhochschule Graz einer breiteren Öffentlichkeit vor. Diese Abteilung Jazz erscheint als einmalige Einrichtung in Europa, vergleichbar der berühmten Jazz School Berklee in Boston, USA.
Das Ministerium für Wissenschaft und Forschung hat in großzügiger Weise das Seminar Deutschlandsberg unterstützt und damit erscheint die Institutionalisierung des Seminars aufgrund der bereits vorhandenen Zusage von Peter Herbolzheimer für das kommende Jahr gesichert. Für alle an den Studienmöglichkeiten der Jazzabteilung in Graz interessierten Leser wird in Kürze eine eingehende Information im Jazz Podium erscheinen.

Dr. Ilse Storb

Gastspiel in der Dortmunder Musikschule

Mike Westbrook Brass Band

Am 12. Juni gastierte die Mike Westbrook Brass Band im Rahmen einer deutsch-englischen Kulturwoche in der Dortmunder Musikschule. Der englische Bandleader, der in der Bundesrepublik kaum durch Plattenveröffentlichungen bekannt ist, nahm sein Auditorium mit auf seinen Streifzug durch ,,Mama Chicago". Chicago, die Stadt, die ein Stück Jazzgeschichte verkörpert, Geburtsort des großstädtischen Blues, eine Stadt, in der Al Capone und die Automobilindustrie groß wurden, an der sich die Widersprüche des „American way of life" kristallisieren, stellte Westbrook in den Mittelpunkt seiner zweistündigen Suite.
Sich wiederholende, an die Musik Weills erinnernde Themen und Riffs bildeten eine Orientierungshilfe für Zuhörer und Musiker. Auf dieser Basis verbanden sich Songs und Soli zu einer musikalischen Einheit, die verschiedene Stil- und Musikrichtungen integrierte. Zitate aus Barmusik, Heilsarmeechoral, Big Band-Tradition und Blues wurden aufgegriffen, gedreht, gewendet und in einen neuen Zusammenhang gestellt. Die Klischees, an einigen Stellen auch optisch sichtbar gemacht - Westbrook und seine Frau traten kostümiert auf -, wurden vorgestellt und verformt. Die soziale Herkunft des Jazz, die Unterhaltungsszene, wird nicht verleugnet, vielmehr verarbeitet. Das Resultat ist weder neu-mystische Innerlichkeit noch formalistische Spielerei. Eine handfeste Musik, die der in den Produkten der Unterhaltungsindustrie in falscher Form enthaltenen Utopie zu deren Recht verhilft. Die Platitüden der „Ballads" werden nicht verdammt. Das Richtige, das auch sie enthalten, entfaltet sich erst in der Verfremdung, in der es zum Leben erweckt wird.
Als Zugabe nach dem gutbesuchten, mehr als zweistündigen Konzert spielte die Brass Band Weills/Brechts Kanonensong. Hier wurde die Verwandtschaft der Musik vollends deutlich. Brechts Text, der die Söldnermentalität in fast comic-artig einfacher, aber gerade deshalb nicht vereinfachender Sprache darstellt, und Weills Musik harmonisierten großartig mit dem Solo des jungen Altsaxophonisten Chris Hunter und dem Arrangement Westbrooks. Vorzüglich das Zusammenspiel der Band. Bläsersätze und ein häufig gegen den Strich spielendes Schlagzeug kontrastierten die hervorragenden Soli des Trompeters Phil Minton und des schon erwähnten Saxophonisten Hunter, die bei aller Technik und aller Freiheit des neuen Jazz ihre Grundlage im Blues hatten.
Herausragend ebenfalls die Gesangsleistung von Kate Westbrook und Phil Minton, die entsprechend dem Gesamtkonzept von „Mama Chicago" mal wie Barsänger, mal wie Opernsänger zu klingen hatten.
Nach seinem Konzert in Dortmund reiste Westbrook mit seiner Gruppe nach Hamburg, um das Stück auf Platte zu produzieren, die man demnächst hoffentlich auch bei uns erhalten kann.

Ludger Hesse

Rhapsoden Beat

Sebastian Norden, Emil Mangelsdorff: Allen Ginsberg

Der „andere Donnerstag" im Frankfurter Jazzkeller nannte das überzeugende Unternehmen (bei aller Zwiespältigkeit in der Sache: Jazz als improvisierte Musik hat eine andere rhythmische Struktur als die klingenden Morpheme der Poesie, zumal der modernen) nach einem Klischee des Kulturbetriebs der 60er Jahre: „Jazz und Lyrik". Man sollte auf diese Koppelung gerade auch hinsichtlich des Ginsberg-Abends im Jazzkeller verzichten, um nicht die Assoziationen zu den modernistischen Versuchen der Cool-Jazz-Untermalungen der damaligen Hochkonjunktur-Poeten zu führen, die ihrerseits mit dem, was sie von der'amerikanischen Beat-Generation, die den Bebop und damit den Aufbruch des modernen Jazz im Blut hatte, übernehmen wollten, hinter (amerikanische) Sprach-Rhapsodik und deren quasi natürlichen Swing schon zurückfielen. Allen Ginsberg und mit ihm seine Leidens- und Poesie-Genossen haben aus dem Jazz heraus gedichtet, auch sprachlich improvisiert, ohne das Gefühl gehabt zu haben, sie hätten da Heterogenes zusammengekleistert. Allein das berechtigt den Schauspieler und Vortrager Norden und die Mangelsdorff-Leute (Gerhard Bitter, Baß, Jo Flinner, Klavier, Wolfgang Wüsteney, Schlagzeug) schon ästhetisch und historisch, die beiden Meisterwerke Ginsbergs, „Amerika" und „Howl" (1954; deutsch 1959, Wiesbaden, ed. Walter Höherer - aber das deutsche Beatnik-Fieber setzte erst mit der Rowohlt-Anthologie von 1962 ein), mit ihrer Musik zu verbinden. Sie taten mehr: sie „komponierten", die einen; der andere brachte mit übersetzungsauthentischer Intensität das Psalmen- und Metaphern-Fieber der Ginsberg-Texte über die Podiums-Rampe, durchweg beweglich in den dynamischen Wechselbädern des Quartetts, wenn auch zwangsläufig den Gesamtsound der Musik bei „starken" Stellen überpowernd. Das ist nicht anders zu machen, wenn man nicht von vornherein einen anderen Strukturplan bei der Verbindung von Musik und Sprache verfolgt.
Im Vergleich zum Ginsberg-Abend hat Emil Mangelsdorff im sozusagen alten Stil von „Jazz und . . ." Erfahrungen: Zeugnis davon geben die Schallplatten „Amerika, wir rufen Dich" mit Harald Leipnitz als Sprecher, Wolfgang Dauner, Klavier, Eberhard Weber, Baß, Joki Freund, Saxophone, Peter Baumeister, Schlagzeug, „Barocque Sex : Jazz Six" mit George Gruntz, Klavier, Jean-Luc Ponty, Geige, u. a.; beide EMI-Electrola; Lyrik von Heinrich Heine, mit Gerd Westphal / Werner Berndt als Sprecher, Attila Zoller, Gitarre, Peter Trunk, Baß, Klaus Weiss, Schlagzeug; Philips 840479 PY.
Die „Partitur" nun von Ginsbergs „Howl" sieht schon etwas anders aus als eine zweidimensionale Zuordnung. Das liegt zum einen am Sprecher Sebastian Norden, der einen seiner politischen Thespis-Karren „theater collage" nennt, zum anderen kabarettistisch arbeitet. Das kommt ihm zugute für seine nichtzensierte Prosodie bei Ginsbergs Texten, die nicht von Pappe sind: allein „Howl" wurde bei der Erstveröffentlichung verboten (politisch), nicht ausgeliefert, beschlagnahmt (vom Zoll in England, wo der Band gedruckt wurde, wegen Obszönität). Schließlich liegt es aber auch am Text selbst, der in seiner frei fließenden, rhythmischen Form in der großen hymnischen amerikanischen Tradition in der Nachfolge Walt

Whitmans steht, der ein Jahrhundert früher vergleichsweise pastoral die Demokratie besang und sie schon untergehen sah. Diese hymnische Form - bei Ginsberg praktisch in ihr schwarzes Gegenteil verkehrt - hat in sich schon die Improvisation als Prinzip in assoziativer, metaphorischer, syntaktischer Spontaneität. (Der erste Teil von „Howl" besteht aus einem Satz über 78 Langzeilen hinweg - ein Endlos-Chorus, wenn man so will.) Das ist die andere Quelle der Beat-Poesie - und die Jazzer brauchten und brauchen nur zuzugreifen.

Folgerichtig basiert Emil Mangelsdorff zwar auch noch auf „Fertigteilen" aus seinem Kompositionsrepertoire („Daymare", „Corinna", „Angst vorm Fliegen", „Minor Improvements" - vgl. E. M., Interaction Jazz, Telefunken 6.23282), aber die vier Musiker brechen das Geschehen auf, spielen teils kurzfristig Free Jazz, teils einzeln im Gang des Vortrags von Sebastian Norden, was beiderseits reizvolle Klangfarben ergibt. Vor allem der starke Einsatz der Flöte korrespondiert zu latenten Stimmungsvaleurs in den Texten.

Die Grenzen sind naturgegeben: 1. Die Musiker haben Respekt vor dem Wort; der Rhetor hat Angst vorm Losgehen der Musik. 2. Gerade durch den starken Komponier- und Arrangierwillen, durch das in diesem Fall schlüssig Durchgeformte (auch in den improvisierten Teilen und, andersherum, in den trocken gesprochenen Teilen) wird das Spontane der Ginsberg-Poesie wieder historisiert. 3. Die Gefahr einer Diktatur der Rezeption beginnt: a) man kann Ginsberg nicht mehr ohne diese Musik hören oder lesen; b) man kann diese Musik nicht mehr ohne die Erinnerung an Ginsbergs Sprachformung und Melodie hören. Aber das sind schon Paradoxien, die die Faszination gegenüber allen Verbindungen von Sprache und Musik betrafen und betreffen. Vielleicht löst eine weitere Stufe der ganz freien Musik und der ganz freien Sprache und der ganz freien schauspielerischen Improvisation diese Quadratur des Kreises, innerhalb dessen selbst die semantischen Teile von Poesie musikalischen Impulsen folgen oder gestischen oder prosodischen, und umgekehrt die „bedeutungslose" musikalische Erfindung des Augenblicks auf lyrische Bedeutung reagiert, ohne einerseits zu dadaistischen Lautgedichten sich zu verengen, ohne andererseits als Scat-vocal einem nur-musikalischen Gesetz zu folgen oder Slap-stick zu werden.

Der Abend im Jazzkeller und das Weiterführende sind spannende Grenzfälle, die weit über die alte „Jazz und . . ."-Programmatik hinausführen. Im übrigen kann jeder Dichter für sich dichten und jeder Jazzer für sich jazzen und jeder Schauspieler für sich schauspielern. Und warum dann immer wieder doch?

(Gerade ist im Limes-Verlag in einer zweisprachigen Ausgabe mit einer - besseren - Neuübersetzung „Das Geheul und andere Gedichte", darin auch „Amerika", von Ginsberg erschienen: 90S., 16DM.)

Wilhelm Liefland

In der Theaterwerkstatt Basel

Air und M.I.T.

Es ist in einer Konzertbesprechung im allgemeinen nicht üblich, eine „kleine" Vorgruppe mit den nachfolgenden Stars zu vergleichen: Das Konzert in Basel drängt mir aber solches geradezu auf. Die „Kleinen" waren das Musik-Interaktions-Trio (M.I.T.) aus Basel, die wahrhaft Großen das New Yorker Trio Air. Die Triobesetzung (M.IT.: Alex Buess, reeds, Felix Bopp, Klavier, Knut Remond, Schlagzeug. Air: Henry Threadgill, reeds, Flöte, Fred Hopkins, Baß, Steve McCall, Schlagzeug), ermöglicht wie kaum eine andere Besetzung ein äußerst dichtes Netz von Kommunikation und Interaktion, und so stehen bei beiden Gruppen auch Kollektivimprovisation und Spielfreude im Vordergrund (das sensationelle Zusammenspiel der drei Air-Musiker ist ja mittlerweile bereits sprichwörtlich geworden). Dennoch könnte der Kontrast kaum größer sein: Beide Gruppen haben einen grundsätzlich verschiedenen Traditionshintergrund. Zwar spielte Air vor allem im 1. Teil des Konzertes eine ganze Reihe stark durchstrukturierter Stücke, die deutliche Einflüsse der europäischen E-Musik-Avantgarde der 60er und beginnenden 70er Jahre zeigten, aber dennoch war in jedem Ton die schwarze Jazz- und Blues-Tradition spürbar. Je länger das Konzert dauerte, um so stärker brach dieses Element durch, um so mehr auch näherten sich die Kompositionen und Improvisationen tendenziell den Formen des Hardbop an.

Das M.I.T. hingegen basiert in seiner Musik auf der europäischen E-Tradition, Blues taucht da allerhöchstens als verfremdetes Einsprengsel auf, so wie gelegentlich auch Marschmusik oder Volkslieder kurz zitiert werden können. Das musikalische Material wird auf wenige, kleine Elemente reduziert, die ständig entwikkelnd variiert werden. Originellerweise ist dies eine Praxis, wie wir sie häufig bei amerikanischen E-Komponisten (z. B. Philip Glass, Steve Reich) antreffen. Es ist eine asketische Musik, die aber von großer Intensität und Kompaktheit ist und mit dem wenigen, was ihr bleibt, sehr verschwenderisch und mit großer Differenziertheit umgeht.

Beide Gruppen, M.I.T. und Air, machen einen Free-Jazz, der eigentlich von jedem, der nur ein bißchen offen ist, verstanden werden kann, da dem Hörer überall Reste dessen begegnen, was er schon kennt, und daran kann er sich klammern: Tradition wird neu beleuchtet. Bei Air sind dies Swing, Blues und gewisse Formen (und Formeln), beim M.I.T. die quasi-tonalen Klangflächen des Pianisten, die verfremdeten Zitate, kurze musiktheatralische Elemente.

„Musik für den Körper, für das Herz und für den Kopf", das M.I.T. sagt es über sich, aber beide Gruppen haben es gespielt - an einem warmen Maiabend.

Alfred Zimmerlin

In jedem Ton ist die schwarze Jazz- und Blues-Tradition spürbar: Henry Threadgill

Foto: Norbert Gerdes

Kennen Sie die?

Athanor
Frei improvisierten Jazz, in dem auf die sogenannte „Instrumenten-Hierarchie" verzichtet wird, macht dieses österreichische Quartett, dessen Mitglieder seit 1962 zusammenarbeiten und schon zahlreichen Avantgarde-Jazz-Formationen - wie z. B. den Masters of Unorthodox Jazz oder der Reform Art Unit - angehörten. Die Konzeption der Gruppe bietet jedem Musiker gleich viel Raum zur Entfaltung seiner musikalischen Ideen. Athanor legte kürzlich eine LP vor, die 1978 live in der Jazz Galerie Nickelsdorf aufgenommen wurde. Besetzung: Harun G. Barabbas, Altsaxophon, Josef Traindl, Posaune, Richard Ahmad Pechoc, Klavier, Walter Muhammad Malli, Sopransaxophon, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Reinhard Stöger, Weichselfeldgasse 1 a, A-7100 Neusiedl am See.

AOL
Diese neue Stuttgarter Jazz Rock Formation greift Stücke von u. a. Chick Corea, Steve Swallow und John McLaughlin auf und stellt dazuhin auch eigene Kompositionen vor. Besetzung: Stefan Weidenfeld, Trompete, Patrick Ehinger, Tenor-, Sopransaxophon, Eckart Büxel, Posaune, Mathias Herrmann, Piano, Oliver Keinke, Gitarre, Reinhard Loeckle, Bass-Gitarre, Bernt Binder, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Reinhard Loeckle, Im Falkenrain 14, 7000 Stuttgart 1, Telefon 07 11 /85 18 54.

Four & More
Dies ist der Name einer neuen Düsseldorfer Formation, deren Spektrum vom Bebop bis zum Jazz der 60er Jahre reicht. In eigenen Kompositionen bemüht sich das Quartett um eine individuelle Ausdrucksweise. Besetzung: Friederike Darius, Flöte, Rainer Lipke, Klavier, Felix Tannenberg, Bass, Rolf D. Drese, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: Rolf Drese, Krahestraße 50,4000 Düsseldorf 1, Telefon 77 30 67.

Generator
Vier bekannte Schweizer Jazzmusiker schlössen sich kürzlich zu diesem Quartett zusammen, das hauptsächlich Postbop spielt. Harmonische Grundschemen, die am Anfang eines Stückes mit festen Themen eingeführt werden, dienen als Basis für die nachfolgende Improvisation. Die rhythmische Grundlage bilden nicht nur „gerade" swingende Jazz-Beats, sondern auch Rock- und Lateinamerikanische Elemente fließen in die Musik ein. Generator greift neben eigenen Stücken Kompositionen anderer Schweizer Musiker auf. Besetzung: Andy Scherrer, Sopran- und Tenorsaxophon, Markus Plattner, Gitarre, Peter Frei, Bass, Marc Hellman, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Andreas Keiser, Löwengasse 18, CH-4500 Solothurn, Telefon 23 39 32.

Heupferd Jug Band
Ende 1972 wurde diese Band in Münster gegründet; 1974 nahm sie - damals noch in Quintettbesetzung - ihre erste Schallplatte auf, und seit Sommer 1975 spielt sie in der jetzigen Triobesetzung, in der auch das Anfang '78 erschienene zweite Plattenalbum aufgenommen wurde. Die Heupferd Jug Band hat ausschließlich alte Jug Band und Western Swing Songs sowie ins Jug Band Idiom übertragene Jazz-Standards in ihrem Repertoire. Besetzung: Götz Aismann, Banjo, Mandoline, Akkordeon, Steel-Guitar, Piano, Kazoo, Ukulele, Mundharmonika, Waschbrett, Gesang, Holger Lührig, Jug, Teekistenbass, Waschbrett, Dieter Schroer, Gitarre, Tenorgitarre, Ukulele, Kazoo, Gesang. Kontaktanschrift: Götz Aismann, Straßburger Weg 66, 4400 Münster, Telefon 02 51/7 85 30.

Intercity Bluesband
Rhythm & Blues *ä* la Louis Jordan, Clarence Brown, Eddie „Cleanhead" Vinson, Fats Domino und T-Bone Walker präsentiert diese Band, die sich im Januar 1979 formierte. Besetzung: Roland Blume, Altsaxophon, C-Melody-Saxophon, Klarinette, Karl von Hohenzollern, Tenorsaxophon, Gitarre, Bass, Gesang, Christian Rannenberg, Klavier, Gesang, Eberhard Messmer, Bass, Harmonika, Jürgen Nitsche, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Roland Blume, Robert-Koch-Straße 4, 6729 Worth, Telefon 0 72 71 /4 14 12.

Jazzgroup Lübbecke
Swing und swingenden Dixieland präsentiert diese Formation, die als Hausband des vor 22 Jahren gegründeten Jazz Clubs Lübbecke fungiert. Besetzung: Wolfgang Heidenreich, Trompete, Bernhard Uhle, Klarinette, Saxophon, Jürgen Meyer, Klavier, Jost Müller, Vibraphon, Paul Bolsenbroek, Gitarre, Manfred Gelszinnat, Bass, Klaus Stratemann, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Dr. Klaus Stratemann, Hallenstraße 8, 4994 Preuß/Oldendorf, Telefon 0 57 42/ 2532.

Köhler & Scholz Band
Seit Herbst 1975 arbeiten Rüdiger Scholz, Gesang, Gitarre, Mundharmonika, und Dietmar Köhler, Klavier, im Duo zusammen und widmen sich vor allem dem authentischen Blues und Boogie Woogie. Daneben leiten sie eine fünfköpfige Band, die vorwiegend Rhythm & Blues spielt, wobei Elemente zeitgenössischer Funk- und Soulmusik miteinbezogen werden. Die weiteren Mitglieder der Köhler & Scholz Band sind: Dieter Dehn, Saxophon, Flöte, Antonio Kalms, Schlagzeug, Rudi Rutt, Bass. Kontaktanschrift: Memphis Music, Kapellenstraße 13, 3000 Hannover 61, Telefon 05 11/55 78 08 und 55 97 47.

Leftovers
Diese Gruppe erhält ihren speziellen Klang durch die Verwendung rein akustischer Instrumente. Ihr Repertoire reicht von traditionellen Jazzformen bis zur Neuen Musik. Die Arrangements stammen größtenteils aus der Feder der amerikanischen Sängerin und Geigerin Candice Natvig. Die weiteren Mitglieder sind: Christian Bollmann, Trompete, Flügelhorn, Flöten, Jon English, Posaune, Bass, Bodo Lensch, Bass, Michael Küttner, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Candice Natvig, Saal, 5204 Lohmar 21, Telefon 0 22 06/79 41.

Man! Planzer Big Band
Nachdem Mani Planzer seine erste Big Band 1972 aufgelöst hatte, formierte er im Sommer 1975 aus Musikern der Schweizer Jazzszene erneut ein Orchester, das sich heute als Solistenkollektiv präsentiert. Das Repertoire besteht neben einigen bekannten Titeln der 40er Jahre vorwiegend aus Kompositionen und Arrangements führender Musiker des heutigen Big Band Jazz wie z. B. Sammy Nestico, Thad Jones, Pete Jackson und Jeff Steinberg. Dazu kommen immer mehr eigene Stücke des Bandleaders Mani Planzer. Besetzung: Hans Kennel, Willy Lang, SiroSpörli, HanspeterTreichler, Alois Wilhelm, Trompete, Bruno Bachmann, Paul Haag, Roland Zweili, Walter Leibundgut, Posaune, John Frischknecht, Ernst Gerber, Willy Knecht, Hanspeter Kunz, Heinz Langmeier, Saxophone, Armin Keil, Klavier, Walter Schmocker, Bass, David Elias, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Mani Planzer, Horbach, CH-6316 Zugerberg, Telefon 21 05 32 und 21 71 28.

M. I. T.
Dieses aus Basel stammende Trio möchte möglichst viele Einflüsse aus den verschiedensten Musikkulturen verarbeiten. Freie Improvisationen und durchkonzipierte E-Musik wechseln sich ab und werden teils mit Satire und Ironie verknüpft. Besetzung: Alex Buess, Altsaxophon, Bassklarinette, Felix Bopp, Klavier, Knut Remond, Schlagzeug, Xylophon. Kontaktanschrift: Alex Buess, Güterstraße 291, CH-4053 Basel, Telefon 34 66 32.

[Muzakj
Seit Mai letzten Jahres spielt diese Modern Jazz Formation in der jetzigen Besetzung und gelangte durch kontinuierliches Zusammenspiel zu einer musikalischen Einheit. Das Quintett stellt hauptsächlich eigene Stücke vor. Besetzung: Gerhard Veeck, Saxophon, Fried Bauer, Piano, Conrad Schmidt, Gitarre, Gunnar Plümer, Bass^Ghrj; ,stoph Haberer, Schlagzeugj Kontaktanschrift: H.-U. Lemke, Nordstraße 67, 5300 Bonn 1, Telefon 02221/652295.

Open Music Orchestra
Anfang 1978 schlössen sich 13 Musiker aus Berlin, Dortmund, Münster, Leverkusen und Köln zu diesem Orchester zusammen,um aus der Synthese von kollektiver Improvisation und der Verarbeitung von Themenmaterial (bis hin zur Trivialmusik) neue musikalische Ausdrucksformen entstehen zu lassen. Die Musik des OMO lebt von der Spontaneität des offenen Zusammenspiels, in dem jeder Akteur die Möglichkeit erhält, seine eigenen musikalischen Vorstellungen zu realisieren. Innerhalb der Band bilden sich auch immer wieder kleinere selbständige Gruppen. Besetzung: Peter Malycha, Trompete, Christian Eichborn, Posaune, Peter Friese, Flöte, Tenorsaxophon, Dietmar Herriger, Flöte, Tenorsaxophon, Fritz Huber, Saxophone, Peter Wilmanns,Saxophone, Klarinetten, Tom Levold, Tenorsaxophon, Adalbert Pohl, Saxophone, Vibraphon, Erhard Hirt, Gitarre, Rainer Vierkötter, Akkordeon, Mandoline, Hans Schneider, Bass, Klaus Wilmanns, Bass, Klaus Huber, Schlagzeug, Trompete. Kontaktanschrift: Klaus Huber, Hauptstraße 104, 5090 Leverkusen 1, Telefon 0 21 72/4 84 69.

Sadba
Frei improvisierte Musik, die dennoch auf der Musiktradition basiert, macht dieses seit Januar 1977 bestehende Trio. Besetzung: Friedrich Kullmann, Alt-, Tenor-, Baritonsaxophon, Röte, Klarinette, Percussion, Jochen Schmidt, Bass, Piano, Percussion, Michael Küttner, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: Jochen Schmidt, Friesenstraße 7, 5000 Köln 1, Telefon 02 21/24 11 27 oder 73 67 92, und Michael Küttner, Auf der Hardhöhe, 5300 Bonn-Ückesdorf, Telefon 0 22 21/25 26 94.

Uepsilon
Der stilistische Schwerpunkt dieses 1972 gegründeten Berner Quartetts liegt im Bereich des modernen Jazz, im Postbop mit teilweise ausgeprägten rhythmischen Elementen und im freien Jazz. Doch spielt Uepsilon auch tanzbaren Souljazz für Unterhaltungszwecke und präsentiert an Schulen kommentierte Konzerte zur Einführung in die Jazzmusik. Das Repertoire umfaßt neben Eigenkompositionen Stücke von Duke Ellington bis Ornette Coleman und Carla Bley. Besetzung: Jürg Solothurnmann, Sopran-, Tenorsaxophon, Percussion, Jürg Ammann, Klavier, Michel Poffet, Bass, David Elias, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Andreas Keiser, Löwengasse 18, CH-4500 Solothurn, Telefon 23 39 32.

08/15 Jazzband
Diese siebenköpfige Schüler-Jazzband aus Gelle besteht seit $1^1/2$ Jahren. Sie spielt Stücke aus dem Bereich des New Orleans Jazz und des Swing, verjazzte Volkslieder und eigene Kompositionen. Die 08/15 Jazzband hatte im Raum Hannover schon mehrere öffentliche Auftritte und plant für den Herbst Aufnahmen für eine erste Schallplatte. Besetzung: Peter Tschunkert, Klarinette, Altsaxophon, Bernd Lüecke, Posaune, Klavier, Martin Mundhenk.Tenorsaxophon, Klavier, Axel Neuhaus, Banjo, Alexander Peil, Bass, Bernd Brandes, Trompete, Gesang, Christian Glomm, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Bernd Lüecke, Leberstraße 24, 3100 Celle.

Podium Jam Session

Thema: Artikel Christof Lauer + Sigurd Rascher JP 10/78 Podium Jam Session: Hans-Jürgen Peters JP 1 /79

Sehr geehrter Sigurd Rascher, es tut mir aufrichtig leid, daß ich Sie öffentlich für tot erklärt habe. Verzeihen Sie bitte diesen Gewaltakt meiner in die Irre gelaufenen musikalischen Historiographie. Es ist ruhmvoll für Sie, bei modernen Jazzsaxophonisten ein solches Echo zu finden, ob Sie das nun als „Klassiker" - ich wünsche das Wort ,,E-Musiker" zum Teufel, daß er es verderbe - wollen oder nicht. Naturgemäß ist mir Ihr Name erst sehr spät im Jazz-Bereich begegnet. Ich führte ein paar Gespräche mit Christof Lauer, Sopran- und Tenorsaxophon, und Rüdiger Carl, Wuppertal, Tenorsaxophon. Beide sprachen mit Achtung und profunder Kenntnis von Ihnen als theoretischem und praktischem Meister des/der Saxophons(e). Ich selbst hatte mich im klassischen Bereich eigentlich nie mit dem Saxophon näher befaßt, von bürgerlichen Gewohnheits-Musiken, bzw. deren Instrumentierungen, und deshalb verkannten Piecen wie etwa Ravels Bolero abgesehen. Das klassische Saxophon führte bei mir eine Nischenexistenz im Bewußtsein. Daß das im Zusammenhang mit Ihrer künstlerischen Persönlichkeit anders liegt, verdanke ich den Informationen von Hans-Jürgen Peters. Ich bitte Sie, auch diesen musikwissenschaftlichen Irrtum zu entschuldigen.

Andererseits gewannen Sie durch Ihre Darstellung von seiten kompetenter Free Jazzer gerade nicht als Klassiker, sondern als Protagonist der Spielweisen des Saxophons in Freiem Jazz und Freier Musik für mich einen Rang, den ich nicht weiter reflektierte, weil ich das Saxophon im klassischen Bereich bisher für eine liebenswert-ornamentale Marotte hielt. Weil ich das aber nicht zu Ende dachte, entstand bei mir der Mythos „Sigurd Rascher". Da aber im Jazz noch längst nicht alles offen zu Tage liegt, vieles auf mythologischer, nicht-wissenschaftlicher, -rationaler Ebene abgehandelt wird, waren Sie in meinem Bewußtsein gestorben. Deshalb habe ich auch seinerzeit musikologisch nicht recherchiert. Nochmals Verzeihung, aber es gibt auch Künstler und Menschen, die schon zu Lebzeiten lieber im Mythos als real und überprüfbar leben. Wie immer Sie zum Jazz stehen, „Ihre Pionierarbeit für das Saxophon" (Peters) - und in diesem Sinne sprechen auch Carl und Lauer über Ihre Arbeiten - hat, wie es scheint und soweit ich das als Nicht-Saxophonist beurteilen kann, einen enormen Einfluß auf den Free Jazz und die sich über ihn wölbende freie Musik. Daß die Jazzer die Saxophonkultur in autonomer Phantasie und Freiheit möglicherweise woanders hintreiben als dorthin, wohin Sie selbst künstlerisch reisen, können Sie nicht verhindern - es ehrt Sie vielmehr. Dem wahren Künstler - wie Sie wissen - ist alle Welt das Material zu seinem Werk.
Ihr Wilhelm Liefland

Herrn Wilhelm Liefland
Frankfurt am Main

Sehr geehrter Herr Liefland,
Ihre liebenswürdigen Zeilen (geschrieben anscheinend am 6. 2. 79?) erreichten mich hier an meinem 72. Geburtstag und waren besonders willkommen. Haben Sie besten Dank. Ihr an und für sich ganz unwichtiger Irrtum hat mich sowieso eigentlich nur amüsiert, jedoch durchaus nicht beleidigt. Und daß heute Saxophon-Spieler der verschiedensten Schattierungen meinen, daß meine Arbeit ihnen in ihrer Musikausübung ihre Tätigkeit erleichtert, kann ich nur als Ehre nehmen - ganz wie Sie schrieben. So werden Sie nicht erstaunt sein zu erfahren, daß z. B. Sonny Rollins seit vielen Jahren mit mir befreundet ist - gegenseitig! Auch erinnere ich mich z. B. wohl an Charlie Parker, der auf seinem Saxophon ganz ausgezeichnet improvisierte! Die Welt ist ja groß genug für uns alle. Und als Journalist im Jazz-Bereich könnte es Sie interessieren, daß es Sonny Rollins war, der durch das Studium meiner „Top Tones" dazu kam, als erster die „multiphonics" zu entwickeln .. .
Darum - alles Gute für die weitere Reise!
Ihr
Sigurd M. Rascher

Durch das Studium von Sigurd Raschers „Top tones" hat er als erster die „multiphonics" entwickelt: Sonny Rollins Foto: Jörgen Bö

Jazz News

Improvisations-Symposium in Stockholm

Ad Lib 79 nennt sich ein Improvisations-Symposium, das vom 10.-15. August in Stockholm durchgeführt wird. Es soll improvisierenden Musikern aus den verschiedensten Ländern Gelegenheit geben, miteinander zu spielen und zu arbeiten. Das Symposium wurde von der Musikvereinigung ‚Sams Jazzförening' ins Leben gerufen. Zu ihr gehören die Eje Thelin Group, die Wallgren-Ernryd Music, Per-Henrik Wallins Trio, Birka und Bernt Rosengrens Gruppe. Ad Lib 79, das kurz vor den Stockholm Jazzdagar (16.-23. August) veranstaltet wird, bekommt Unterstützung vom National Swedish Council for Cultural Affairs, dem National Artists' Council, Rikskonserter und der Nordic Cultural Foundation. Es wurden folgende Künstler verpflichtet: Albert Mangelsdorff, Hans Reichel, Wolfgang Dauner, Manfred Schoof (BRD), Conny Bauer (DDR), Palle Mikkelborg, Bö Stief, Alex Riel (Dänemark), Juhanni Altonen, Heikki Sarmanto, Edvard Vesala (Finnland), J. F. Jenny-Clarke, Michel Portal (Frankreich), Han Bennink, Jasper van't Hof (Holland), Enrico Rava, Gianluigi Trovesi (Italien), Arild Andersen, Terje Rypdal (Norwegen), Tomasz Stanko, Pawel Jarzsebski (Polen), Pierre Favre, Irene Schweizer (Schweiz), Norma Winstone, Kenny Wheeler und Gordon Beck (England), Bengt Ernryd, Eje Thelin, Bernt Rosengren, Gunnar Lindgren, Nils Sandström, Per-Henrik Wallin, Bobo Stenson, Harald Svensson, Brunislaw Suchank, Mals Nilsson, Anders Karlen, Arne Löthman, Rune Carlsson, Petur Ostlund, Bengt Berger und Jan Wallgren. Teilnehmen können Musiklehrer, Amateurmusiker, Musikstudenten, Profimusiker und all diejenigen, die an improvisierter Musik interessiert sind. Kontaktanschrift: Sams Jazzförening, Box 49072, S-100 28 Stockholm, Schweden, Tel. 52 01 85.

Jazz bei Anton Ulrich nennt sich eine Veranstaltungsreihe, die 1975 von Dr. Rüdiger Kiessmann, dem Direktor des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig ins Leben gerufen wurde. Seither haben in dem wegen seiner barocken Gemäldesammlung berühmten Museum 18 Matinee-Konzerte - stets sonntags - stattgefunden. Es spielten Jazztrack, Riot, Zbigniew Seifert, Leszek Zadlo, Ed Kroger, Otto Wolters u. a. Kontaktanschrift: Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Museumstraße 1, 3300 Braunschweig, Tel. 05 31 / 4 93 78/4 95 89.

Muddy Waters hat am 9. Juni Man/a Jean Brooks in Chicago geheiratet. Der populäre Bluessänger und Gitarrist ist 64 Jahre alt.

Die Jazzinitiative in Passau hat sich zur Aufgabe gemacht professionelle Newcomer zu fördern und Konzerte mit Swing-, Bebop-, Modern und Free Jazz Musikern im Altstadthotel in Passau sowie in größeren Sälen zu veranstalten. Die Initiative, die von dem Pianisten Elmar Raida und dem Journalisten Hermann Schmidt ausgeht, wird von der Passauer Gesellschaft der Musikfreunde e.V., getragen und wünscht sich Zusammenarbeit mit anderen derartigen Vereinigungen. Interessenten (bevorzugt Pianisten) melden sich bei Elmar Raida, Residenzplatz 8, 8390 Passau, Tel. 08 51/3 58 30.

Feminist Improvising Group nennt sich eine Formation, die aus der Cellistin und Bassgitarristin Georgie Born, der Fagottistin, Oboistin, Sopransaxophonistin und Flötistin Lindsay Cooper, der Sängerin und Pianistin Maggie Nicols, der Sängerin und Altsaxophonistin Sally Potter und der Pianistin und Schlagzeugerin Irene Schweizer besteht. Zuweilen wird die Gruppe für Auftritte noch durch die Trompeterin Corine üensol, die Posaunistin Anne Marie Roelofs und die Saxophonistin und Flötistin Angele Veltmeijer erweitert. Die Formation bildete sich im Oktober 1977 in London, trat in der Folgezeit in Holland, Dänemark, Frankreich, der Schweiz, Italien, Skandinavien auf und stellte sich im Juni auch in Tübingen, Darmstadt und München vor. Kontaktanschrift: F. I. G., Georgie Born, 144 b Sinclair Road, London W. 14, England.

Bestselling Jazz LPs sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. Crusaders „Street Life", 2. Earl Klugh „Heart String", 3. Grover Washington Jr. „Paradise", 4. George Benson „Livin' Inside Your Love", 5. McCoy Tyner „Together", 6. Pat Metheny „New Chautaqua", 7. Roy Ayers „Fever", 8. Spyro Gyra „Morning Dance", 9. Herbie Hancock „Feets Don't Fail Me Now", 10. Joe Sample „Carmel".

Mike Westbrook führte am 7. Juli beim Bracknell Festival sein neues Werk „The cortege" auf. Der englische Pianist und Arrangeur schrieb diese im Auftrag des South Hill Park Trust und verarbeitete darin ein New Orleans Jazz Funeral sowie Gedichte von Lorca, Rimbaud und Hermann Hesse. „The cortege" wurde in Bracknell von Westbrooks Brass Band gespielt, zu der Kate Westbrook, Phil Minton, Chris Hunter, Mike Page, Dave Barry, Dick Pearce, Malcolm Griffiths, Alan Wakeman, Paul Hirsch, Steve Cook, Lindsay Cooper, Georgie Born und Alan Pindar gehören. Die nächste Aufführung des Werkes erfolgt am 26. August im Rahmen des Edinburgh International Festivals.

Rief das Improvisations-Symposium in Stockholm mit ins Leben: Eje Thelin **Foto: P. G. Deker**

UM Beckerhoff und Joe Haider machten kürzlich eine Produktion mit dem Streichorchester von Radio Bremen. Beckerhoff lieferte die Kompositionen, Haider schrieb die Arrangements. Mit dabei waren noch der Bassist Rainer Linke und der Schlagzeuger Wolfgang Ekholt.

Nina Sheldon heißt eine Pianistin, die sich jetzt einen Namen in New York machen konnte. Mit ihrer sogenannten Company, zu der der Bassist Scott Lee und der Schlagzeuger Charlie Craig gehören, stellte sie sich kürzlich im neueröffneten Jazzclub „Fat Tuesday" in New York vor.

Hayes, Redd, Brown, Hunt gestorben

Edgar Hayes starb am 28. Juni im Alter von 77 Jahren in San Bernardino, Californien. Hayes, der am 25. Mai 1904 in Lexington, Kentukky, geboren wurde, studierte an der Fisk und Wilberforce Universität. 1919 gab er sein Debüt mit der Band von Fess Williams. Danach spielte der Pianist mit der Mills Blue Rhythm Band und stellte z. T. aus Mitgliedern dieses Orchesters 1937 in New York ein eigenes Orchester auf, mit dem er 1938 auch in Skandinavien gastierte. Der Edgar Hayes Big Band gehörten Henry Goodwin, Clyde Bernhardt, Rudy Powell, Joe Garland und Kenny Clarke an. Den größten Erfolg hatte die Edgar Hayes Band mit ihrer Version von „Stardust". Der Pianist lebte seit den frühen 40er Jahren in Californien, wo er zumeist mit kleinen Combos in Nachtclubs arbeitete.

Alton Redd starb kürzlich im Alter von 75 Jahren. Der New Orleans Schlagzeuger stellte sich mit der Kid Ory Band auch in Europa vor.

Vernon Brown starb am 19. Mai im Alter von 72 Jahren. Der aus Venice, Illinois, stammende Posaunist begann bereits 1926 seine musikalische Laufbahn. Er arbeitete zuerst mit Pee Wee Russell, Frankie Trumbauer und Bix Beiderbecke. In den 30er und 40er Jahren spielte er vorwiegend in Big Bands, so bei Benny Goodman, Artie Shaw und Muggsy Spanier. Brown stellte sich mit Benny Goodman auch in Europa vor. Zuletzt lebte der Posaunist in Roslyn Heights, LI.

Walter „Pee Wee" Hunt starb am 22. Juni im Alter von 72 Jahren in Plymouth, Massachusetts. Der aus Ohio stammende Posaunist spielte in den 20er Jahren mit den Orchestern von Jean Goldkette und Glen Gray. In den 40er Jahren stellte er eigene Gruppen auf und mit seinen Fassungen des „Twelfth Street Rag" oder von „Oh!" hatte er Hits.

Jazz News

Bittersweet Jazz ist der Name eines neuen Jazzplattenetiketts, das die Firma Sine qua non, die sich bislang auf klassische Platten beschränkte, ins Leben rief. Die ersten 18 Bittersweet Jazz Platten bieten Aufnahmen von Roy Eldridge, Jimmy Rushing, Coleman Hawkins und Teddy Wilson. Ein geplantes Projekt der Firma ist eine Reihe von Platten, auf denen Jazzsolisten mit Sinfonieorchestern spielen werden.

Dave Valentin, ein 26jähriger Flötist, macht sich derzeit in New York einen guten Namen. Quincy Jones bezeichnete Valentin, der bereits ein Debüt Album unter dem Titel „Legends" vorlegen konnte, als einen „fantastischen neuen Flötisten".

Jim Howard-Pat Sullivan Big Band nennt sich eine Formation, die sich aus Musikstudenten des Mohawk College in Hamilton, Ontario, sowie der Mohawk College Jazz Band und der Mohawk Thursday Night Dues Band zusammensetzt. Die Band hat bereits unter dem Titel „No compromise" ein Album vorgelegt, das auch in den USA auf lebhaftes Echo gestoßen ist. Kontaktanschrift: Jim Howard, Department of Music, Mohawk College, Fennell Avenue and West 5th, P.O. Box 2034, Hamilton, Ontario L8N 3T2, Tel. 3 89 44 61.

Kerbie Farrel hat mit dem Tenorsaxophonisten Tim Moran, dem Bassisten Rudi Schroeder und dem Schlagzeuger Ernst Bier ein Quartett gegründet. Die Gruppe des amerikanischen Pianisten stellte sich im Juni bereits in Süddeutschland vor. Kontaktanschrift: Kerbie Farrel, Baendlbergstraße 36, 8400 Regensburg.

Reto Weber, Bruno Spoerri, Runo Ericksson, sowie die japanische Tänzerin Fumi Matsuda und ihre Berner Kollegin Lieselotte Bugnon nahmen Ende Juni an der Uraufführung „Musik und Tanz" in der alten Kirche Boswil in der Schweiz teil. Ziel der Veranstaltung war eine Synthese von improvisierter Musik und Tanz.

Sahib Shihab würde gerne in nächster Zeit Konzerte in Deutschland geben. Der amerikanische Saxophonist und Flötist lebt derzeit wieder in Dänemark. Kontaktanschrift: Sahib Shihab, Heilsmindevej 1, 2920 Charlottenlund, Dänemark.

Changes, das Quintett mit dem Trompeter Uli Beckerhoff, dem Tenorsaxophonisten Wolfgang Engstfeld, dem Pianisten Ed Kroger, dem Bassisten Peter Bockius und dem Schlagzeuger Peter Weiss, hat vor einiger Zeit in Ludwigsburg seine erste Platte für EGO produziert. Das Album soll anläßlich der ersten Tournee von Changes im September erscheinen.

Adam Makowicz sagte kürzlich auf die Frage einer New Yorker Journalistin, ob die Europäer immer noch so viel Interesse am Jazz hätten wie früher: „Westdeutschland ist die europäische Heimat des Jazz und viele Musiker spielen und leben da. Wenn du dir in Westdeutschland einen Namen machen kannst, dann bist du etabliert."

Virgo nahm Ende Juli ihre vierte Langspielplatte auf. Die Jazz-Rock Gruppe gastierte im Juni bei den Jazz Festivals in Neuwied und Münster. Kontaktanschrift: Henryk Darlowski, Karl-Legien-Str. 18, 6200 Wiesbaden.

Joe Albany stellte sich kürzlich wieder einmal in New York vor. Und zwar spielte der Pianist, der sich schon zur Blütezeit der 52nd Street einen Namen machen konnte, im West End, Ecke Broadway und 114. Straße.

Just Friends, die Gruppe mit dem Altsaxophonisten Allan Praskin, dem Pianisten Wolfgang Köhler, dem Bassisten Rudi Schroeder und dem Schlagzeuger Ernst Bier, spielt seit Mitte April mit dem Hamburger Trompeter Hermann Süß, der für Lee Harper einstieg. Just Friends gab im Juli einige Gastspiele in Skandinavien, im August ist das Quintett auf Deutschlandtournee. Kontaktanschrift: Just Friends, Koehstr. 5, 3500 Kassel, Tel. 05 61/28 18 53.

Betty Carter, Sheila Jordan, Jeanne Lee, Amina Claudine Myers, das Tintomara Quartett, die Feminist Improvising Group, Christine Jones und Roberta Escamilla Garrison nahmen am 1. Internationalen Festival of Women In Jazz teil. Es wurde vom 3.-7. Juli in der Villa Borghese in Rom durchgeführt.

Frank Wright machte kürzlich im Verlauf seiner Europatournee im Loft in München Aufnahmen für eine Platte. Sie wird demnächst bei Sandra Music Productions in Stuttgart erscheinen.

Humphrey Lyttelton hat mit seiner Band und dem amerikanischen Tenorsaxophonisten Bud Freeman eine neue Platte aufgenommen. Sie erschien jetzt unter dem Titel „Humphrey's about" bei Magnus Records in England.

Annie Ross stellte sich kürzlich nach 18 Jahren erstmals wieder in New York vor. Die Sängerin, die durch ihre Zugehörigkeit zur Lambert-Hendricks-Ross Gesangsgruppe weltbekannt wurde, widmete sich in den letzten Jahrzehnten in ihrer Heimat England vielfältigen Aufgaben. Sie singt in Clubs und arbeitet als Schauspielerin an Theatern und in Filmen. Zudem produzierte sie eine Jazz-Serie fürs Fernsehen und trat in Comedy Shows auf.

Scott Hamilton hat mit seinem Tenorsaxophonkollegen Buddy Täte eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Back to back" bei Concord erschien.

Bob Brookmeyer stellte sich mit dem Gitarristen Jim Hall im Juli bei einigen Konzerten in England vor.

Count Basie gewidmet ist ein Programm, das das National Film Theatre am 21. August, dem 75. Geburtstag von Basie, in London zeigt. Es werden dabei Filme von Basie mit Sugar Chile Robinson, Billie Holiday, Ausschnitte aus „Crazy House", „Hit Parade", „Sex And The Single Girl", „Born To Swing", „Blazing Saddles" sowie zwei Kurzfilme des Basie Septetts mit Wardell Gray, Clark Terry und Buddy De Franco zu sehen sein. Count Basie gastierte mit seinem Orchester und Lena Hörne im Juli an fünf Abenden im Grosvenor House, Park Lane, London. Derzeit hat der Count auch wieder einen Bandsänger: Denis Rowland.

Die Pee Wee Bluesgang, die im Frühjahr 1978 gegründet wurde, wird ab September wieder auf Tournee gehen. Das Quintett, das aus dem Gitarristen und Sänger Thomas Hesse, dem Gitarristen und Mundharmonikaspieler Andreas Mester, dem Pianisten und Sänger Reiner Mansch, dem Bassisten Heribert Grothe und dem Schlagzeuger Rüdiger Schilling besteht, hat sich das Ziel gesetzt, durch die Verbindung der weißen Bluesmusik der 60er Jahre mit schwarzem Chicago Blues die Musikszene zu beleben. Kontaktanschrift: Wilm Tiede, Zur Holeye 30 a, 5990 Altena 8, Tel. 0 23 52 / 71216.

Charles Tolliver wird im Herbst dieses Jahres seine neue Gruppe in Deutschland vorstellen. Kontaktanschrift: Charles Tolliver, P. O. Box 32, Grand Central Station, New York, N. Y. 10017, USA, Tel. 2 22 21 43.

Sigi Busch wurde zusammen mit der klassischen Pianistin Konstanze Eickhorst der mit 5000 DM dotierte Förderpreis Musik der Stadt Bremen verliehen. Der Bassist hat jetzt eine revidierte Ausgabe seiner Schule „Kontrabaß-Spielen im Jazz" vorgelegt. Sie ist zu beziehen über Siegfried Busch, Alwinenstr. 42, 2800 Bremen, Tel. 04 21 /73412.

Die Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band, Clark Terry, Cal Tjader, Flora Purim und Airto, Joe Farrell, Gato Barbieri, Willie Dixon, David Fathead Newman, Gil Scott-Heron, Oregon, Matrix und Manhattan Transfer werden beim 3. Jazz Festival in Denver auftreten, das vom 17.-19. August stattfindet. Clark Terry wird dabei auch eine Sonntagnacht-Jam Session leiten, bei der sich Helen Humes, Arnett Cobb, Buddy Täte und Richie Cole vorstellen werden.

John Fischer wird im Herbst in Europa eine „Big Band INTERface" formieren. Der in New York lebende Avantgarde-Pianist und Komponist möchte dazu Musiker seiner INTERface Gruppe sowie von Gunter Hampels Galaxie Dream Band und Willem Breukers Kollektief heranziehen. Kontaktanschrift: John Fischer, 134 Ford Green Place, Brooklyn, N. Y. 11817.

Benno Walldorf, der 1958 mit seiner Blues Combo beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt viel Beifall erhielt und Anfang der 60er Jahre mit Benny Waters eine Platte machte, stellte kürzlich Ölbilder, Zeichnungen, Graphik und Fotos in der Brückenturm-Galerie der Stadt Mainz aus.

Die Gerry Mulligan Big Band, Eart Hines, Billy Eckstine, Nancy Wilson, Art Blakey, Buddy Rich, Ray Charles und Maynard Ferguson gehörten zu den Attraktionen des Freiluft-Festivals, das vom 6.-8. Juli im Atlantic City's Gardner's Basin in New Jersey stattfand.

Peter Giger nimmt mit seiner Family of Percussion Anfang August eine Platte auf, die noch in diesem Jahr erscheinen soll. Giger verpflichtete zu seiner regulären Family, die neben ihm aus Doug Hammond, Trilok Gurtu und Tom Nicholas besteht, noch Wolfgang Dauner und Dave Liebman. Im September wird die Family of Percussion beim Eröffnungskonzert des New Jazz Festivals in Hamburg und in der Fabrik auftreten, sowie weitere Gastspiele in Norddeutschland und der Schweiz geben. Im Oktober bestreitet die Percussionsgruppe ein WDR-Konzert und unternimmt eine Tournee nach Dänemark und Schweden. Im Dezember stehen dann Konzerte in Österreich, der Schweiz und Süddeutschland auf dem Terminkalender. Kontaktanschrift: Jazz Tours, Ulrich Balß, Hoyler Kirchring 17,4520 Meile, Tel. 0 52 26 / 7 07.

Das Village Gate, das zu den traditionsreichsten New Yorker Jazz Clubs gehört, kann in diesem Sommer sein 21 jähriges Bestehen feiern. Aus diesem Anlaß bietet der Club Sondergastspiele mit McCoy Tyner, Dizzy Gillespie und Carmen McRae.

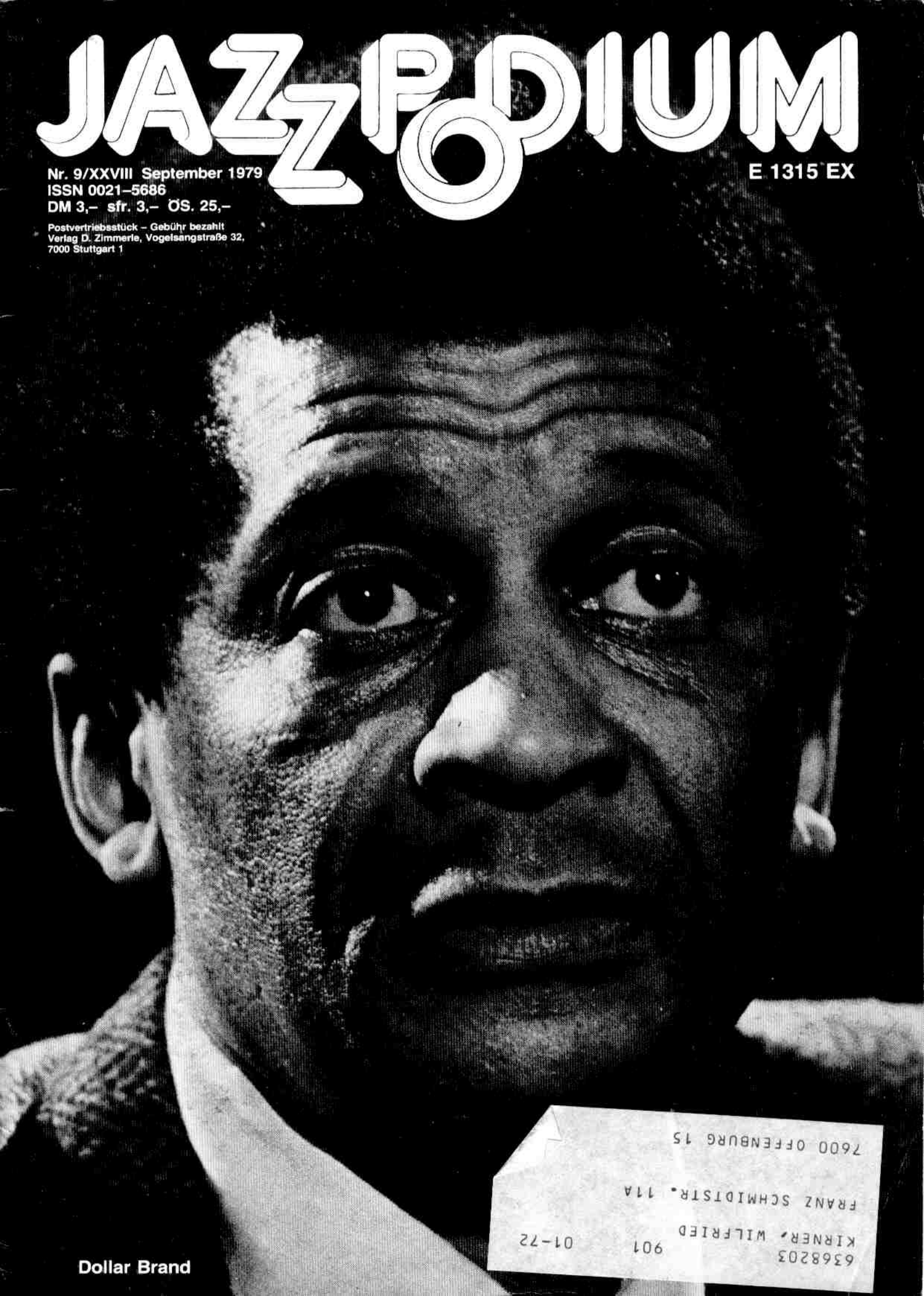
Internationale Tanzwerkstatt Bonn - ein Modell ist der Titel einer Dokumentation über dieses fortschrittliche Bonner Unternehmen. Sie enthält Beiträge, die sich mit aktuellen Strömungen und Tendenzen der gegenwärtigen Tanz-Szene auseinandersetzen, sowie Fotosequenzen aus der Arbeit der Tanzwerkstatt und dem Abendprogramm „Tanztheater der Gegenwart", in denen der Jazz immer wieder berücksichtigt wird. Das Buch umfaßt 94 Seiten und ist zum Preis von 18 DM (incl. Porto und Venpackung) über den Verlag Dance Motion, Postfach 2467, 5300 Bonn 1, zu beziehen.

JAZZPODIUM

Nr. 9/XXVIII September 1979
ISSN 0021–5686
DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32,
7000 Stuttgart 1



Dollar Brand

6368203
KIRNER, WILFRIED 901 01-72
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Peter Herbolzheimer:

Theorie ist eine Sache der Ausbildung, Das Seminar ist eine Sache der Praxis.

„Warum haben Sie sich entschlossen, das Seminar in Deutschlandsberg/Österreich durchzuführen?"

„Diesmal fiel mir der Entschluß sehr leicht, weil es ja das zweite Mal war. Beim erstenmal hab ich mir sehr lange überlegt, ob ich das überhaupt kann, weil ich noch nie unterrichtet habe in dem Sinne. Wenn man - so wie ich - zum größten Teil Autodidakt ist, muß man erst mal die Gedanken ordnen, um herauszufinden, ob man das überhaupt kann: Fragen beantworten, die vielleicht für einen Ausgebildeten, dem eine gewisse Systemanalyse vorausgegangen ist gedacht sind. Aber dann habe ich gemerkt, ja ich kann's. Es ging sehr gut voriges Jahr. Ich war erstaunt, zu erleben, wie Leute, die am ersten Tag mehr oder weniger grauenvoll-zusammenspielten, dann nach einer Woche, wie durch das Tonband belegt wird, sehr gut miteinander musiziert haben."

„Sie sind sehr beschäftigt beim Funk, beim Fernsehen, bei der Schallplattenindustrie. Wie ich hörte, haben Sie sich bereits jetzt schon wieder entschlossen, im nächsten Jahr das Seminar durchzuführen. Können Sie das noch näher begründen?"

„Der Hauptgrund bleibt der gleiche, weil es für mich wirklich ein Erlebnis ist, zu merken, wie man tatsächlich jemandem etwas beibringt. Ich bin auch überzeugt, daß das notwendig ist. Bei uns gibt es überhaupt keinen geschulten Nachwuchs für die Bereiche, die eigentlich 85 % der Musikproduktion ausmachen, d. h. also, die sog. U-Musik. Diese Trennung ist meiner Meinung nach eine Katastrophe. Man findet kaum Leute, die imstande sind, zeitgenössische Musik zu spielen, und das zu einem Zeitpunkt, da sie in die Schule kommen, wo sie ja doch eigentlich das Blaue vom Himmel spielen sollten."

„Das betrifft ja nicht nur den Jazz, sondern die Musik des 20. Jahrhunderts und auch die außereuropäische Musik."

„Es gibt keine neue Musik, die nicht irgendwo auf Jazz zurückzuführen ist. Ich meine den Bereich Pop und Rock und was es da alles gibt."

„Nachdem Sie nun das Seminar zum zweiten Mal durchgeführt haben, es vielleicht im nächsten Jahr zum dritten Mal leiten werden, nehme ich an, daß Sie für die Zukunft sich schon einige Gedanken gemacht haben, vielleicht auch besonders im Zusammenhang mit dem Kompositions- und Arrangementswettbewerb. Wie ich hörte, hat es ja eine lange und intensive Diskussion gegeben bezüglich der Einsendungen. Können Sie dazu etwas sagen?"

„Wir haben uns über den Wettbewerb Gedanken gemacht, wie wir das noch besser klassifizieren können, also bevor schon überhaupt Sachen eingesandt werden. Bisher war das Niveau der eingesandten Stücke nicht sehr hoch. Wir hoffen, daß es sich im nächsten Jahr bessert. Obwohl ich gestehe, daß der Wettbewerb für mich keinerlei Bedeutung hat, denn er findet ja andauernd statt. Ich mache ihn zwar mit, aber das wirklich Ausschlaggebende ist für mich das Seminar selbst und nächstes Jahr wird der Wettbewerb nicht innerhalb des Seminars stattfinden, damit keine Zeit vom Seminar wegfällt. Ich glaube auch nicht, daß der Wettbewerb irgend jemanden dazu bringen kann, ihm Arbeitsplätze oder so etwas zu besorgen, es ist einfach so eine Spielerei. Wettbewerbe gibt es auf jedem Gebiet und man hat manchmal eben diese Weltmeisterschaften im Diskuswerfen oder schnell Geige spielen oder sonst was."

„Vielleicht ist es ja doch für die Studenten ganz wichtig. Es soll ja kein Nachwuchswettbewerb sein, wie ich erst angenommen hatte, sondern ein professioneller Wettbewerb. Und der könnte doch für das Selbstbewußtsein einiger Teilnehmer von Bedeutung sein."

„Nur für einen! Für den, der gewinnt! Aber wir wollen ja nicht unbedingt einem Menschen sein Selbstbewußtsein unheimlich stärken. Immerhin ist es sehr angenehm, wenn man im Leben mal was gewinnt. Aber wie gesagt, der Wettbewerb soll eigentlich zur Folge haben, daß sehr viele Leute was einschicken. Das ist die einzige Bedeutung. Und das, was eingeschickt wird, soll ja alles wettbewerbsfähig sein. Es wäre jedenfalls erfreulich, wenn es schwer fiele, von sagen wir 100 eingesandten Stücken das beste herauszufinden. Dieses Jahr war es eigentlich ziemlich einfach."

„Wahrscheinlich soll die Zahl der Einsendungen in Zukunft auch gesteigert werden. Es soll sich sicherlich nicht nur auf Österreich beziehen. Haben Sie denn vor, ein Konzept auszuarbeiten? Ich meine jetzt nicht speziell ein detailliertes Konzept; Sie sagten schon, Sie wollen den Wettbewerb trennen von dem Seminar."

„Wir werden das so machen, daß wir erst einmal die Kriterien, nach denen eingesandt wird, etwas schärfer beurteilen, d.h. erst einmal sollen es Werke sein, die noch nie irgendwo und in irgendeiner Form aufgenommen wurden. Aufgeführt wohl, denn das ist ja kein Nachteil, wenn jemand das Stück schon einmal gehört hat. Aber wir möchten z.B. nicht, daß ein Stück schon einmal aufgenommen wurde von irgendeinem Orchester oder auf Schallplatte oder so. Man könnte theoretisch die Zahl unheimlich steigern, wenn man sein bestes Werk, das schon zehn Mal um die Welt gegangen ist, einschicken kann. Wenn wir das ausschließen, konzentrieren wir uns doch auf die jüngeren Leute, zumal ein etablierter Weltklasse-Komponist oder Arrangeur sich kaum die Mühe machen wird, ein Werk nun speziell für den Wettbewerb neu zu schreiben. Denn das ist auch eine Bedingung, daß die Komposition mit der Zielsetzung auf den Wettbewerb geschrieben und eingesandt wird. Das macht nicht jemand, der etabliert ist."

„Wie sehen Sie im übrigen das Konzept, abgesehen von dem Arrangements- und Kompositionswettbewerb?"

„Das hängt ab von den Mitteln, die uns zur Verfügung stehen werden. Ich bin also fest überzeugt, daß jede Musik in direktem Verhältnis zur materiellen Grundlage steht. Je mehr Geld, wenn es vernünftig angewandt wird, um so mehr Möglichkeiten, um so bessere Sachen kann man machen. Ich würde gern im nächsten Jahr die Technik voll ausnutzen, technische Möglichkeiten schaffen, die wir ohne weiteres in unserem Zeitalter haben, d. h. Ersatzproben, Rhythmusbänder zur Verfügung stellen, Rhythmusbänder von dem gleichen Werk, die am gleichen Tag auf-

Ein Erlebnis, jemandem etwas beizubringen: Peter Herbolzheimer **Foto: Ulrich Borchert**

genommen werden, damit dann, wenn die Einzelübungen stattfinden, tatsächlich korrekt und mit allen Hilfsmitteln, die möglich sind, gearbeitet wird. Ich glaube, daß dadurch höhere Effektivität erreicht wird, und darauf muß man sehr achten, wenn man nur 10 oder 14 Tage zur Verfügung hat."

„Ich hörte, daß im nächsten Jahr die Räume der neuen Musikschule zur Verfügung stehen werden, die auch elektroakustisch gut eingerichtet ist, so daß Sie da noch mehr Möglichkeiten haben."

„Ich hoffe, das alles so gehen wird, wie wir das vorhaben und habe das Gefühl, daß auch von den Behörden, die letztendlich die Sachen immer bewilligen und unterstützen, eine Bereitschaft da ist, das zu machen."

„Vielleicht eine noch etwas kritische Frage: Wieso führen Sie solche Seminare nicht in der BRD durch?"

„Ich bin ja nicht der Initiator dieses Seminars, sondern ich werde eingeladen, es durchzuführen. In Deutschland hat man mich noch nicht eingeladen; man scheint da total an dieser Sache vorbeizugehen."

„Das heißt also mit anderen Worten: falls Sie gefragt würden, beispielsweise in Remscheid einen solchen Kursus durchzuführen, wären Sie grundsätzlich nicht abgeneigt?"

„Grundsätzlich wäre ich zu allem bereit, es ist eine Zeitfrage. Vor allem habe ich keine Ahnung, auf welchem Niveau sich das musikalisch abspielt. Man muß bedenken, daß die Schüler, die nach Deutschlandsberg kommen, keine Anfänger, sondern alles Leute sind, die ihr Instrument schon ziemlich gut beherrschen. Es wäre natürlich unsinnig, bei einem Seminar einen Anfänger mit jemandem zusammenzusetzen, der gut spielen kann. Das geht nun einmal nicht. Aber im allgemeinen ist mir sowieso unverständlich, daß man in Deutschland irgendwie seinen eigenen Nachwuchs schon längst aufgegeben hat. Es passiert überhaupt nichts, und wenn etwas passiert, ist es wie eine Micky Maus."

„Es soll ja jetzt demnächst an der Musikhochschule in Köln eine Professur für Saxophon und Jazz geben. Möglicherweise soll da auch ein Jazzinstitut eröffnet werden."

„Das kann man nur begrüßen. Hoffentlich macht die eine Schwalbe wirklich Sommer."

„Von der Musikhochschule Hamburg weiß ich, daß Hermann Rauhe dort ein Jazzinstitut eröffnen will. Ich hoffe, daß das auch mal Wirklichkeit wird."

„Ich habe immer eine gewisse Skepsis, wenn man solche Unternehmen nicht tatsächlich von der Basis her aufbaut. Sehr oft wird das bei uns in eine elitäre Sphäre hereingezogen, die nichts mit dem tatsächlichen spielerischen Alltag zu tun hat. Das, was wir hier machen, ist eine wirklich zweckgebundene Schule, d. h. Musiker werden ausgebildet, mit anderen gemeinsam zu arbeiten auf dem Gebiet, auf welchem sie dann später tatsächlich zusammenspielen werden. Jazzinstitute haben sehr oft die Neigung, Musik unglaublich

theoretisch aufzufassen. Aber man kann über Musik ja nicht reden, man muß sie wirklich spielen können. Das was wir hier machen, passiert in Amerika auf jeder High School, vielleicht nicht gerade auf dem gleichen Niveau, aber ganz bestimmt auf Schulen wie Berklee, Juilliard, usw. Deswegen ist es ja bei uns schon gang und gäbe, daß die Hälfte der guten Musiker oder vielleicht noch mehr, die man hier findet, entweder aus • England, Amerika oder sonstwo herkommt."

„Wenn Theorie, dann immer unmittelbar an die Praxis gebunden, aus der Praxis entstehend und nicht umgekehrt?"

„Das muß man auch noch trennen. Theorie ist eine Sache der Ausbildung. Das Seminar ist eine Sache der Praxis. Theorie kann man über eine lange zeitliche Periode studieren. Das soll man ruhig machen, das ist aber nicht praxisbezogen. Was nützt ein Trompeter, der vollgepumpt ist mit Theorie, wenn er zum ersten Mal im Studio eine Aufnahme machen, wenn er irgendwo spielen soll. Theorie nützt zum Weiterlernen und Wissen. Das ist eine Sache, für die man auch Zeit hat. Aber theoretisch spielen gibt es nicht, es gibt ja nur praktisch spielen. Das kann man nur so lernen, indem Profis und Nichtprofis zusammenkommen. Natürlich Profis, die pädagogische Fähigkeiten haben. Diese Ausbildung kenne ich noch nicht bei uns in Deutschland. Bei uns lernen ja nicht nur Schüler, sondern wie sie gemerkt haben, auch sehr viele Lehrer eben aus der Empfindung heraus, daß sie eigentlich auch noch nicht genau wissen, was sich da in der Musik wirklich abspielt. In diesem Seminar gab es sogar in den ersten 4 Tagen Unterricht für alle Lehrer von den Musikschulen in der Steiermark, die damit hier als Schüler saßen. Das ist, was uns bisher sehr unterscheidet. Es hat ja immer wieder Versuche hier in Deutschland gegeben, Kurse zu machen, bei denen aber auch sehr viel Wert auf Improvisieren usw. gelegt wird. Selbstverständlich sollte das für jeden Jazzmusiker die Hauptsache sein. Hier wird nun aber deshalb kein so großer Wert auf das Improvisieren gelegt, weil einfach vorausgesetzt wird, daß das einer kann. Und wenn er es nicht kann, muß er es nicht. Es sind ja genug da, die es können. Hier muß jeder richtig zusammenspielen mit den anderen, ohne Pardon, mit Bandabhören, mit Satzproben. Das ist meiner Meinung nach von eminenter Wichtigkeit, weil auf der europäischen Szene, mit Ausnahme von England, der Nachwuchs, der später einmal das Gros der Studio- und Orchestermusiker ausmacht, überhaupt nicht existent ist. Er rekrutiert sich bei uns nur aus dem Ausland."

„Wie sehen Sie in diesem Zusammenhang den Stellenwert der Abteilung Jazz der Musikhochschule Graz? Ist diese Abteilung vergleichbar mit dem Berklee College of Music in Boston?"

Der Nachwuchs, der .später einmal das Gros der Studio- und Orchestermusiker ausmacht, ist auf der europäischen Szene, mit Ausnahme von England, nicht existent.

„Das kann ich nicht vergleichen. Die Intentionen sind ganz sicher die gleichen. Im allgemeinen haben sich alle diese Abteilungen ganz schwer gegen die etablierten Kulturformer durchzusetzen."

„Auch in den USA?"

„In den USA nicht, nein! Bei uns ist es ja nun so, daß selbst wenn man unheimliche Lippenbekenntnisse darüber zu hören bekommt, was man alles machen muß, in der Praxis dann die dazu erforderlichen Etatmittel einfach nicht freigegeben werden. Ohne Geldmittel kann man das aber nicht machen."

„Von wem kommen diese Lippenbekenntnisse? Vom Ministerium?"

„Von aller Art Kulturpolitiker. Ich habe es bei der 100-Jahr-Schallplatten-Feier in der Beethovenhalle in Bonn erlebt, wie davon gesprochen wurde, daß die Trennung zwischen U- und E-Musik behoben werden soll. Aber durch die Form dieser Veranstaltung wurde wiederum die Trennung noch bekräftigt, also ist alles doch nur ein Bla-Bla, das unheimlich gut und populär klingt."

„Wenn Sie doch noch etwas zu dem Stellenwert dieser Abteilung Jazz in Graz sagen könnten, abgesehen von dem Seminar."

„Ich kann das schlecht beurteilen, weil ich mit der Musikhochschule in dem Sinne nichts zu tun gehabt habe, nur mit dem Seminar hier."

„Aber Sie haben doch vorwiegend Studenten, die in der Grazer Abteilung Jazz studieren."

„Dazu muß ich sagen, daß die Studierenden, die hierher kommen, wirklich schwere Werke vorgelegt bekommen. Sie haben ja keine Arrangements oder Kompositionen zu spielen, die extra für das Seminar gemacht worden sind, sondern Stücke aus meinem Repertoire oder die ich aufgenommen habe."

„Mit Profis?" k

„Nicht nur Profis, sondern mit absoluten Spitzenleuten. Die setzen sich her und können alle hervorragend vom Blatt lesen. Ich frage mich, ob wir überhaupt diesen Nachwuchs irgendwo in Deutschland haben, der irgendein Werk, das ihm vorgelegt wird, vom Blatt spielen kann und zwar wirklich von seinem Standard her. Ich hoffe nur, daß in Zukunft nicht nur geredet wird, sondern daß der Nachwuchs tatsächlich eine Ausbildung erhält, die die gesamte zeitgenössische Musik umfaßt. Und ich hoffe, daß das in naher Zukunft geschieht. Aber das ist auch die Hoffnung von Leuten wie Friedrich Gulda oder Pierre Boulez und vielen anderen, die tagtäglich gegen die Schwierigkeiten auf ihrem musikalischen Sektor zu kämpfen haben."

„Es müßte natürlich auch in den Instituten mehr dafür getan werden, sei es nun an den Universitäten oder an den Musikhochschulen, an den PHs, an den GHs. Aber ich sehe das ja aus meiner eigenen Praxis, wie schwierig das ist."

„Man darf auch eins nicht vergessen: in Deutschland gibt es selbstverständlich Nachwuchsmusiker, die hervorragende Jazzmusiker sind. Aber keiner dieser Musiker ist wirklich adäquat ausgebildet, um mit anderen richtig zusammenzuspielen. Das heißt, die Orchester-Spielpraxis wird im Musikstudium bei uns total verleugnet. Alles, was passiert, geschieht auf ganz kleiner Gruppeninitiative. Und diejenigen, die sich um Orchesterarbeit bemühen, haben Schwierigkeiten, Arrangements aus dem Funk zu kriegen oder Räumlichkeiten zum Proben zu finden. Der Funk gibt ihnen nicht die Möglichkeit, Zugang zu den gesamten Archiven zu haben, die mit Material für 10 bis 20 Jahre vollgepfropft sind, das dort verstaubt. Und die jungen willigen Nachwuchsmusiker müssen sich auf den Weg machen und sich kaufen, was dort nutzlos gestapelt liegt. Und dieser Kulturpolitische Aspekt z.B. ist in jedem Vertrag eines Senders verankert. Da herrscht ja richtige Finsternis."

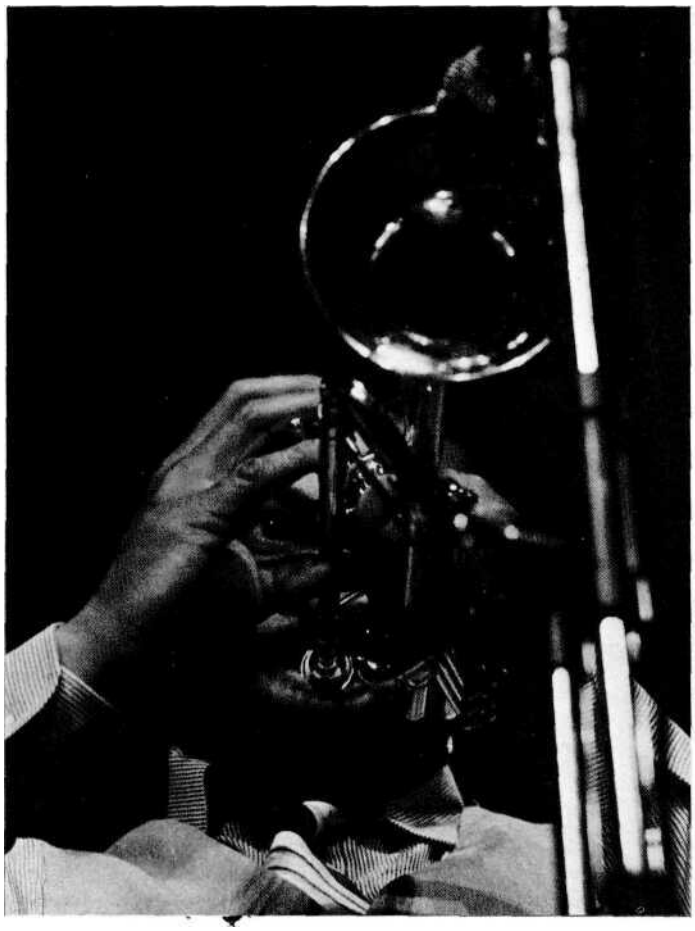
„Sehen Sie eine Möglichkeit, diese absolute Archivierung, die zu keiner musikalischen Praxis mehr führt, zu vermeiden?"

„Selbstverständlich. Man muß nur etwas tun, muß diese Probleme der Aktivierung mit Personen lösen, die die Initiative dafür aufbringen, das auch durchzuführen."

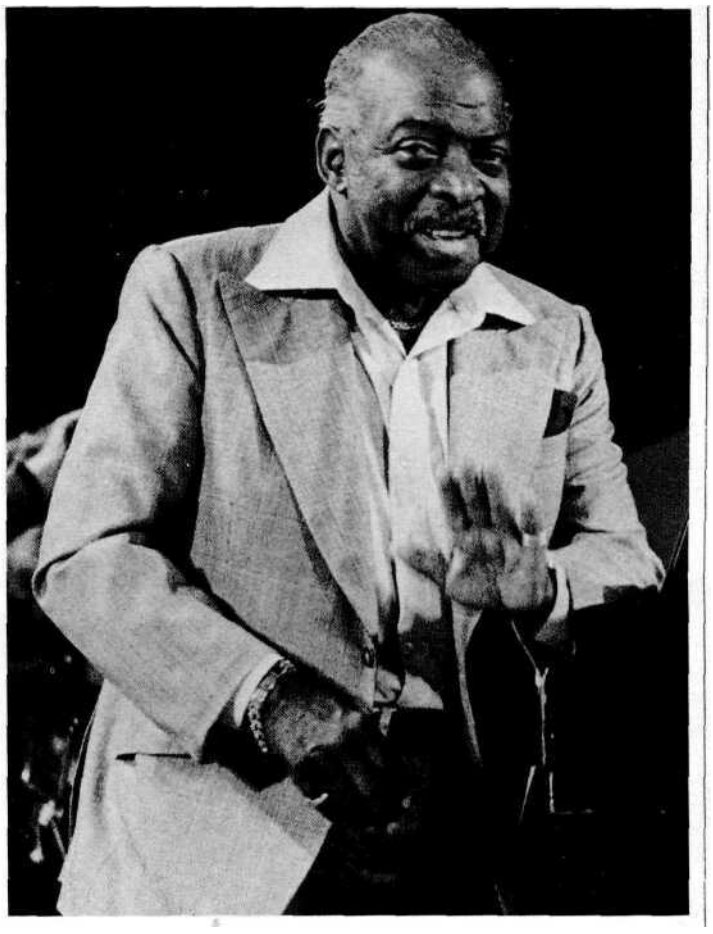
„Hätten Sie persönlich da Möglichkeiten?"

„Wenn ich die Möglichkeiten dazu hätte, würde ich es tun. Ich habe natürlich nicht Lust, mich mit dem Verwaltungsapparat in einen 30jährigen Krieg zu begeben. Aber grundsätzlich stehe ich zur Verfügung, wenn es darum geht, mitzuhelfen. Ich bin eigentlich immer zu allem bereit. Nur muß dabei auch etwas herauskommen. Da gab es beispielsweise einige Ansätze in Hamburg und Berlin, wo Musiker, sogar Profis, spielen wollten und selber gespielt haben, aber anstatt ihnen unter die Arme zu greifen, hat man ihnen immer mehr Schwierigkeiten in den Weg gelegt, bis die Sache gestorben ist. So war es in Berlin und so war es in Hamburg."

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Dr. Ilse Storb)



Mitternachtskonzert im Lincoln Center: Woody Shaw
Foto: Jochen Richter



Salute to Swing: Count Basie **Foto: Robert Urmann**

Manhattan Mood

Der Wunsch, sich zu einem sechsäugigen, vierfüßigen Monster zu entwickeln, erfaßt den an den Künsten interessierten Europäer, wenn er in New York City eingetroffen ist. Das babylonische Kulturangebot dieser Stadt mit einer normalen Sinnesausstattung zu erfassen, ist kaum möglich. Und New York ausschließlich als Jazz-Metropole zu betrachten, ist fast schon mit einer Sehstörung vergleichbar. Diese Erfahrungen hat Michael Naura gemacht, als er in einer Juni-Woche dieses Jahres „Big Apple" erlebte. Unter dem Titel „Manhattan Mood" schildert er Eindrücke von dieser rasenden Woche, an deren Ende auf dem Flughafen Fuhlsbüttel gleichsam eine akustische Fata Morgana steht: „Aus der Ferne höre ich die Kühe Schleswig-Holsteins."

Mit einem Appetits-Tropfen an der Nase, so schwebe ich in New York City ein. Lange genug im europäischen Sarg gelegen. Wenn, um mit Truman Capote zu sprechen, die Dämmerung wie in blauen Flocken auf Manhattan herabfällt, dann rase ich los. Ein Vampir mit einem gewaltigen Durst auf Musik und Kunst. Was zuerst? Das Programmheft des Newport Jazzfestival in New York aufgeschlagen und schon apportiere ich. Auf in die Carnegie Hall zu Count Basics „Salute to Swing". Der 75jährige Meister kennt weder Gicht in den Fingern, noch Kalk im Kopf. Er swingt nun schon seit fast fünf Jahrzehnten auf dem Klavier ganz oben rechts. Seine sparsamen und weisen Einleitungen sind eine wundervolle Mischung aus Gelöstheit und Heiterkeit. Und das überträgt sich auf das Publikum. Wenn der Sänger Joe Williams vor das Basie Orchester tritt, sein legendäres „Everytime I have the Blues" singt, wenn im Text die Stelle „Nobody loves me" kommt, dann reagiert das Auditorium wie aus einem Munde mit einem Laut des Mitgefühls. So, als wollte es sagen: mein Kleiner, das ist ja schrecklich mit dir! Diese phantastische Ironie! Da ist ein riesengroßer Macker auf der Bühne, der Liebesmangel vorgibt und das Publikum kollaboriert spielerisch und intelligent.

Anfall von Paranoia in den restrooms des Sheraton Hotels. Etwas abseits von der eleganten Lobby haben dort die Wölfe von New York gehaust. Alles ist abgebrochen und geklaut und so sitze ich hinter der Schwingtür wie eine Paraphrase auf das Frank *Zappa* Poster. Jetzt sehe ich die Schuhe des Mannes neben mir auf dem Porzellan. Sie verheißen nichts Gutes. In diesen dreckigsten Latschen könnte ein Freak stecken. Ein Schuß durch die dünne Holzwand wäre nicht so abwegig.

Die Village People, New Yorks führende Disco-Gruppe, im Madison Square Garden. Zwanzigtausend Menschen schreien wie von Sinnen, als die sechs als Cowboy, Polizist, Indianer, Soldat, Rocker und Bauarbeiter verkleideten Musiker auf dem Podium erscheinen. Unter Schüssen von heulenden Sirenen mit Motorrad und Jeep verbreiten die Village People den Eindruck von Gewalt und Chaos. Fetzen amerikanischer Wirklichkeit auf der Bühne. Charles Bukowski: „Man brauchte sie nur an der richtigen Stelle zu kitzeln, und

schon regten sie die Hände, klapp-klapp-klapp. Wie ferngesteuerte Schimpansen." Yeah, Buk, aber wer steuert dieses Delirium, der in den Pamperswindeln liegenden? Was bringt den zehnjährigen David neben mir dazu, sich auf dem Sitz wie ein Epileptiker zu winden? Doch nicht etwa jene auf einen schäbigen Stummel heruntergedröhnte, erniedrigte Musik! Ich behaupte: diese Klänge, diese akustische Folter, kann man nur ertragen, wenn man sich bewegt. Sonst wird man wahnsinnig. Da vorn toben im Stratoskoplicht Surrogate, die sich Tausende von Verzweifelten einverleiben. Es hat etwas von religiöser Verzückung. Die Village People erteilen ihr Gebrüll urbi et orbi.

Neue Musik und Jazz in den Criterion Concert Series des Guggenheim Museums. Sie finden Sonntagnachmittags statt und dienen der Förderung von „promising contemporary composers". Unter ihnen komischerweise auch der längst arrivierte Jazzpianist Dave Brubeck. Auf dem Weg von der lichtdurchfluteten Spirale des Guggenheim zur Fifth Avenue Anschauungsunterricht in Sachen „American Beauty". Die Frauen von New York praktizieren die Magie des Rockschlitzes. Priscilla Goodman, Betongeborene, ich bete an die Architektur Deiner Waden.

Elektronische Musik im Keller des Museum of Modern Art. Drei Komponistinnen werden in der Serie „Sound Art" vorgestellt. Einsam sitze ich wie ein Objekt von Segal in einem schwarzen Raum und höre aus einem Lautsprecher „Lunar Dusk" und „Lunar Earthrise" der Kalifornierin Maggi Payne. Der Synthesizer produziert Klänge von großer Ruhe. Irgendwie kein Anfang, kein Ende. Einsteinsche Musik. Das Museum sollte dafür Kopfhörer anschaffen, denn an zarten Passagen hört man das Geschwätz von Vorübergehenden. Über der Erde beginnt jetzt die Rush Hour der Mittagspause in den Büros. Die Wolkenkratzer pumpen unaufhörlich Menschen auf die Straße. Und plötzlich, mitten in diesem Ameisen-meeting, der Klang von einem Schlagzeug! Da muß einer ein Kofferradio haben. Aber nein, ein junger Mister Nobody hat sein Instrument auf dem Trottoir aufgebaut und trommelt wie verrückt. Neben ihm ein Schild: „Please help me through another year of Juilliard School". Schlagzeuger von dieser Qualität haben wir in Deutschland vielleicht fünf.

Auf der Sixth Avenue werden Zettel verteilt. Eine Versicherung wirbt. In jenen Tagen noch akut: Für einen Dollar Schutz vor möglichen Skylab-Seitensprüngen: Gegenwert für den Verlust eines Arms zehntausend Dollar, des Penis fünfunddreißigtausend, der Mutter vierzigtausend. Der Sänger Leon Thomas tritt im „Symphony Space" auf, dort, wo der Broadway immer schmutziger wird. Er läßt sich von einer Telefon-Band begleiten: Er hat die Musiker erst vor einigen Stunden zusammengetrommelt. Thomas führt seine swingenden Jodelkünste vor. Er hat sie von den Bambuti Pygmäen aus den ewigtriefenden Regenwäldern Zentralafrikas. Vielleicht war er auch nur Soldat in Bayern. Und während Thomas „You are the sunshine of my life" vor etwa neunzig Zuhörern jodelt, geht draußen Joe vorbei. Mitten im Sommer den Wintermantel schief zugeknöpft. Der Leitstrahl des Gifts führt ihn.

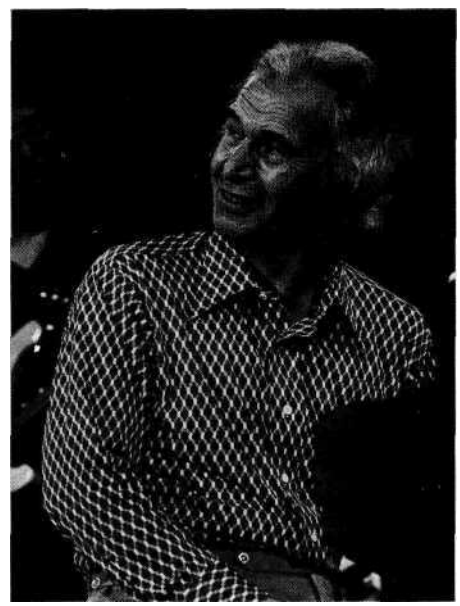
Im Fernsehen auf Channel Seven: Neues über Marihuana. Soll zwanzigmal so gefährlich sein wie eine Zigarette. Arthur Miller talkt mit Dick Cavett. Er sagt, es gäbe Fortschritte in der Rassenfrage. Einer Farbigen wird eine Medaille verliehen, weil sie sich lieber verhaften ließ, als einem Weißen einen Platz im Bus freizumachen. Benzinunruhen in Philadelphia. Ein Mann wird fast totgeschlagen. „New York, the city of eternal lights", heißt es in einem Spot.

Am Nachmittag: „Radio City Music Hall presents a New York Summer". Vor sechstausend Besuchern wird in diesem Art Deco Palast eineinhalbstundenlang Show-Business par excellence vorgeführt. Zwei Musiker spielen auf riesigen Wurlitzer Orgeln Beethovens „Neunte" als Beguine. Ein fabelhaftes Orchester taucht aus der Tiefe auf, Tänzer, Schauspieler, Sänger, alles allererste Qualität! Und dann die Rockettes! Neununddreißig Revuegirls, menschliche Lipizzaner, tanzen völlig synchron. Kein einziges dieser köstlichen Beine bewegt sich auch nur einen Zentimeter aus der Reihe. Hier können Familien Kaffee kochen-Sex. Die Show ist absolut perfekt. Ein Therapie-Vorschlag: Die gesamte singende Halbseide Deutschlands, Lena Valaitis und auch du, Chris Roberts, sollte auf Kosten der Phonoindustrie nach New York geflogen werden und in der Radio City Music Hall zum Zwecke der Selbsterkenntnis an einen Stuhl festgebunden werden. Danach sind Stricke bereitzuhalten.

Abends in dieser Show-Kathedrale: Miss Peggy Lee. Tatsächlich, sie läßt sich immer noch als Fräulein ankündigen. Projektion des ewigen Frühlings auf die morschen, verschollen geglaubten Knochen. Was auf die Bühne tritt, ist eine Popäa nach dem Klimakterium. Sie singt ihre berühmten Songs „Fever" und „I've got you under my skin", aber der Schub, die erotisierenden Signale ihrer Stimme sind nur noch rudimentär vorhanden. Peggy Lee ist eine mutige Frau. Als das Orchester einmal ein falsches Tempo ergreift, bricht sie nach einigen Takten ab und fängt neu an. Sie gibt auch zu, daß sie in einem Lied den Text vergessen hat, weil ihr ein Knakken im Mikrofon so einen Schrecken eingejagt hat. In dieser Ellbogengesellschaft, die die totale Perfektion anbetet, ist das eine Leistung. Peggy Lee ist dann am besten, wenn sie melancholische, langsame Lieder singt. Mit Texten, in denen Erfahrungen in der Liebe fast schon stoisch abgehandelt werden. Sehr gut gemachtes Schaumgebäck. Im Vorprogramm: die Big Band des Schlagzeugers Buddy Rich, der in Hamburg beim Sammy Davis Konzert vom Milchstraßen-Pöbel verunglimpft wurde. In New York hat man ihn verstanden. Was für ein ungeheuerlicher, einmaliger Trommler.

Papadapapadapaada-Pennsylvania Sixfivethousand. In der Halle von New Yorks größtem Bahnhof wirbt eine Zeitung mit folgenden Slogans: „No nonsense" und „not jazzy". Jazz als negative Metapher. Im Gegensatz dazu das jazzdurchtränkte Musical „Ain't Misbehavin" im Plymouth Theatre. Kaum Handlung, überwiegend die Musik des großartigen Komponisten, Pianisten und Sängers Fats Waller, der 1943 in einem Eisenbahnabteil verblich. Waller gehört in die Reihe der amerikanischen Klassiker ä la Cole Porter. Was dieser lustige Fettwanst an Liedern geschrieben hat, singt man noch heute. Ein Beispiel: „Honeysuckle Rose". In „Ain't Misbehavin" werden diese Nirosta-Lieder von fünf Künstlern, jawasdennun, gesungen, geschauspielert, getanzt und gleichsam brünstig vorgelebt, daß man nur noch New Yorks Kritikerpapst Clive Barnes zustimmen kann: F-a-n-t-a-s-t-i-c! Und das Magazin „The New Yorker" schreibt: „Die Energie dieser kleinen, süperben Theatertruppe würde ausreichen, um ganz Manhattan mit Strom zu versorgen". Natürlich ist das nichts für Leute, die glauben, daß alle schwarzen Amerikaner morgens neben ihren Cornflakes eine Handgranate haben und daß es schon diskriminierend ist, wenn auf der Bühne eine dicke Farbige ihre Uhr nicht lesen kann. Das weiße

(Fortsetzung auf Seite 27)



Längst arriviert: Dave Brubeck
Foto: Jochen Richter

Manhattan Mood

(Fortsetzung von Seite 7)

Publikum genießt den Abend wie Kasperle-Theater, mit dem ihm seine eigene Emotionsarmut vorgeführt wird. Je mehr die Schauspielerinnen auf der Bühne die Beine spreizen, desto neidvoller leuchten die Augen von Miss Babbitt, in seinen Konventionen gedämpftes Kentucky Chikken, auf. Einmal im Leben wie ein Neger dürfen! Der Pianist und Musical Director der Show ist Hank Jones, einer der genialen Begleitpianisten des Jazz. Fats Waller, so hoch da droben, bitte sag' dem lieben Gott, er soll verhindern, daß „Ain't Misbehavin" je in deutsche Theaterhände fällt!

Der amerikanische Traum ist blond. Gentlemen prefer blondes. Erstaunlich, was diese Haarfarbe bewirkt: aus Augenhöhlen hängen gierige Zungen. Geschrei der Zeitungen.„Jackie turns 50" - „Son of Sam still sleeps" - „Twilight of the Auto-age" - „New York City black gent seeks big-assed, heavy-set, fat, chubby, stocky, humpy, black Greek passive gents only for fucking".

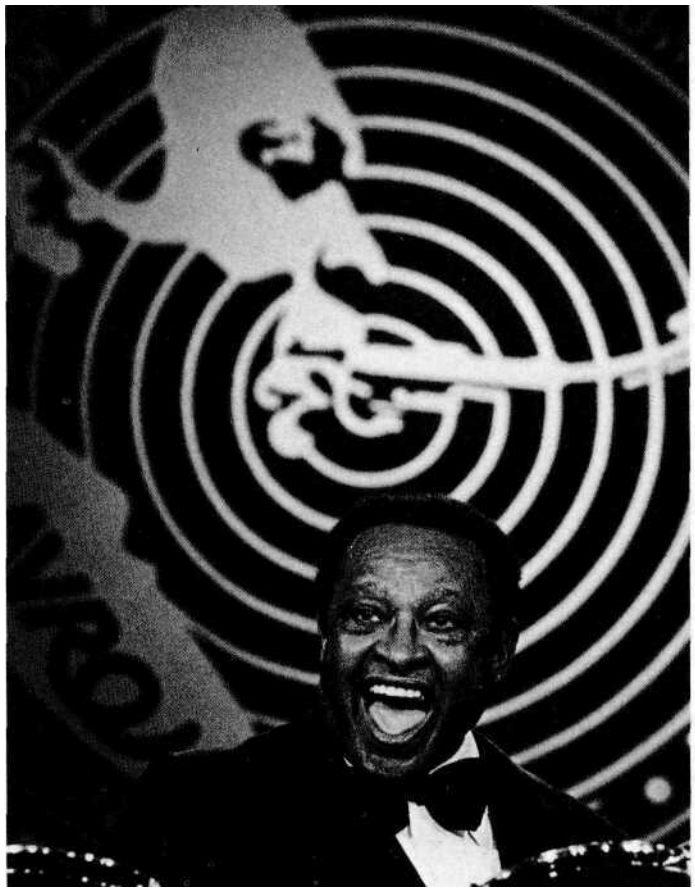
Mitternachtskonzert im Lincoln Center mit drei führenden Trompetern: Woody Shaw, Hannibal Marvin Peterson und Freddie Hubbard. Peterson reißt mich aus beginnendem Schlaf. Es ist nicht sein Geschmetter, bei dem man Angst hat, daß der Haile-Selassie-Kopf platzen könnte. Es ist der hymnische Duktus seiner Musik, der einen packt. Die Leute toben. Dieser Mann zeigt, daß Jazz immer noch am überzeugendsten ist, wenn er sich nicht das Wasser des Rhythmus abgräbt. Woody Shaw spielt redlich, aber auch zu gleichförmig. Sein Widersacher Freddie Hubbard sagt auf der Bühne: „Shaw denkt, er ist der Größte. Noch nicht!". Will's beweisen, läßt die Mikrofone zu laut aufdrehen und mordet sich damit selbst.

Ein Fixstern am New Yorker Jazzfirmament ist der 68jährige Roy Eldridge mit seiner Band. Seit Jahren spielt er im „Jimmy Ryan's" Musik nach alten, freundlichen Mustern. Urbaner Dixieland. Selbst das zuschandengetutete „When the saints go marchin' in" wirkt in dieser Bar nicht peinlich, nicht pseudo-volksnah, sondern heiter. Vor seinen berühmten Kollegen Ruby Braff, Jo Jones und Marian McPartland, die als Gäste da sind, kleidet Eldridge die Lage der Jazzmusiker in einen Scherz: „Musiker können nicht streiken. Wir spielen hier unsere Brötchen zusammen. Vergessen Sie bitte nicht die ‚Armen-Dose' auf dem Klavier". Dann lacht der Opa und spielt wie ein Teufel Ellingtons „Caravan".

Der große Filmaffe setzt mich sanft in Foolsbüttel ab. Nach dem Atemgeräusch von New York City, das an fernes Artilleriefeuer erinnert, Stille. - Aus der Ferne höre ich die Kühe Schleswig-Holsteins.

Michael Naura

Jazz aktuell



Lionel Hampton

Ella Fitzgerald

Fotos: Jochen Richter

Eine Jazz-Olympiade in Den Haag

Das Northsea Jazz-Festival

Wann immer die zahlreichen Chronisten über den jährlich stattfindenden dreitägigen Jazz-Marathon - das Northsea Jazz-Festival in Den Haag - berichten, greifen sie zu sprachlichen Superlativen und euphorischen Stimmungsbildern. Obwohl es in Europa zur Sommerzeit eine nicht geringe Anzahl anderer Jazz-Festivals gibt, so hat sich doch das Den Haager Festival nach Quantität und Qualität einen ersten Platz erkämpft. Lionel Hampton sprach sogar vom „besten Festival der Welt". Und so war es denn auch nicht verwunderlich, daß die Festivalleitung in diesem Jahr den stolzen Rekordbesuch von 25 000 Jazzfreunden vermelden konnte. Das Rezept für diesen Erfolg ist relativ einfach: aufgrund der musikalischen Vielfalt, die vom urwüchsigen Dixieland bis zum spontanen Avantgarde Jazz reicht, findet jeder Jazz-Fan seine speziell favorisierte Musikrichtung. Die musikalischen Darbietungen finden parallel in nicht weniger als sieben unterschiedlichen Sälen statt; praktisch gibt es damit sieben verschiedene Jazz-Festivals zur gleichen Zeit. Insgesamt wird in der wahrlich olympisch anmutenden Zeit von über 30 Stunden gejazzt, und das von fast 600 Musikern.

Am ersten Festivaltag, dem 13. Juli, erlebte man schon einen der zahlreichen Höhepunkte: die First Lady of Jazz, Ella Fitzgerald. Daß sie mit ihrem dreigestrichenen hohen C Glas zerspringen lassen kann, weiß man ja spätestens aus der Fernsehreklame. Glücklicherweise blieben die Glasscheiben im geräumigen Den Haager Kongreßgebäude heil. Ihre wahrhaft artistische Stimmakrobatik, ihr lebendiger Seat-Gesang lassen jedes Konzert mit Ella erneut zu einem besonderen musikalischen Erlebnis werden, obwohl sie nun schon seit über 40 Jahren vom oder besser für den Jazz lebt.

Ein anderer Altmeister des Jazz, der ewig junge, 75jährige Count Basie, gehört mit seinem Kansas City Swing zum Besten, was die reiche Welt des Jazz in unseren Tagen zu bieten hat. Sparsam in seinen musikalischen Mitteln, beeindruckt vor allem die musikalische Präzision und das absolut disziplinierte Spiel seiner 17köpfigen Big Band.

Einen Schwerpunkt des diesjährigen Festivals legte man instrumental auf das Piano. So trat mit den Jazz-Wunderkindern Chick Corea und Herbie Hancock, mit dem Kanadier Oscar Peterson, mit dem Katalanen Tete Montoliu (der eigentlichen Wiederentdeckung des Festivals) und mit dem Engländer George Shearing eine wahre Elite an Jazz-Pianisten auf. Auch hier zeigte sich in der Programmauswahl ein gesundes, animierendes Verhältnis (endlich ist dies schreckliche Wort „Ausgewogenheit" einmal wirklich zutreffend) zwischen den traditionellen Spielweisen und den mehr progressivistischen Strömungen.

Die Musiker kommen gerne nach Den Haag, denn hier haben sie die Möglichkeit, im Reigen der weitbesten Kollegen zu jazzen. Lionel Hampton hat in seiner über 50jährigen Karriere selten mit so vielen hochkarätigen Musikern zusammengearbeitet und ihm gehört wohl auch die Festival-Trophäe in diesem Jahr.

Einen seltenen Leckerbissen bot eine mit Rockmusikern besetzte Boogie-Woogie Band: Ian Stewart, Klavier, Charlie Watts (der Rolling Stones Drummer) oder der Blues-Veteran Alexis Korner. Spätestens beim unverwüstlichen ,,St. Louis Blues" geriet die Stimmung beim Publikum im Saal zum Kochen.

Überhaupt ist die Öffnung dieses Jazz-Festivals für die mehr rock- und blues-orientierte Musik ein lobenswerter Weg, zumal dadurch latent schwellende, aber tiefsitzende Vorurteile zwischen dem Jazz- und dem Rockpublikum abgebaut

Jazz aktuell

Pharoah Sanders

Monty Alexander

Fotos: Karl-Heinz Bechholz

werden könnten. Denn Musik sollte nicht nur als schöngeistiger, unterhaltsamer Zeitvertreib aufgefaßt werden, sondern auch als ein Weg zur musikalischen und damit zur geistigen Toleranz. Und hier leistet das Den Haager Festival einen nicht unbescheidenen Beitrag.

Wolf Stock

Eindrücke vom Festivalsommer an der Côte d'Azur

Jazz und Tourismus

War das ein Start in den Sommer. Franz-Josef, Skylab, die ETA-Bomben - die harten Brocken flogen einem nur so um den Kopf. Ayatoller hätte es kaum kommen können. Und dann das Wetter in Deutschland. Zeit für eine Festivalfahrt nach Südfrankreich.

Dort wallte es heftig, wie immer im Juli. Man kennt das: im Kampf gegen die lästige Gewohnheit der Franzosen, möglichst geschlossen im August Urlaub zu machen, bemüht sich jede Fremdenverkehrsgemeinde, im Juli möglichst attraktive Veranstaltungen zu bieten und so die Hauptsaison zu verlängern.

Das führt zu Absurditäten wie dem eintägigen „Festival" der Militärmusik in Golfe-Juan, aber eben auch zu bemerkenswerten Ereignissen wie den beiden elftägigen Jazz-Festivals im benachbarten Juan-les-Pins und im nahen Nizza. Daneben übrigens zu einer nicht überschaubaren Zahl weiterer Auftritte von Jazzmusikern in Hotelbars, Nacht- und anderen Lokalen sowie in Einzelkonzerten.

Die Gegend hat eine solide Jazztradition, die immerhin von Sidney Bechet begründet wurde. Er verbrachte den Sommer 1951 in Juan-les-Pins, dem heute nicht mehr eleganten, aber immer noch sympathischen Bade-Vorort von Antibes, heiratete dort am 17. 8. 51 Elisabeth Ziegler aus Reichenau. „Immerhin kann man nicht gerade sagen, daß es sich um eine weiße Hochzeit gehandelt hat", bemerkte Trauzeugin Mistinguett, die mit Sidney den ersten Bebop tanzte. Zehn Bands spielten an diesem Tag. „Ganz Harlem war da", schrieb der Nice-Matin. Und das auf eigene Kosten. Welch eine Zeit.

Als Bechet 1959 starb, waren schon die Vorarbeiten für das erste mehrtägige Festival in Antibes-Juan-les-Pins im Gange. Es fand 1960 statt und begann mit der Enthüllung einer sehr gelungenen Bechet-Büste, die 1967 ihren endgültigen Platz auf dem neu angelegten sehr schönen „Square Sidney Bechet" gefunden hat.

Auch Nizza begann mit einer Büste, der - weit weniger gelungenen - Louis Armstrongs. Das war 1974, als George Wein hier seinen europäischen Brückenkopf errichtete und die erste Grande Parade du Jazz veranstaltete. Damals persönlich noch sehr zurückhaltend, gestützt auf ein „Ehrenkomitee", dem neben anderer Prominenz auch Joachim Ernst Berendt, George Gruntz und Ralf Schulte-Bahrenberg angehörten.

Seitdem konkurrieren die beiden Festivals miteinander. Was durchaus positiv sein kann, vor allem, wenn ihre Veranstalter, wie in diesem Jahr, zeitliche Überschneidungen vermeiden (Nizza 5.-15., Juan 15.-25. 7.). Eine Gelegenheit für Jazzfreunde, sich drei Wochen lang mit Musik vollaufen zu lassen.

„Madonna!" sagte neben mir jemand mit der unnachahmlichen Mischung aus Staunen und Ironie, die Italiener in diesen Ausruf legen können. Er hatte recht. Da hatten wir uns tagelang an den Anblick der Leute gewöhnt, die ungeniert in den Arenen von Cimiez herumliefen und eine neue Sorte herzchenförmiger Luftballons aus Alu-Folie verkauften. Aber daß die Dinger jetzt, am 14. Juli, zu Ehren des Nationalfeiertags mit blau-weiß-roten Fähnchen beklebt waren . . .

Aber man soll das nicht so eng sehen, würde Peter Herbolzheimer sagen. Wer solch ein Super-Festival mit über 200 Musikern auf die Beine stellen und durchhalten will, der muß das Geld nehmen, woher

er es kriegt. Und zu diesen Einnahmequellen gehören eben auch die Händler, die dafür bezahlen, daß sie dort Luftballons verkaufen dürfen, T-Shirts, Türkischen Honig oder meinetwegen auch Sitzkissen mit aufgedrucktem Portrait von Lionel Hampton. Wer ihn von der Seite lieber mag . ..

Geld brachten natürlich vor allem die Zuhörer. Die einheimische Presse versichert, daß es mehr waren als je zuvor. Ich möchte ergänzen: es waren auch viele dabei, die man früher hier nicht gesehen hätte. Denn Wein klotzte diesmal mit Namen, die ihre Anziehungskraft auf junge Moped- und Motorradfahrer aus der weiteren Umgebung nicht verfehlten. Muddy Waters und B. B. King und Chuck Berry und Jimmy Witherspoon und Johnny Winter - und wenn er nicht krank geworden wäre, dann wäre auch noch der angekündigte Fats Domino gekommen. Kein Wunder, daß man so viele Lederjacken sah. George Wein sieht das verständlicherweise anders. „Ich weigere mich kategorisch, aus der Grande Parade ein Pop-Festival zu machen", erklärte er. „Aber der traditionelle Rock ist eine der Wurzeln der amerikanischen Musik. Ich bin glücklich darüber, daß es mir gelungen ist, ihn in dieses Festival zu integrieren."

Nun gut, Veranstalter haben immer recht. Würden sie nicht veranstalten, dann würden die Musiker nicht verdienen und wir könnten nicht zuhören, fotografieren oder - verbotenerweise - filmen und mitschneiden. Aber so recht integriert schien mir das alles nicht. Nizzas Stärke und Besonderheit war ja bisher die fast intime Atmosphäre; war die Tatsache, daß hier in heiterer, gelassener Atmosphäre auch leise Töne zur Geltung kamen.

Wenn ich mich dagegen an den Abend erinnere, an dem Chuck Berry kam .. „Roll over Beethoven" brüllte er und versuchte mit einigem Erfolg, eine vielköpfige Menschenmenge zum Mitbrüllen zu animieren. Und dann, als sie zu zucken und zu hüpfen begannen, landete er seinen nächsten Treffer: „Long live Rock and Roll". Schon im Rückzug begriffen, wurde ich noch im Rücken von „Sweet Sixteen" erwischt. Dann war ich bei der nächsten Bühne. Da bauten eben Muddy Waters' Leute auf, um zum ich-weiß-nicht-wievielten Mal mit ihrem Chef die Hoochie-Koochie-Show abzuziehen, die unweigerlich mit dem Mojo endet, dessen Zauberkraft inzwischen leider erschöpft scheint.

Da steckt nämlich ein Fehler in Weins Rechnung. Die Auftritte dieser Rock-Stars sind seit Jahren in eine so feste Form gegossen, daß sie sie zum Patent anmelden könnten. Da ändert sich kaum eine Note. Beim ersten Mal klingen sie großartig. Aber wenn man das dann Tag für Tag und Jahr für Jahr wieder hört, wird es schon sehr fad. Solche Leute sind eben nichts für ein elftägiges Festival - es sei denn, man wäre auf ein Massenpublikum aus, ohne Rücksicht auf dessen Zusammensetzung. Das aber bestreitet Wein. Er lehnt den Gigantismus ab und will die Seele des Festivals bewahren, „und das ist der Jazz", wie mein Gewährsmann vom Nice-Matin getreulich berichtet.

Also ich ließ Muddy aus und ging weiter zur dritten, der Arena Stage. Da begann dort die Herman Herd - die wievielte mag es sein - eben mit dem Höhepunkt ihres jeweiligen Auftritts, „Caledonia". See what I mean? Übrigens fand ich Hermans Band recht farblos und unexakt. Vielleicht war sie noch zu frisch zusammengestellt. Später, in London, soll sie ja zumindest „efficient" gewesen sein, wie der Melody Maker schreibt.

Das Lionel Hampton Orchestra zeigte, wie es besser geht. Gewiß, auch hier hörte man die alten Schlachtrösser mit „Flying Home" als Höhepunkt. Auch diese Band war auf Reisen gegangen, um den Kredit zu kassieren, den der Name ihres Leaders immer noch hat. Aber welch eine Besetzung. Vielleicht die beste, die er überhaupt je gehabt hat. Und was die Musiker einen Spaß hatten. Cat Anderson blies Löcher in die Wolken, die Rhythmusgruppe war schlechthin vollkommen und selbst Kai Winding, der seriöse, feixte wie ein Schulbub. So lasse ich mir das gefallen.

Bewundert habe ich (auch bei Hampton) wieder einmal Arnett Cobb, der nun schon fast gar nicht mehr laufen kann und doch immer noch mit dem Feuer eines jungen Mannes bläst. Seine schöne, dunkelhäutige Tochter Lisett, die ihn seit Jahren auf allen Reisen begleitet, wurde zur Miss Grande Parade 1979 proklamiert.

Wenn ich bisher nur Bands erwähnt habe, die in fester Besetzung zusammenspielten, dann ist das kein Zufall. Sie überwogen diesmal bei weitem. Während der Reiz Nizzas früher gerade darin lag, daß hier viele Musiker, von einer geschickten Regie geführt, in ständig wechselnden Besetzungen zusammenspielten, war der Anteil dieser „freien" Musiker diesmal relativ gering.

Gewiß, von Männern wie Al Grey, Jimmy Forrest, Hank Jones, Shelly Manne, Illinois Jacquet, Ray Bryant und Slam Stewart, um nur sie zu nennen, gab es dennoch viel Bemerkenswertes zu hören. Aber irgendwie war man bei all der Überflutung mit massiveren Reizen nicht auf sie eingestimmt, kamen sie nicht gegen die Übermacht der eingespielten Gruppen an. (John Lewis muß ich unbedingt noch nennen, der heute mit der federnden Elastizität spielt, die im MJQ leider nur Milt Jackson besaß - der auch dabei war und auch hervorragend spielte.)

Jeder Vergleich wäre da unfair. Gewiß, für mich lagen die musikalischen Höhepunkte beim Quintett von Stan Getz und beim Quartett Dizzy Gillespies. Aber die waren eben aufeinander eingespielt und nicht mit einer Zufalls-Kombination vergleichbar. Ebenso lag der größere Publikumserfolg

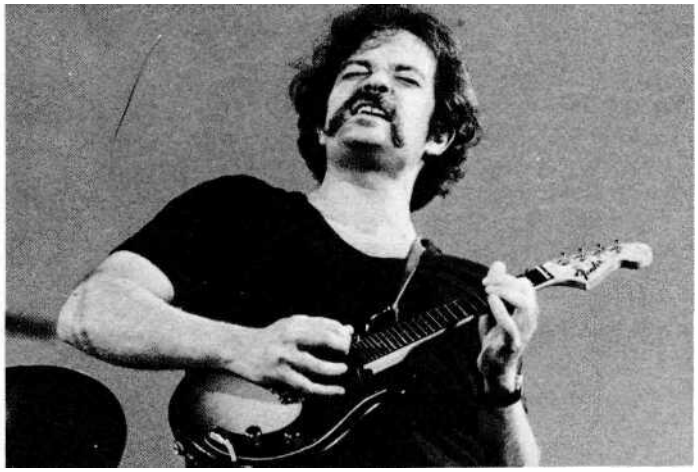
John Lewis

George Wein

Fotos: Willy Küster

bei Willie Bobo und seinem lustigen Jazz Latino, oder bei Panama Francis und seinen jumpenden Savoy Sultans. Und dann war da noch das Quintett von Jay McShann und das Quartett Dave Brubecks, der mir verjüngt und moderner vorkam, vielleicht eine Folge seiner Abkehr von der Familiencombo und des Einstiegs des prächtigen Tenoristen Jerry Bergonzi.
Typisch für die ganze Entwicklung war Weins eigene Gründung, die New York Jazz Repertory Company. 18 hervorragende Musiker (darunter Joe Newman, Jimmy Maxwell, Pee Wee Erwin, Ernie Royal, Eddie Bert, Budd Johnson …), die das gesamte Big-Band-Repertoire von Goldkette bis zum späten Ellington - oft vom Blatt - spielen. Früher machten sie das gelegentlich und spielten sonst frei mit den anderen zusammen. Diesmal waren sie fast ganz in den Käfig ihrer doch recht

Phineas Newborn



John Abercrombie

Fotos: Robert Urmann

einförmigen Aufgabe eingesperrt. Folgen: Unzufriedenheit, teils ungewohnt schwache Leistungen und Arger Weins, der sie nächstes Mal nicht mehr bringen will.
Erwähnt werden muß noch der gewachsene Anteil nichtamerikanischer, vor allem natürlich französischer Musiker. Hier herrschten die dem Herzen des Publikums nahen Erinnerungen an Djangp vor, noch immer überstrahlt vom großen Stephane Grappelli. Sonst die bekannten Namen wie Irakli und Maxim Saury.
Italien, das im Jazz so sehr unterschätzte, war durch ein ganz hervorragendes All-Star-Quintett vertreten. Besonders gut gefiel mir der Pianist Enrico Pieranunzi, von dem ich glaube, daß er in anderer Umgebung noch besser zur Geltung käme und dann etwa wie Martial Sola! klingen mag. Und dabei bewerten die Italiener andere Pianisten wie Giorgio Gaslini oder Renato Sellani noch höher. Berendt hat recht, man sollte sich mehr um den italienischen Jazz kümmern.
Aus dem deutschen Sprachraum traf ich niemanden als den lieben Oscar Klein (er übt noch immer nicht gern). Die anderen waren wohl in München, wo man das alles konzentrierter hören konnte. George Wein hat ja den Stützpunkt Nizza inzwischen ausgebaut und unternimmt von hier aus Vorstöße und Feldzüge. Noch während die Grande Parade lief, spielten seine Musiker in Kopenhagen und San Remo, in Den Haag und Montreux. Dann kam München, und dann sechs Tage lang London, der neue große Schritt. Wenn man das Newport Festival und New Orleans dazurechnet, dann muß man sich fragen: was hat dieser Mann vor, der nichts von Gigantismus hält? Konzertproduktion auf industrieller Basis? Hoffentlich geht das gut. Wenn die Leute nächstes Jahr ihre Heizölrechnungen bezahlt haben und überlegen, wo sie das Geld nun wieder einsparen können …
Weil wir gerade beim Geld sind: da drückte mir in der Stadt ein wunderschön weiß behaarter, selbsternannter Missionar ein Traktätchen in die Hand. „Jesus will dich retten", stand da. „Komm zu ihm, es kostet nichts." Also ich will ihm ja gern glauben. Aber das ist auch das einzige, was es dort unten kostenlos gibt. Die Gegend war ja schon immer teuer. Aber Nizza galt als die große Ausnahme und wurde sogar im berühmten „Europa für fünf Dollar am Tag" angepriesen. Inzwischen heißt das Buch „Europa für 15 Dollar am Tag", und ich möchte von der Summe nicht in Nizza leben müssen, das in den letzten Jahren die höchsten Preissteigerungsraten von ganz Frankreich gehabt hat. Ein Relikt fand ich noch: die Station Uvalde verkauft den Hot Dog noch immer für 4.50 Francs. Ich bestellte freudestrahlend (von den Dingern habe ich mal ein ganzes Festival lang gelebt) und wunderte mich nur über das Fehlen der früheren Kundenschlange. Die Verwunderung wich erst, als ich das Mini-Würstchen sah, das die Verkäuferin ins aufgewärmte Brot stopfte. Ein gerösteter Regenwurm allenfalls. Also: ein Urlaub in Nizza ist nicht mehr billig, sondern ebenso teuer wie einer in Hamburg, Düsseldorf oder Frankfurt.

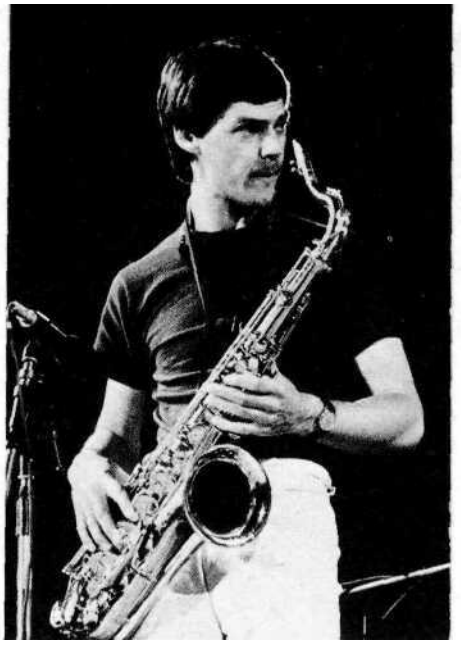
Oder wie ein Urlaub in Antibes-Juan-les-Pins, wo *„Jazz à* Juan" heuer sein 20jähriges Bestehen feierte. Mit einem Programm, das vom wiedergekehrten Norbert Gamsohn zusammengestellt war. Ein Name, der für Jazz bürgt. An elf Tagen zehn Konzerte in der Pinede, dem Pinienhain, dazu zweimal „Jazz dans la rue" mit Sperrung des Ortszentrums und an neun Tagen Jazzfilme im Kongreßpalast.

Das erste Konzert bestritt die Gruppe Weather Report, von der sich alle einig waren, daß sie hier noch nie so gut gespielt hatte. Dennoch hatte die Gruppe eine schlechte Presse. Sie habe Joumalisten verjagt, dem Veranstalter einen 20seitigen Vertrag mit „infantilen" Klauseln aufgezwungen und Bassist Jaco Pastorius, dessen Musik alle lobten, habe die ganze Zeit mit bloßem Oberkörper gespielt. Das muß man halt auch wissen, daß die Pinede die gute Stube von Juan ist, in der korrekte Kleidung erwartet wird.
Im zweiten Konzert, „Concord Festival", stellte die gleichnamige Plattenfirma ihre Stars vor - einschließlich des in letzter Zeit so viel besprochenen Scott Hamilton (JP 8/79). Mich beeindruckte besonders Pianist Dave McKenna, den ich zum ersten Mal live erlebte.

Das dritte Konzert wurde von einem Jan Garbarek Quintett in Normalform eröffnet, bei dem ausgerechnet Eberhard Webers Baß nicht gut über die Lautsprecher kam. Da hatten es die Herren am Bösendorfer Flügel besser, die danach den Abend beherrschten. Zunächst der brillante, geistvolle Martial Solal, dann das bekannte Duo Chick Corea/Herbie Hancock. Die beiden hatten sichtlich Spaß daran, sich

Jazz aktuell

Earl Mines



Jan Garbarek

Don Pullen

gegenseitig die Bälle zuzuspielen - oder wegzunehmen.
Viertes Konzert: das Quartett des Gitarristen John Abercrombie, die Mingus Dynasty des Schlagzeugers Dannie Richmond, das Quartett des Bassisten Bunny Brunei, den ich vor drei Jahren hier mit Joachim Kühn gehört hatte, und schließlich das Quintett von Tony Williams.
Fünftens eine Dixieland-,.Hommage ä Sidney Bechet". Sechstens eine „Hommage ä Norman Granz" mit Oscar Peterson + NHOP im ersten, Clark Terrys Big Bad Band im zweiten Teil. Siebentes Konzert, keine Hommage, mit Max Collies Rhythm Aces im ersten und Ray Charles im zweiten Teil. Das achte wieder Granz gewidmet, mit Joe Pass/NHOP/Phineas Newborn einerseits, der Basie Band andererseits. Dann noch einmal Basie mit dem Woody Shaw Quintett vor der Pause. Und zum Abschluß, ,,en exclusivite europeenne", ein Konzertabend von Keith Jarrett.
Ein sehr respektables Programm, insgesamt. Mehr hätte man an diesem Ort und zu dieser Zeit kaum zusammenbekommen können. Und das mit einer Stadt als Veranstalter - und als Mäzen, natürlich. Es scheint, daß Antibes gerüstet ist, seine Rolle als Antipolis, als „Gegenstadt" von Nizza weiter zu spielen. Den - diesmal erfreulich zahlreichen - Konzertbesuchern kann das nur recht sein.
P.S.: In der Fondation Maeght bei St. Paul fand zur gleichen Zeit eine Miro-Ausstellung statt. Das Ideal einer Ausstellung. Landschaft, Museum und Kunstwerke eine Einheit. Das Erlebnis allein war die Reise wert.

Karl Heinz Nass

Offen auch für entfernte Jazz-Verwandte

13. Montreux Festival

Ein Schweizer Kritiker hatte wenig Verständnis: was denn dieses karibische Gehopse auf einem Jazz-Festival zu suchen habe? Und auch Larry Carlton, einer der mehr an Rockkonzepten orientierten Musiker dieser siebzehn Tage und Nächte, fragte sich - und das Publikum -, ob dies wirklich noch ein Jazz-Festival sei. Montreux 1979, im dreizehnten Jahr vielseitiger und abwechslungsreicher als je zuvor.
Es begann mit einer Eroberung. Im Sturm haben Dennis Brown, Peter Tosh und die Gruppe Steel Pulse mit ihrem animierenden Reggae-Mummenschanz das Publikum am Genfer See für sich gewonnen. So wenig die Musik mit dem Jazz zu tun hat, so offensichtlich sind die Parallelen in den gesellschaftlichen „Roots" von beiden musikalischen Ausdrucksformen. Denn Jazz wie Reggae haben ihren Ursprung im Ghetto, in der Isolierung unterdrückter Minderheiten. Und gerade der Freiheitsdrang, der beispielsweise Free Jazz Musiker allerorten vorwärtstreibt, ist auch wichtiges Element der Inselmusiker aus Jamaica. So betrachtet hat Reggae allemal seinen Platz auch im Jazz-Programm. Daß er daneben eine der kreativsten neueren Musikformen ist - wenn nicht deren originellste -, ist unbestreitbar, und mit ihm gewann das Programm in Montreux einen belebenden Akzent hinzu. Daß man mit jazzferner Musik bei Jazzhörern auch kräftig „auf den Bauch fallen" kann, bewies der zweite, der Country-Abend. Die Kommerz-Schnulzen von Barbara Mandrell und Kumpanen wurden vom ausnahmsweise sehr kritischen Publikum erbarmungslos von der Bühne gepfiffen. In dieser Gefahr befanden sich die Blues-Musiker, allen voran Altmeister B.B. King, zu keiner Minute. Umstritten der Auftritt des Rock-Heroen Rick Wakeman, der unter Einsatz von sehr viel rauchender Chemie und zwei Gummi-Monstern als Maitre de Plaisir einem gelegentlich recht lächerlichen Rock-Zirkus vorstand. Nur durch die Session mit seinen Yes-Kollegen Steve Howe - enttäuschend als Solist - und Jon Anderson wurde der Abend doch noch zum Erfolg.
Allerdings ist der Jazz nach wie vor Kem des Programms im Casino von Montreux. Wie man ihn sinnvoll mit anderen Musikformen verbinden kann, soll beispielhaft der Ablauf des „Japan Today"-Tages aufzeigen. Das beginnt mit einer original fernöstlichen Tee-Zeremonie im Casino-Garten, mit Musik und Lotosblüten. Es folgt die schweißtreibende Vorstellung der Perkussionisten und Tänzer der Gruppe Ondeko-Za, altjapanische rituelle Tänze und motorisch-präzise Rhythmen. Dann eine reichlich unausgewogene Hochschul-Big-Band, das hervorragend swingende Trio Tsuyoshi Yamamotos und die Avantgarde-Big-Band Bingo Mikis, zu der sich schließlich noch Bassist Richard Davis, Bob Brookmeyer, Jon Faddis und Gitarrist Joe Beck - von ihm wird noch ausführlicher die Rede sein - hinzugesellen. Durch den ganzen Tag zieht sich der Versuch, Japans Tradition mit dem afroamerikanischen Jazz zu verbinden.

Jazz aktuell

George Adams

Martial Solal

Bud Shank

Fotos: Robert Urmann

Joe Beck ist einer der Musiker, denen die Atmosphäre in Montreux so gut gefällt, daß sie mehrere Tage lang am Genfer See bleiben und so für spontane Sessions zur Verfügung stehen. Beck ist noch zweimal zu hören: mit dem Kollegen Gabor Szabo und in einer nächtlichen Session am 14. Juli, die ihn mit Dannie Richmond, Ray Brown und einer der großen Entdekkungen des Festivals zusammenbringt, mit Phineas Newborn.

Phineas Newborn gehört zu den Piano-Artisten, die sich an einem abwechslungsreichen „Gipfeltreffen" beteiligen. Neben der Gala mit Ella Fitzgerald und Count Basie und dem Mingus-Memorial gehört der Piano-Abend zu den Höhepunkten der Jazz-Tage des Festivals. Kansas-City-Veteran Jay McShann macht mit Blues und Boogie den stimmungsvollen Anfang, es folgt ein sehr konzertanter, ästhetisierender Beitrag des Modern Jazz Quartet-Gründers John Lewis zusammen mit Hank Jones. Das ist zwar ungeheuer vielgestaltig, enthält einen kräftigen Schuß klassischen Musizier-Ideals, bleibt jedoch für einen großen Teil des Auditoriums offenbar zu kühl. Ganz anders Chick Corea und Herbie Hancock, die den Saal mit einem sehr inspirierten Auftritt zum Kochen bringen. Wermutstropfen allerdings sind reichlich dabei: die Show-Mätzchen werden gelegentlich allzu dick aufgetragen, und auch in der Musik gibt es Kommerz-Verdächtiges zur Genüge: Mickey Mouse und Teddy Bär im musikalischen Comic-Land.

Die Überraschung aber heißt Newborn. Wie „neugeboren" tritt der ernsthafte Konkurrent Oscar Petersons - def ist drei Tage später zu hören - nach 20 Jahren Abstinenz wieder auf eine europäische Bühne. Und erlebt einen Triumph nach dem anderen: zunächst als Bebop-Solist, dann in Duetten mit John Lewis, Hank Jones und Jay McShann, schließlich im Trio mit Corea und Hancock. Was Oscar Petersons Auftritte bei aller Brillanz leicht zu langweilenden Repetitionen standardisierter Phrasierungen werden lassen kann, das eben fehlt bei Newborn. Er klingt noch ein wenig mehr nach Monk, bringt verwirrende Stolpersteine in die Improvisationen, läßt auch mal das Tempo schleppen, doch liefert er eine swingende, sehr freie und dabei von Stück zu Stück sicherer werdende Lektion in Bebop. Der kleine, etwas schüchterne Mann, von dem man ständig den Eindruck bekommt, er könne seinen Riesenerfolg gar nicht begreifen, bleibt bis zum letzten Tag in Montreux. Man findet ihn am Schlußtag jammend mit Philip Catherine.

Nochmal zwei Pianisten: Martial Solal, der nicht nur wie Woody Allen aussieht, sondern mit ihm den leichthändig-sarkastischen Zugang zur Kunst gemein hat, und überraschend und unangekündigt Joachim Kühn liefern ein spannendes Duo am Tag, der auch die Musiker auf die Bühne bringt, die das Erbe Charles Mingus' mit Intensität und großer Authentizität pflegen. Dazu treffen sich - neben anderen - Dannie Richmond, Don Pullen, Jimmy Knepper, George Adams, John Handy.

Sehr swingend, jedoch etwas West-Coast-kühl gerät der Abend, der der kalifornischen Plattenfirma Concord vorbehalten ist. Saxophon-Wunder Scott Hamilton bleibt mit allzu Bekanntem etwas blaß, daneben glänzen mehr oder weniger Snooky Young, Herb Ellis und Marshall Royal. Doch die Entdeckung dieses Abends ist für mich Dave McKenna, ein in Europa noch weitgehend unbekannter Pianist, der jedoch die strikteste und dynamischste Trennung zwischen linker und rechter Hand am Klavier besitzt, die ich je gehört habe. Eine Tournee dieses Top-Musikers wäre dringend wünschenswert.

Daneben stellt sich erstmals in Europa die kalifornische L.A. Four vor. Bud Shank, Ray Brown, Laurindo Almeida und Jeff Hamilton machen Musik, die in ihrer klugen Abgewogenheit an das Modern Jazz Quartet erinnert, allerdings um ein Erhebliches „fetziger" ist. Auch diese vier sind allemal ein eigenes Konzert wert.

Nach einem Abend mit Jazz aus Kanada, präsentiert und präsidiert von Oscar Peterson, folgt vieles, was grob sortiert ,,Jazz Rock" heißen darf. Weather Report und Willie Bobo, Spyro Gyra und Rory Gallagher, Rick Wakeman und Jasper van't Hofs Quartett mit Bob Malik, Alphonse Mouzon und Miroslav Vitous, Philip Catherine, Lee Ritenour und Grover Washington, schließlich endlich einmal wieder Al Jarreau, der das Festival mit einer Nachtsitzung - bis halb sechs Uhr morgens soll es gegangen sein! - beendet.

Dazwischen stellen sich einige, qualitativ sehr unterschiedliche Schweizer Jazz- und Rock-Gruppen vor. Deren Integration in das Festival ist noch nicht ideal, ein eigener Konzertabend für diese Musiker

Jazz aktuell

wäre möglicherweise für Künstler und Publikum zufriedenstellender. Doch sie tragen viel zur offenen, lockeren Atmosphäre des Festivals bei, wie auch ein brasilianischer Abend, bei dem Elis Regina ein klein wenig Karneval vermittelt und Multi-Instrumentalist Hermeto Pascoal mit seiner Gruppe den kreativsten - und amüsantesten - Beitrag des Festivals liefert.
Auch in diesem Jahre wieder lagern zahllose Jazz-Nomaden mit Rucksack und Schlafsack rund um das Casino, der von der Gemeinde Montreux gestellte kostenlose Campingplatz weist in den letzten Tagen kaum ein freies Fleckchen auf. Am Abend treffen sich die Jazzfans mit schmalem Geldbeutel und ihre Kollegen mit dicken Brieftaschen, der buntschillernde Montreux-Jet-Set, zum gemeinsamen Musikgenuß friedlich im Casino. Und in den Ansprüchen unterscheiden sie sich kaum. Schade nur, daß bei Ellas und Basies - unbestreitbar wunderbarem - Galaabend zahlreiche Jazz-Freunde passen müssen. 90 Franken (ca. 100 Mark!) kostet das Konzert, reservierter Platz inklusive.
So sind die Preise denn auch das einzige kleine Manko eines Festivals, das im 13. Jahr durch Qualität - natürlich - und darüber hinaus besonders durch die immense Vielfalt der musikalischen Beiträge überzeugen kann. Claude Nobs darf vollauf zufrieden sein, zumal das 13. das bisher bestbesuchte Festival gewesen ist. Die Organisation ist kaum zu verbessern, die Atmosphäre im Musik-Mekka am Genfer See auch nicht, und musikalisch wird es im nächsten Jahr noch vielseitiger zugehen als. 1979: ein afrikanischer Abend soll dem musikalischen Angebot eine weitere Facette geben. Michael Laages

Show-Mätzchen und Kommerz-Verdächtiges zur Genüge: Chick Corea und Herbie Hancock

Fotos: Robert Urmann

Barock, Jazz, Rock bis Avantgarde

Weltmusiktage Salzburg

Vom 18. - 20. Juli 1979 fanden im großen Saal des Kongreßhauses in Salzburg die vom Pianisten Friedrich Gulda gestalteten „Weltmusiktage" statt. Sie wurden im Rahmen der vom 12. Juli bis 26. August dauernden „Szene der Jugend" als Alternative zu den elitären Salzburger Festspielen durchgeführt. Neben vielen musikalischen Darbietungen von Barock, Jazz, Rock bis Avantgarde boten diese sechswöchigen Veranstaltungen außerdem verschiedene Theateraufführungen, Lesungen, Ausstellungen sowie Reprisen alter Meisterfilme. Trotz äußerst kleiner Subvention - im Gegensatz zu den „Star-Festspielen" - waren die Eintrittspreise sehr günstig und für jedermann erschwinglich.

Die Suche des F.G.

Die Grundidee, möglichst viele Musikarten aus aller Welt in einer Veranstaltung zu integrieren, beschäftigt den Pianisten Friedrich Gulda seit ungefähr 10 Jahren. Aus Unbehagen am festgefahrenen Konzertbetrieb veranstaltete er bereits in den Jahren 1968-1971 das internationale Musikforum in Ossiach. Diesen in künstlerischer Hinsicht bemerkenswerten Veranstaltungen folgten zwei weitere Treffen im Stift Viktring bei Klagenfurt. Die beiden anschließenden, unter freiem Himmel bei „gesunder Luft" durchgeführten, „Tage freier Musik" auf Schloß Moosham waren leider vom schlechten Wetter beeinträchtigt. Diese mißlichen äußeren Bedingungen und der Reiz, derartige Alternativveranstaltungen in einem „Kulturzentrum" durchzuführen, mögen Friedrich Gulda im vergangenen Jahr veranlaßt haben, nach Salzburg zu ziehen. Unter dem Motto „Darstellung und Selbstdarstellung" fanden im Jahr 1978 im Petersbrunnhof sieben Konzerte statt, bei denen

der Pianist neben klassischer Klaviermusik und Eigenkompositionen auch freie Improvisationen mit Gleichgesinnten spielte.

Klassik **- freie Improvisation**

Der erste Abend wickelte sich - für Kenner von Gulda-Veranstaltungen überraschenderweise - gemäß Programmankündigung ab. Friedrich Gulda begann auf dem Flügel mit der selten gespielten Mozartsonate C-Dur. Einmal mehr konnte man sich überzeugen lassen wie hinreißend er Mozart zu interpretieren weiß. Seine Spielfreude und das musikalische Verständnis ergeben ein Mozart-Spiel, das vermutlich gegenwärtig seinesgleichen sucht, das Gulda aber bedauerlicherweise dem Publikum zu selten zugänglich macht. Überraschend und gleichzeitig beeindruckend wie sich der Künstler im Gegensatz zu den Zuhörern nicht stören ließ, als während dem zärtlich gespielten langsamen Satz die Kameraleute des ORF sich rücksichtslos mit quietschenden Die anschließende Auswahl von sechs Die anschließende Auswahl von sechs Präludien und Fugen von J. S. Bach wurde auf einem elektrisch hervorragend verstärkten Clavichord gespielt. Die auf Frost-Temperatur eingestellte und überdies mittlere Windstärke erzeugende Klimaanlage des Kongreßhauses bewirkte, daß das empfindliche Instrument leider häufig etwas verstimmt war. Die große Spielfreude und das mitgehende Publikum verführten den Pianisten zu raschen Tempis, wodurch - bei Gulda bisher ungewohnt - die technische Präsenz litt. Auf die europäische folgte arabische Klassik, gespielt auf der Kurzhalslaute „Ud". Im Duo mit dem Lautenspieler Mounir Bashir, seines Zeichens stellvertretender Kultusminister des Irak, meisterte Friedrich Gulda diesen Übergang begeisternd. Die anschließenden solistischen Darbietungen Mounir Bashirs zeigten dem aufmerksamen Publikum, daß erstaunlich viele Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Musikkulturen vorhanden sind. Die Gliederung wie auch die fantasievollen Variationen der einzelnen Stücke lassen sich durchaus mit unseren gewohnten Formen vergleichen.

Nach der Pause stellte Friedrich Gulda seine Gruppe The Inner Circle mit der Percussionistin Ursula Anders und dem Bassisten Günther Rabl vor. Die aus dem Augenblick entwickelten freien Improvisationen vermochten weder zu faszinieren, noch zu überzeugen. Als Zuhörer fühlt man sich verunsichert. Entweder will die Gruppe neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten finden oder nur den elitären Konzertbetrieb schockieren. Ersteres dürfte kaum gelungen sein, da seit der spontanen Zusammenarbeit Guldas in der Gruppe Anima mit Limpe und Paul Fuchs vor einigen Jahren keine neuen Impulse erkennbar sind und die Stagnation offensichtlich ist. Bei den konservativen Kulturträgern wird neben Spott vor allem die Überzeugung unterstützt, daß die Trennung zur offiziellen Konzertszene gerechtfertigt ist. Das freie Zusammenspiel von Musikern mag für die Ausübenden sicher faszinierend sein, nicht aber für das Publikum - viele ratlose und sicherlich tolerant eingestellte jugendliche Zuhörer verließen den Konzertsaal.

Commedia dell'Arte - Jazz

Den überzeugendsten Eindruck dieser Weltmusiktage hinterließ mit Sicherheit der zweite Abend. Stilvoll eröffnete Friedrich Gulda am Clavichord mit dem Italienischen Konzert von J. S. Bach die Veranstaltung. Die anschließend am Flügel vollendet gespielte F-Dur Sonate KV 332 von W. A. Mozart vermochte die Zuhörer im ausverkauften Kongreßhaus auf südländische Volksweisen einzustimmen. Die von der Nuova Compagnia di Canto Popolare gesungenen, getanzten und gespielten Lieder und Szenen aus Süditalien waren ein hinreißendes Erlebnis. Vor 12 Jahren wurde diese Gruppe mit dem Ziel gegründet, neapolitanische Canzonen, Tarantellen und Villanellen aus dem 16. Jahrhundert und der Gegenwart dem Publikum zugänglich zu machen. Neben dem gedruckten Notenbild war vor allem das Auffinden der Ursprünge von Kultur, Tradition und Volksbräuchen wichtig. Das Resultat ist ein überwältigendes Spektakel voll Virtuosität ganz im Sinne der Commedia dell'Arte. Jeder der sechs Künstler verfügt über ein erstaunliches musikalisches und schauspielerisches Temperament. Bewundernswert der totale stimmliche Einsatz der Sängerin Fausta Vetere und des Tänzers und Sängers Mauriello Giovanni. Die komödiantischen Darbietungen begeisterten das Publikum restlos, obwohl die in neapolitanischem Dialekt gesungenen Lieder kaum von jemandem verstanden wurden.

Nach der Pause trat Dizzy Gillespie mit seinem neuen Quartett auf und hatte es natürlich schwer, die von der Nuova Compagnia di Canto Popolare erzeugte, begeisterte Stimmung bei den Zuhörern aufrecht zu erhalten. Mit guten Begleitmusikern wäre dies dem witzigen Unterhalter und hervorragenden Bebop-Trompeter sicher auch gelungen. Leider konnten die im Rock-Jazz beheimateten Ed Cherry, E-Gitarre, Mike Howell, E-Baß, und Mike Can/in, Schlagzeug, in keiner Weise mithalten. Dizzy gab sich zwar Mühe und hatte mit seinen bekannt spassigen Ansagen und Einlagen, vor allem mit dem Conga-Solo und dem Titel „Salt Peanuts" einigen Erfolg - der begeisternde Jazz-Abend blieb jedoch aus. Schade, daß ausgerechnet diese wichtige Musikart, welche den Ursprung aller Absagen an das Konventionelle darstellt, nicht besser vertreten war. Das konnte auch der auf Wunsch von Dizzy Gillespie eingestiegene Friedrich Gulda mit Blockflöte und am Klavier nicht verbessern. In diesem Fall lag die Schuld allerdings nicht bei den Musikern, sondern bei den Tontechnikern, welche die vorhandenen Mikrophone des Klaviers nicht einschalteten und somit einen möglichen weiteren Höhepunkt verschlampten.

Horrortrip - Weather Report

Der letzte Abend begann, wie oei Pop-Konzerten mit Weltstars leider üblich, mit großer Verspätung. Erstaunlich die Gelassenheit, mit der junge Leute diese Zumutung hinnehmen - bei den vorangegangenen Konzerten fingen dieselben Zuhörer nach fünf Minuten Verspätung zu pfeifen an. Vor einigen Jahren zählte Joe Zawinuls Weather Report sicher zu Recht zu den besten Jazz-Formationen. Das Konzert begann mit Ravels Bolero per Konserve bei verdunkelter Bühne. Der Einstieg der Gruppe auf dem Höhepunkt war geschickt und eindrucksvoll. Was dann folgte, war leider eine undefinierbare Lärmorgie, optisch aufgelockert durch farbige üchteffekte und Nebelschwaden mittels Trockeneis sowie einigen Show-Einlagen des stark überbewerteten E-Bassisten Jaco Pastorius, dessen ganz auf Effekte eingestelltes Instrument undifferenziert klang. Vom Schlagzeuger Peter Erskine waren außer dem dynamischen Beat keine Feinheiten feststellbar. So war leider das Duo zwischen Joe Zawinul, Keyboards, und Wayne Shorter, Saxophone, über die Ballade „In a silent way" musikalisch der einzige erwähnenswerte Lichtblick des Abends. Immerhin läßt sich aufgrund von Plattenaufnahmen feststellen, daß die alle akustischen und elektrischen Möglichkeiten ausschöpfende Gruppe Kreatives und Phantasievolles bieten kann.

Abschließend kann festgehalten werden, daß auch die diesjährigen „Weltmusiktage" im Rahmen der Szene der Jugend in Salzburg als geglückt betrachtet werden können. Es ist erfreulich, festhalten zu dürfen, daß es immer wieder Organisatoren gibt, die allen Hindernissen zum Trotz mit Engagement derartige kommerziell gewagte Veranstaltungen durchführen. Ein kleiner Wermutstropfen bleibt allerdings bestehen - die reinen Konzertdarbietungen am Abend sollten wie in früheren Jahren durch Seminare oder Workshops über musikalische Themen ergänzt werden, um den so wichtigen Kontakt unter Gleichgesinnten und Musikern zu ermöglichen. Hanspeter Friedli

Jazz aktuell

Jazz als Entertainment

Münchner Jazzfest 79

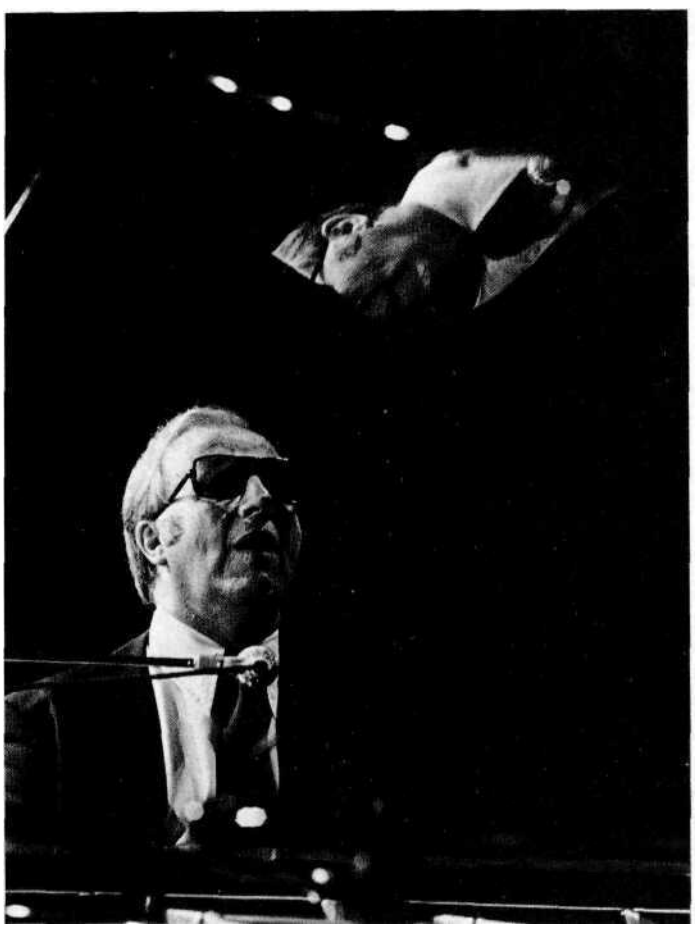
Jetzt ist es also vorbei, dieses erste Münchner Jazzfest, das mit vielen Superlativen angekündigt und mit zahlreichen Vorschußbedenken erwartet worden war. Wie kam es überhaupt so kurzfristig zu dieser Mammutveranstaltung (170 Musiker spielten in 20 Gruppen an zwei Tagen von jeweils 16 bis 2 Uhr)? Nun, die sich wohl immer noch als „neu" empfindende Münchner Stadtverwaltung, seit dem überwältigenden Erfolg des Münchner Theaterfestivals ohnehin in Festivaleuphorie (wie auch das geplante Filmfestival zeigt) und mit ihr die Münchner Olympiapark GmbH griffen gern zu, als George Wein zwei freie Tage seiner „Newport in Europe"-Tournee zwischen Nizza und London offerierte, und sich damit die Gelegenheit bot, fix und fertig ein klotzig spektakuläres, Image förderndes Festival frei Haus geliefert zu bekommen.

Daß „eine repräsentative Jazz-Veranstaltung zu den Verpflichtungen der Landeshauptstadt München gehört", dazu bekennt sich der Kulturreferent der Stadt, Jürgen Kolbe, ausdrücklich, und so kam es zum Arrangement: Wein als Produzent, Olympiaparkgesellschaft als Mitveranstalter und Stadt als Ausfallbürge. Um diese massive Rückendeckung von den Stadtvätern zu erhalten, bedurfte es wohl der Wein'schen Superproduktion mit ihren erinnerungsträchtigen Namen. Der Riesenerfolg der komprimierten Marathonveranstaltung mit der immerhin zweimal nahezu ausverkauften Olympiahalle bestätigt im nachhinein, daß dieser massive Einstieg in das Festivalkarussell der richtige war. Dies sollten auch die Münchner Jazzliebhaber anerkennen, die für ihr Konzept von einem kleineren Festival auch mit Münchner Musikern die Unterstützung der Stadt nicht gewinnen konnten; und es sollte auch zugegeben werden, daß es für ein internationales Festival, das der allgemeinen internationalen kulturellen Bedeutung Münchens entsprechen soll, in der Stadt, außer Mal Waldron, keinen für so ein Festival zwingenden Musiker gibt.

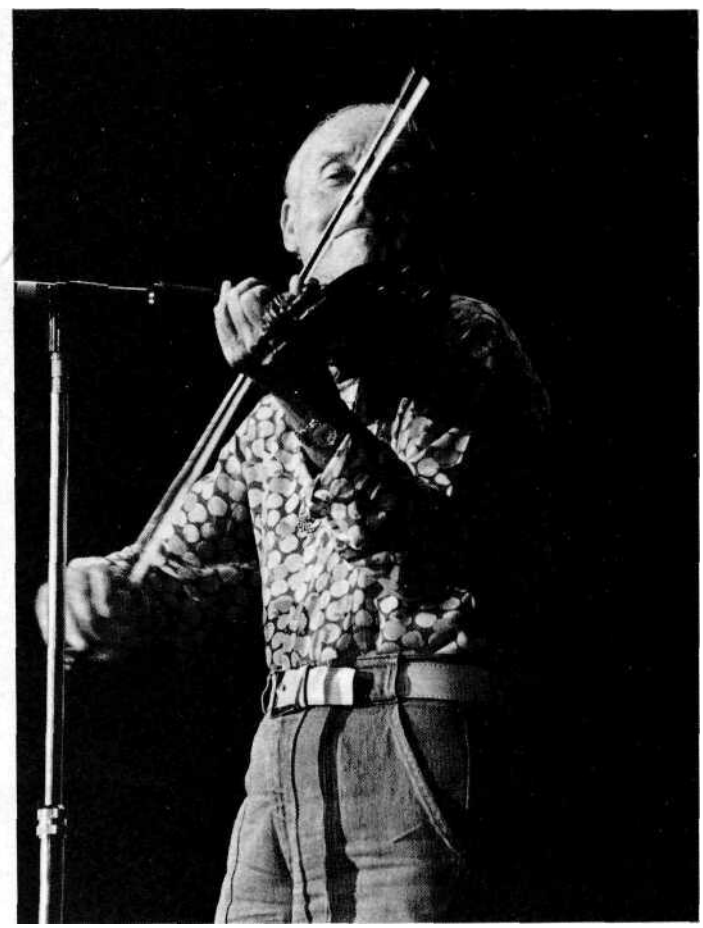
Daß nun ausgerechnet er fintenreich dem Programm (nach einer gespielt enthusiastischen Zusage auf der vorbereitenden Pressekonferenz) ferngehalten wurde, sagt viel über Programmkonzeption und Geschäftstüchtigkeit des Jazzimpressario Wein. Sein rein kommerzieller musikalischer Supermarkt wurde offiziell als „Jazz for the People - Jazz für die Leute" angeboten. Daß ihm da von den örtlichen Mitveranstaltern noch Heinz Sauer, Albert Mangelsdorff, Wolfgang Dauner und Yosuke Yamashita abgerungen wurden, was er als progressives Feigenblatt vorzeigte, täuscht nicht über den Programmcharakter hinweg; schließlich hieß die Veranstaltung auch Jazzfesf und nicht *-Festival.* Jazz als Entertainment und nicht musikalische Botschaft war der Nenner, bei dem man sich traf.

Die George Wein-Mannen musizierten denn auch alle zumeist wohlgelaunt in diesem Sinne und lieferten (mit den Worten von Michael Frank) wohlschmeckend ihre „musikalische Sahnetorte aus betagtem Jazz und Blues" ab. Man sollte allerdings als „Insider", der die alten Jazzgrößen schon längst abgehakt hat, die Nase nicht allzu sehr über die rümpfen, die begeistert noch die Erstbegegnung (oder gar seltene Wiederbegegnung) mit ihnen suchen; und wo sonst als auf einem solchen Festival sollte dies möglich sein?

Aber nun zur Musik. Hier ging es mir wie vielen Festbesuchern auch: ich war aus beruflichen Gründen gezwungen, die Nachmittagsveranstaltungen ausfallen zu lassen. So entgingen mir am ersten Tag das Heinz Sauer Quartett, die Jay McShann Band, die Willie Bobo Latin Band und Albert Mangelsdorff/Wolfgang



George Shearing



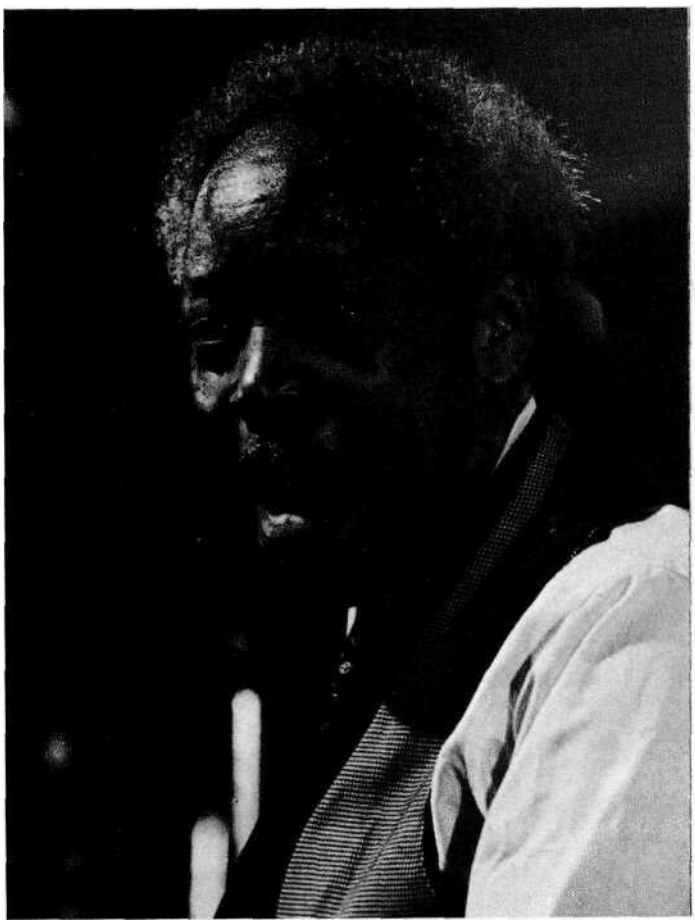
Stephane Grappelli

Dauner, deren Auftritt, zumindest was die begeisterten Beifallsstürme angeht, der absolute Hit des Festivals gewesen sein soll. Um 20 Uhr war die New York Jazz Repertory Company dran, deren Musik, wie der Name andeutet, „wiedererstanden" wirkte. Dann zur besten Zeit des Abends Produzent Wein höchstpersönlich als Pianist seiner Newport All Stars mit Ruby Braff, Illinois Jacquet, Vic Dickenson, Bucky Pizzarelli, George Duvivier und Shelly Manne. Ab und zu blitzte etwas auf, aber das Ganze blieb im Grunde hochprofessionelles Fußgewärmtes. Danach kam Woody Herman mit seinem Orchester, in dem lauter junge Leute sitzen, die mit vollendeter Perfektion die Charts herunter spielen und dabei wie bei Herman gewohnt „thundern" und swingen; glatte Perfektion zwar ohne überragende Solisten, aber nach den müden Newport-Sternen doch recht erfrischend.

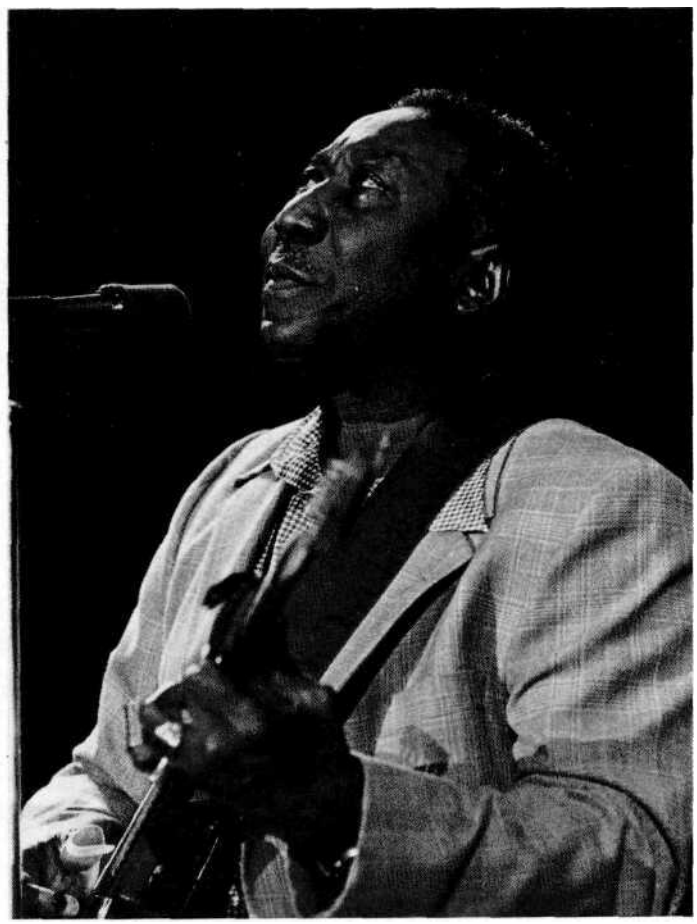
Ab 23 Uhr war für den Rest des Abends das Fernsehen dabei. Für diese Zeit war ein Pianodialog mit Auseinandersetzungscharakter zwischen Chick Corea und Herbie Hancock im Programm angekündigt, doch was die beiden ablieferten, wirkte wie eine perfekt ausgeklügelte Zweimannunterhaltung mit zwei Klavieren. Die pantomimischen Einlagen und Mitklatschübungen hoben erheblich die Feststimmung, und daß nebenbei auch ab und zu hochkarätiges Piano gemacht wurde, war neben dem „feeling good" eine sehr schöne Nebensache. Auf die beiden Piano-Sonnyboys folgte der Flop des Abends: Dizzy Gillespies Quartett. Dizzy, der noch immer im Vollbesitz seiner instrumentalen Fähigkeiten ist, hat sich mit seinem E-Bassisten und Schlagzeuger Leute in die Band geholt, die mit ihrem Gewummere und knochenharten spröd unelastischen Rockbeat jeder Nummer die Genickstarre eintreiben; da halfen auch des Chefs Interventionen an den Congas und die zuweilen hörbaren interessanten Phrasen des Gitarristen wenig. Die Namen der Musiker können, auch im folgenden, nur selten genannt werden, weil im Programm bei jeder Gruppe nur Namen in beliebiger Reihenfolge ohne Instrumentangaben standen und auch das Veranstaltungsbüro nicht in der Lage war, Besetzungen genauer zu nennen. Zum Abschluß des ersten Abends war Chuck Berry mit seinen alten Erfolgsnummern schlicht Chuck Berry.

Am zweiten Tag spielte nach der Spyro Gyra Group, dem Yosuke Yamashita Trio und dem zupackend musizierenden Woody Shaw Quintfett mit dem bemerkenswerten Tenorsaxophonisten Carter Jefferson das Quartett von Dave Brubeck mit Sohn Chris - Bass, Klarinette, Posaune - in gewohnter Erfolgsmanier. Abgelöst wurde es von Grover Washington, der seinen perfekten, durchgecheckten happy-electric-fusion-funky Discosound ablieferte. (Was hat Coltrane bloß angestellt, als er das Sopransax wieder einführte?) Pianistisch ging es weiter mit George Shearing, der von einem sehr guten Bassisten begleitet wurde, dessen Spiel aber der sehr leichten Gefälligkeit der Shearing'schen Musik auch nicht mehr Tiefgang zu geben vermochte. Zu dem Duo gesellte sich Stephane Grappelli, und als dieser allzu schmalzige Kaffeehaustöne anstrich, kam es zu vereinzelten Protestrufen, den einzigen des Festes übrigens, die mit massivem Beifall von der Mehrheit beantwortet wurden; man wollte sich schließlich die heiter gelassene Feststimmung nicht verderben lassen.

Nach diesem etwas plüschenen Herrenjazz zeigte ein anderer alter Herr, daß Entertainment nicht nur Perfektion und Nettigkeit bedeutet, sondern daß dies auch zupackend und fetzig vonstatten gehen kann. Die Rede ist von Lionel Hampton mit seiner großartigen (echten) All Star Band; vier Trompeten, darunter Cat Anderson, dessen Feuer noch längst nicht verloschen ist. Benny Powell, Kai Winding, Curtis Fuller unter den Posaunisten,



Sonny Stitt



Muddy Waters

Fotos: Jochen Richter

fünf Saxophone, darunter Cecil Payne und, für Hampton besonders wichtig, die Rhythmusgruppe: Wild Bill Davis, Orgel, Chubby Jackson, Baß, Oliver Jackson und Duffy Jackson, Schlagzeug, sowie Sam Turner, Congas. Natürlich wurde hauptsächlich gerifft, aber über das Orchestergetöse erhoben sich knackig kompetente Soli fast aller Bandmitglieder. Und als Hampton sich als Sänger produzierte, stand plötzlich Dizzy neben ihm und sang mit ihm im Duett, holte Milt Jackson auf die Bühne und dieser lieferte sich mit Hampton eine freundschaftliche Battle am Vibraphon; dafür allerdings trat er nachher, entgegen der Ankündigung, mit der Super Session nicht mehr auf. Natürlich lieferte Hampton die von ihm gewohnten „Faxen", aber (ein Schuft, wer Böses dabei denkt) hier bekennt sich ein Jazz-Entertainer zu der Erdigkeit der Wurzeln seiner Musik. Nach Hampton leistete dann B. B. King unterstützt von einem autoritär geführten, aber wenig einfallsreichen Blechbläsersatz seinen Beitrag zur Bluesnight.

Die anschließende „Super Session" erschöpfte sich weitgehend in müde vorgetragenen Balladenbeiträgen von Jimmy Forrest, Sonny Stitt, Ray Bryant, Al Grey und Jimmy Woode, wobei die letzten beiden sich erfreulich um Überwindung der Lethargie bemühten. Mit Muddy Waters' Blues Band klang der Abend schließlich aus. Muddy Waters war auch in der Olympiahalle ganz Bluesautorität; mit dem ersten Ton schaffte er die typische, lastende Bluesspannung, die allerdings dann von Johnny Winters Exaltiertheit wieder aufgelöst wurde.

Fazit nach 20 Stunden Münchner Jazzfest '79: Es gibt in München ein Publikum für ein Jazzfest dieser Größenordnung, und wahrscheinlich ist die Olympiahalle nur mit solch einem klotzigen Programm zu füllen. Entgegen den Erwartungen erwies sich diese Halle für diese Veranstaltung als gar nicht so unsympathisch, und dem Soundspezialisten Mortimer Feld ist in erstaunlichem Maße gelungen, das Ereignis klanglich genießbar zu machen. Der Erfolg gab dem monumentalen Anfang der Fest-Reihe recht. Doch sollte man nicht dem Irrtum verfallen, das zum Fest entschlossene Publikum billige uneingeschränkt die Programmkonzeption, wenn es alle Darbietungen mit freundlichem Beifall bedachte. Der Beifall erschien (nicht nur mir) eben als eine Äußerung des Fest-Feiems, und daß es da beim Beifall durchaus auch Unterschiede gab, zeigten die Ovationen für Dauner/Mangelsdorff, und schließlich wurde auch Yamashita beklatscht. Heißt das nicht, daß man, will man dem Anspruch von „Jazz for the People" gerecht werden, denen, die da so deutlich auch Aktuelles, künstlerisch Ambitioniertes verlangten, in größerem Maße Rechnung tragen müßte, auch sie sind ja „people"; schon gar wenn man vorgibt „eine repräsentative Jazz-Veranstaltung" auszurichten?

Ein respektables Jazz-Fest kann es sich auf die Dauer einfach nicht leisten, die aktuelle Szene so zu vernachlässigen, von der europäischen und deutschen ganz zu schweigen. Daß George Wein nicht bereit sein wird, in größerem Maße zusätzlich zu seinem Paket ihn extra kostende Gruppen zu produzieren, ist abzusehen; warum sollte es aber nicht möglich sein, ähnlich wie früher in Berlin, in eigener Münchner Produktion (der integre Mitproduzent des diesjährigen Jazzfests Karlheinz Hein wäre da der Mann) um Schwerpunkte des Wein'schen Programms die entsprechenden repräsentativen Ergänzungen anzubieten. Nur eine solche Konzeption rechtfertigt m. E. auf Dauer künstlerisch eine so umfangreiche finanzielle Engagementbereitschaft, wie sie die Stadt München heuer gezeigt hat.

Thomas Fitterling

Ein exotischer Abend in Bonndorf

Lyrik, Jazz und Live-Elektronik

Die Erwachsenen setzen steife Mienen auf wie bei einem Requiem. Die Schuljugend krümmt sich reihenweise vor Lachen und Unken. Die Akteure des Abends, ringsum mit ihrem Zubehör im Raum stationiert, tragen's mit Fassung, wohl wissend, daß ihr Unternehmen überfallähnlichen Charakter hat. Ungewöhnliches, schiere Exotik hat da in der Stadthalle des Schwarzwaldstädtchens Bonndorf seinen Einzug gehalten, ein „Sonderkonzert" innerhalb der „Bonndorfer Schloßkonzerte", ein Sonderkonzert, das ja nun völlig aus dem sonst von Gebrauchsklassik und klassischer Moderne zusammengehaltenen Rahmen herausfällt.

Mit „Lyrik, Jazz und Live-Elektronik" sind die Experimentierwinde von Donaueschingen zur Abwechslung mal nach Bonndorf hinübergedriftet. Scharfe Luft also? Nein, zumindest am Anfang eher das Milde, die Einstimmung mit Fingerspitzengefühl. „Sound and Harmonics", das Opus von Hans Peter Haller, dem Freiburger Elektroniker, der sich mit seiner Mannschaft auf einige Musiker des Karlsruher Jazz-Nova-Ensembles zutastet. Vorsichtige Ansätze wechselseitiger Beeinflussung, Veränderungen, Verfremdungen in kleinen Raten, die Stimme von Hanne Aurbacher, der Sprechsängerin, bohrt sich allmählich vor, verebbt wieder. Raumklänge. Die lockere, fast freundliche Einstimmung, der Anfang ist geglückt, die Elektronik übrigens wird den ganzen Abend über auf dem Spähposten bleiben, unaufdringlich, leicht paraphrasierend, nur an entscheidenden Stellen für Sekunden zustoßend.

Schwieriger Hauptteil. Carlo Bäder, Spezialist für deskriptiven, für Zustände und Ereignisse schildernden Programm-Jazz, leitet sein Werk „Fünf Tage aus dem Leben von Hamilton D. Brown". Durchstrukturierter Jazz, ein ständiger, geschmeidiger Kompromiß zwischen der ontologischen und der psychologischen Struktur, zwischen einem gleichbleibenden Verlauf und dem Ausweichen, Verweilen, dem subjektiven Gedankenspiel mit der Zeit. Die Musiker vom Jazz-Nova-Ensemble, die „ihren" Bäder kennen, reagieren präzis, füllen die Improvisationslücken phantasievoll aus, der Bläsersatz zeigt sich in farbenschillernder Ausstaffierung.

„Fünf Tage aus dem Leben von Hamilton D. Brown", das ist ein geplantes Ineinander von Musik und Gedichten afro-amerikanischer Poeten, eine Spanne von der Geburt, vom Werden bis zur Bewußtheit der Dämmerstunde, in die Mitte gerückt ist das Thema der Gewalt und der Angst mit Langston Hughes' „Lynch Tree". Die Gedichte stehen in deutscher Übersetzung im Programmheft, sie sollen mitgelesen werden, weil sie hier ja nicht zum deutlichen Vortrag gelangen. Gut. Und doch meldet sich ständig der Zwiespalt. Da zerfällt das Wort in völlige Anonymität. Und zugleich wird eine spezifische Dimension von Engagement, von Bewußtmachen spürbar, gewiß ein Verzicht darauf, aus dem Anliegen agitatorisches Kapital zu schlagen.

Klaus Robert Bachmann

Musikalisch allemal Festivalklasse

Deutsches Jazz Forum

Ein Stilleben mit Musikern hat der Göttinger Schlagzeuger Hans Clauss für die im UDJ-Info enthaltene Einladung zur Mitgliederhauptversammlung des Berufsverbandes der deutschen *Jazzer* gezeichnet. Die Plakatforderung „Albert for President" wurde von den anwesenden UDJ-Mitgliedern bei der 8. Jahresversammlung, der ersten in Hannover, erfüllt. Albert Mangelsdorff bleibt Präsident der etwa 350 Mitglieder starken Organisation.

Von diesen 350 war der harte 10-Prozent-Kern da, auf den sich Parteien, Bünde und Verbände leider wohl immer verlassen müssen. Merkwürdig bleibt es allerdings nach wie vor, daß sich gerade unter Musikern, die ihre Musik doch gelegentlich als

einen Ausdruck besonderer persönlicher und gesellschaftlicher Freiheit verstehen, das Engagement für die politisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen, unter denen sie notgedrungen arbeiten, nicht endlich einmal steigern läßt. Denn die Diskussionen über Gagen, GEMA-Gebühren und soziale Absicherungen hauptberuflicher Jazzmusiker gehen doch, himmeldonnerwetter, jeden an!

Befürchtungen, daß auch die beiden begleitenden Konzerte des Deutschen Jazz-Forums kaum stärker besucht würden als die Mitgliederversammlung, erwiesen sich nach anfänglich magerem Zuspruch dann schließlich doch als unbegründet. Den Veranstaltern kann man die schwache Resonanz - erst am zweiten Abend war der große Saal des Freizeitheims in Hannover-Döhren wenigstens halbwegs gefüllt - nicht anlasten. Hannovers Jazzclub und die lokale Jazzmusikerinitiative taten ihr Bestes. Gerade von der Initiative hätte man allerdings auch ganz gern ein oder zwei musikalische Beispiele gehört, zumal die Initiativen in den Überlegungen der UDJ im Zusammenhang mit der Entdekkung und Förderung junger Talente einen wichtigen Stellenwert einnehmen.

So blieben in den Konzerten bekannte und noch nicht ganz so bekannte Jazzer aus deutschen Landen unter sich. Den Anfang machte das Quartett des Düsseldorfer Bassisten Reinhard Glöder, es folgte, als erster Höhepunkt, ein Solokonzert des Braunschweiger Pianisten Otto Wolters, dessen inspirierte Ausflüge und Wanderungen zwischen freiem Spiel, lyrischen Klanggebilden und perkussiver Rhythmik zwar nicht einflußlos, doch von sehr eigener Stilistik sind. Ähnliches ist vom Peter Sonntag Sextett zu sagen, das zusätzlich einen besonderen Refz aus den Dialogen zweier Gitarristen gewinnt. Von intensiver Schönheit und großer Spontaneität im Dialog: das Duo Christoph Spendel und Wolfgang Schlüter. Die beiden erreichen besonders in Schlüters Kompositionen fast symphonische Dichte, die von Spendeis leicht angerockten Themen effektvoll kontrastiert wird.

Den ersten Abend beschloß The Quartet and Brass, die Gruppe um Saxophonist Lothar Krist und „Stilleben"-Zeichner Hans „Hatschi" Clauss. Mit einem Duo ging es am zweiten Abend weiter. Joachim Voss und Klaus Ignatzek präsentieren sich auch im Duo sehr bewußt als eigenständige Solisten, Ignatzek stark rhythmisierend und Voss' Altsaxophon gelegentlich von der vibrationslosen Sprödigkeit mancher vorgeblich „coolen" Jazzer. Eine Erfrischung im sehr auf konzentriertes Zuhören bauenden Programm bildete das Joe Viera Sextett. Da gab es reinen Bebop, auch mal Monk (von Pianist Martin Schrack bearbeitet), endlich auch Blues (welche Erlösung, wenn man ungehemmt von rhythmischen Tricks mal so richtig mitgehen kann!) und swingende Improvisationen von Axel „Booboo" Prasuhn und Trompeter (und exzellentem Flügelhornisten) Jochen Rose, beide hannoversche „Heimspieler". Dazu Lehrer Viera selbst, Detlev Baier am Bass, und ein weiteres mal Hans Clauss am Schlagzeug.

Dann spricht der Präsident. Albert Mangelsdorff gibt eine seiner beredten Solovorstellungen. Melodische und harmonische Vielfalt, Besinnung auch auf alte Stilprinzipien und was für ein Feeling! Das alles macht Alberts Solo nach wie vor - und vielleicht mehr denn je - zum Markenzeichen des Mannes, der mehr als jeder andere deutschen Jazz repräsentiert. Daß gerade er sich wieder für eine politisch engagierte Musikerorganisation zur Verfügung stellt, ist deshalb um so mehr zu begrüßen.

Siggi Busch und seine Freunde beschließen mit swingendem Jazz älterer und neuester Prägung ein Jazz-Forum, das musikalisch allemal Festivalklasse hatte. Der graue Verbandsalltag ist bei Musikern kaum farbiger als bei anderen Organisationen. Und was das Publikum betrifft: gegen Hannovers traditionelles Schützenfest im 450. Jahr und die beginnende Urlaubszeit können auch die besten Jazzer nur hauchdünne Punktsiege und Achtungserfolge erringen.

Michael Laages

Bleibt Präsident der etwa 350 Mitglieder starken Union Deutscher Jazzmusiker: Albert Mangelsdorff **Foto: Paul Gerhard Deker**

Jazz aktuell

Erdrückende Übermacht aus den USA

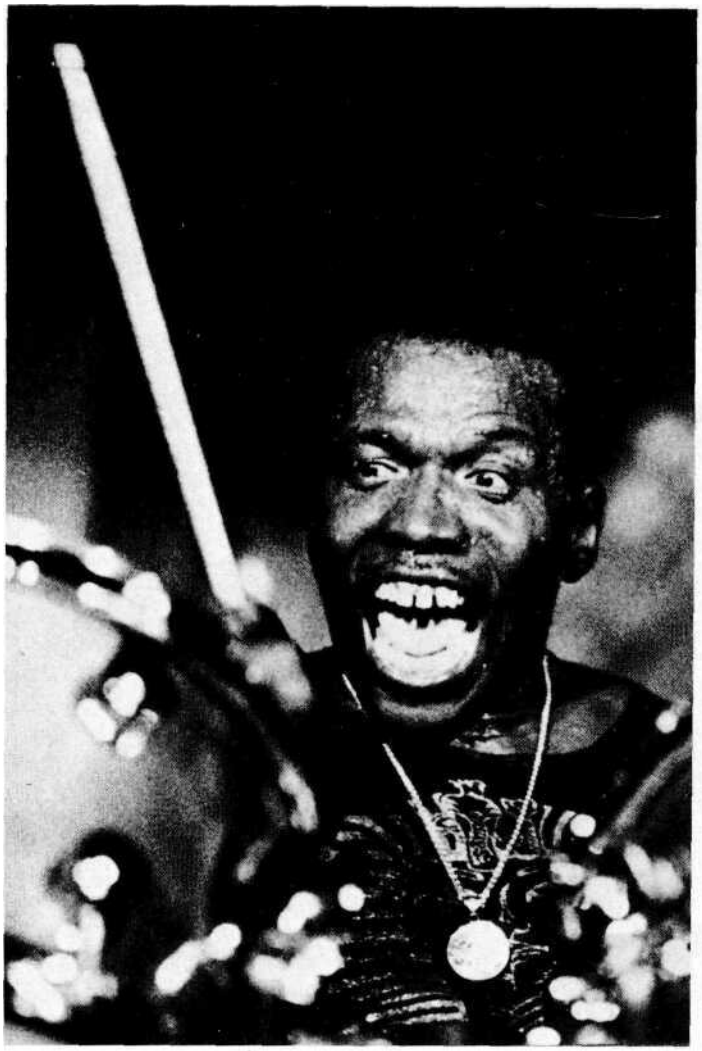
Velden Jazz Holidays

Eine zweifellos imposante Bilanz: Jeweils 4000 Besucher kamen zu jedem der drei Konzerte des Internationalen Jazzweekends in Velden. Sie gingen in einem Zirkuszelt über die Bühne und erstreckten sich über insgesamt 26 Stunden. Sicherlich ein anstrengender Hörgenuß. Die Aufnahmefähigkeit des Publikums schien aber keineswegs überfordert. Der Veranstalter firmiert als „Velden Jazz Holidays". Seine Festival-,,Idee" auf den einfachsten Nenner gebracht: Jazz und „Badewanne" Wörthersee. Ein klug kalkuliertes Rezept, in dem künstlerische mit kommerziellen Absichten verquickt sind. Dem Jazzfreund bietet es gewiß eine ansprechende Kombination für einen „Kurzurlaub". Das Jazzfest selbst erhielt durch die „Idee" keinesfalls ein eigenes Gesicht. Aber es war ein großartiges Ereignis, bot Musik von meist erlesener Güte, geschaffen von einer spektakulären, in Österreich unbestreitbar Seltenheitswert besitzenden Ballung an Jazzprominenz. Dennoch mutet es großmaulig an, wenn Velden Jazz Holidays für sein Jazzweekend den unsinnigen Anspruch erhebt, „Erstes Internationales österreichisches Jazzfestival" zu sein und sich überdies unbescheiden brüstet, „zum Fixpunkt des europäischen Jazzjahres zu werden".

Elf Starensembles aus den USA waren in erdrückender Übermacht. Jazz-Europas Riege bestand dagegen lediglich aus vier Bands, die man anscheinend nur zum Teil nach sachkundigen Erwägungen angeheuert hatte und zudem künstlerisch instinktlos als Vorprogramm deklarierte. Uneingeschränkt überzeugen konnte lediglich das qualitativ wie quantitativ aufgestockte Wiener Art Orchester. Juko Guldas Quintett musizierte etwas lustlos, die Neuwirth-Consort humorvoll, das Gianni Bedori Quartett bieder. Besonders begeisternd waren die Auftritte der Quartette von Sonny Rollins und Elvin Jones, hervorragend setzten sich auch die Quartette von John Abercrombie, Chet Baker, Chico Freeman und Joe Henderson in Szene, höchst anspruchsvoll spielte die Ron Carter Gruppe. Nicht übermäßig beeindrukken konnte das Dollar Brand Orchester, enttäuschend waren die Alphonse Mouzon Electric Group und das Larry Coryell Trio. Famoses Finale: Woody Herman und seine Thundering Herd. Die Matinee am Sonntag bestritten die Grazer Murwater Rambiers.

Begeisterungsfähigkeit, Unbefangenheit und Schwung des Publikums waren hinreißend. Es rekrutierte sich aus nahezu sämtlichen Altersstufen. Und mitten drin, nicht etwa auf Privilegiertenplätzen, saßen Kärntens Landeshauptmann und Veldens Bürgermeister. Zuweilen gab's allerdings eine brummende Wolke der Geschwätzigkeit. Diese konnte jedoch die liebenswerte Atmosphäre des Jazzweekends nur ebenso geringfügig trüben wie wenige organisatorische Ungeschicklichkeiten, einige ungebührlich lange Wartezeiten und der durchtropfende Regen samt knöcheltiefem Schlamm rund ums Zelt.

Robert Urmann



Elvin Jones

Sonny Rollins

Fotos: Robert Urmann

Frankfurt: Sommer-Jazz

Die Jazzmusik hat - soziologisch und ästhetisch - zwei Enden: das eine ist mit dem Show-Business und dem Unterhaltungsbetrieb vertäut, das andere in der reinen Kunst, der puristischen Avantgarde. Beide Aspekte sind nur zum Zwecke des gesellschaftlichen Sinnes auseinanderdividierbar, was natürlich auf die musikalische Struktur von Jazz zurückwirkt. Der eine, der schwarzamerikanische Tenorsaxophonist Dexter Gordon, spielt mit einer fulminanten Rhythmusgruppe am Sonntagvormittag im Historischen Museum den reinsten, dichtesten und auch ältesten Bebop-Stil, der im Augenblick hörbar ist. Gordon hat seit 25 Jahren nichts anderes verfolgt, und an seiner stilistisch sturen Vollkommenheit rankt sich - weltweit nostalgisch - die restliche Bebop-Renaissance entlang. Der andere, die Barrelhouse-Oldtimer etwa von Reimer von Essen, präsentieren auf der Burg in Dreieich rund fünfzig Jahre alte Spiel- und Improvisationsmuster, ohne mit der Two-Beat-Wimper zu zucken. Beides ist sommerliches Ambiente, und wenn man die menschenfreundlich-anarchische Philosophie Eric Saties heranzieht, die die Musik generell zum Meublement, zum selbstverständlichen Inventar des Alltags machen will, ist die Unterscheidung in U-Musik und E-Musik, in Show und Free Jazz, in Mozart und nigerianische oder ghanaische Riten-Trommler, wie sie im Folklore-Konzert im Hessischen Rundfunk oder im Karmeliter-Kloster auftraten, ohnehin überflüssig.

So gewinnt unterderhand lustvoll und mutig avancierender Free Jazz im Höchster Burggraben, tief unten zwischen Mauern und unterm Torbogen zwischen Bäumen, ein Höchstmaß an Unterhaltungswert: dort spielte zum Beispiel in der von Karlheinz Heuer betreuten Open-Air-Reihe „Jazz im Burggraben" das Buschi Niebergall Trio: Niebergall, Baß, Uwe Schmitt, Schlagzeug, und Heinz Sauer, Saxophone. In spannenden Bögen, großräumigen Balance-Akten, unorthodoxen Rhythmus- und Taktverschiebungen emanzipieren sich hier drei ganz und gar unterschiedliche Temperamente gegenseitig. Musikalische Artistik ist dabei selbstverständlich. Niebergalls im besten Sinne freimusikalischer Konstruktivismus setzt bei Schmitt souveränes Schlagzeugspiel frei, für Heinz Sauer bedeutet das eine weitere Stufe musikalischer Reife in der Nach-Archie-Shepp-Ära.

Auf der anderen Seite gewinnt der Jazz-Rock der Klaus Lenz Big Band am Anfang der diesjährigen Palmengarten-Jazz-Reihe, eh ein Misch-Idiom und nicht aufs Experiment versessen, an überraschenden funktionslosen Kunstwerten. Dagegen hatte das Trio Jasper van't Hof-Philip Catherine-Charlie Mariano in derselben Reihe und noch im Palmengarten-Saal bei aller Artistik den umgekehrten Effekt: zu viel konzertante Kunstanstrengung mit spätromantischen Drückern ließ Jazz-Natur und improvisatorische Intelligenz verschwinden, kurz: diese Musik wurde kitschanfällig; für alle Musik - ob U-, E- oder Avantgarde-Musik - in gleicher Weise tödlich.

Der Schlagzeuger Elvin Jones wiederum, der noch mit dem großen Neuerer des Jazz in den sechziger Jahren, mit John Coltrane, gespielt hatte, stand in einem weiteren Palmengarten-Konzert für die strikte Modernität des Jazz, vor allem in rhythmischer Hinsicht. Die an ihn gestellten Free Jazz-Erwartungen machten einem Fair play gegenüber seiner jüngeren Gruppe Platz: Pat LaBarbera, Saxophone, Mabin Hörne, Gitarre, Andy McCloud, Baß. Dies ist die pure Linie, an der die Vereinnahmungs-Strategie des US-amerikanischen Show-Business gegenüber der Black Music (worunter alles zu fassen ist, was die farbigen amerikanischen Bürger an Musik machen: Blues, Soul, Rhythm & Blues, Funk, Jazz, Free Jazz) bisher immer gescheitert ist. Neuerdings kümmert sich die BMA, die Black Music Association, um die rigorose Wahrnehmung der Rechte der schwarzen Musiker, was Präsident Jimmy Carter euphorisch begrüßte.

Peter Gigers Family of Percussion machte in ihrem Konzert im Historischen Museum deutlich, wohin sich der Jazz auch öffnen kann: zur afrikanischen Folklore vor allem der Trommel-Traditionen, deren Rhythmik, besser: Poly-Rhythmik, ja ein Sediment des Jazz überhaupt ist. Aber afrikanische Schlagzeug-Kunst wird hier zurückemanzipiert, dokumentiert durch Papa Oyeah Mackenzie aus Ghana, Tom Nicholas von der Gruppe Mombasa, Doug Hammond aus den USA. Diese Quellen teils noch folkloristischer, teils schon konzertanter Musik aus Afrika konnte man noch direkter kennenlernen bei dem ghanaischen Master-Drummer Mustapha Tettey Addy, der im Karmeliter-Kloster, open-air im Garten, einen Workshop gab. Auch die nigerianischen „Talking Drums", die eine Deutschlandtournee machten und im Folklore-Abend des Hessischen Rundfunks auftraten, gaben ein Beispiel für die Eigengesetzlichkeit afrikanischer Musik heute, die keineswegs nur eine weltgeistige Vorstufe, ein prähistorischer Durchlauferhitzer für den Jazz ist.

Die langjährige Kulturarbeit des Dezernenten Hilmar Hoffmanns, auf die fast alle öffentliche Sommer-Musik zurückgeht, fand einen Höhepunkt in einem Jubiläum, das Werner Wunderlich, seit 1959 Gestalter der Palmengarten-Jazz-Konzerte, und Dr. Schoser, Direktor des Palmengartens, gemeinsam feiern konnten: das 100. Jazzkonzert im 20. Jahr in einem botanisch-exotischen Ambiente, das Kunst wie Natur, Avantgarde wie Gebrauchsmusik mit beiden Beinen auf die Erde stellt. Es spielte das Quintett des 35jährigen Trompeters, Flügelhornisten, Kornettisten Woody Shaw, zu dem Carter Jefferson, Tenor- und Sopransaxophon, Onaje Allan Gumbs, Klavier, Stafford James, Baß, und Victor Lewis, Schlagzeug, gehörten, und da stellt sich der historische Kurzschluß so schnell ein wie die Überraschungen und Irritationen, daß diese Musik, beginnend mit dem ko(s)matischen „Autumn Leaves", doch nicht nur die ewige Wiederkehr des gleichen Bebop und Hardbop im Hauptstrom der Jazzgeschichte ist, in dem man jetzt vorzugsweise schwimmt oder paddelt, weil man den radikalen Aufbruch der Bop-Leute, der Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk, dann der Horace Silver, Art Blakey, Lee Morgan, James Moody, Sonny Rollins vielleicht erst jetzt richtig versteht - und weil man vielleicht deren Weiterführung im New Thing und Free Jazz der sechziger Jahre noch nicht verstanden hat. Beide Strömungen, verbunden mit politischen und schwarzkulturellen Philosophien, sind nach wie vor Signale für die heutige Avantgarde in den USA wie in Europa. Einerseits schrauben vor allem Shaw, Lewis und Jefferson (in Sets hauptsächlich der LP „Stepping Stones" - CBS 83 183) durch Maß, Kontrolle und Contenance den Protestcharakter des Hardbop gegen den Cool Jazz zurück auf das kultivierte Selbstverständnis eines ausnahmsweise erfolgreichen Jazzers. Andererseits sind Unterströmungen im Spiel, abgelegenste harmonische Wendungen und Verfremdungen bei Shaw, Tenorausbrüche bei Jefferson, ,,Funky-Style"-Intensitäten ä la Horace Silver an Piano und Schlagzeug, folglich im ganzen Sound, das Überkippen der alten Chase-Wechselspiel-Praxis bei hohem Tempo in die Vorformen der Kollektiv-Improvisation. Das holt die Musik aus dem Abkupfer-Museum, macht sie live und authentisch und beläßt das Gruppenereignis im Palmengarten doch noch im alten undemokratischen Modell von Rhythmusgruppe (Zuarbeiter) und Solist (Star und Sonnenkönig). Dies hatte der Free Jazz ein für allemal aufgebrochen zum Zwecke der musikalischen Freiheit aller. Und solche Geschichten deuten sich auch bei Woody Shaw wieder an auf seiner neuesten LP „Woody Three" - CBS 83 778. Und folgt man dem ausführlichen und exzellenten Essay LeRoi Jones' (Amiri Baraka) auf der Plattenhülle, der die Geschichte der Newark-Jazzer musikalisch und soziologisch herleitet, so mußte

sich auch Woody Shaw erst wieder aus der spinnerten Religiösere! der Jazz-Rokker, der Rechts-Miles-Davisianer um Herbie Hancock und Chick Corea etwa, der „dope mystique", befreien. Das gelang um so nachhaltiger, als am Anfang von Woody Shaws Trompeter-Laufbahn der Trompeter Clifford Brown stand, der starb, 1956, als Shaw seine Trompete in die Hand nahm.

John Abercrombie kam nicht ins Historische Museum. Es kam, nicht weniger virtuos, auch eingestellt auf die konstruktivistischen Klang-Architekturen großer Pracht bei gleichzeitiger subversiver Verfremdung und freimütigen In-Frage-Stellens, der Gitarrist Bill Connors. Mit ihm baute Bassist Eberhard Weber lange diatonische Gehsteige und polyphones Geflecht; Schlagzeuger Jon Christensen band die gelegentlich ausbordende Gustav-Mahler-Phantasie jazz- und auch rockgeschichtlich zusammen; Pianist John Taylor erweiterte das Klang- und~~~ Strukturfeld noch um vitale offene Akkord- und Linien-Improvisationen (modal) wie um mehr in sich versunkene Tüftel-Atonalität, von der Herkunft „minimal art"; über allem der grandiose, voluminöse Saxophonist Jan Garbarek, Tenor und Sopranino, ein „Melodist" (Perkussionist Peter Giger) vor dem Herrn der Meere. Das Konzert gelang experimentell und in Übereinkunft mit den Jazztraditionen der Moderne; frei und bewußt, vollmundig orchestrale Thesen setzend, analytisch und ironisch wieder auflösend. Denn hier spielte nicht ein Kammerensemble Gustav Mahler vom Blatt, sondern ein modernes Jazz-Quintett improvisierte Musik.

Auch der Free Jazz entwickelt sich konstanter, logischer und konsequenter als man denkt - will man sich von Zeit zu Zeit immer noch mal verteidigen müssen gegen das Vorurteil der formlosen Anarchie und des Willkürlich-Chaotischen in der improvisierten Musik seit den sechziger Jahren, der Zeit der rigorosen Emanzipation vom traditionellen Formenkanon.

Posaunist Albert Mangelsdorff und Tenor- und Sopransaxophonist Gerd Dudek, die beiden Spielmacher im Palmengarten-Konzert, entwickeln in großräumigen Anordnungen mit viel Zeit eine Menge Formen, Themen, Intonationsweisen, Linien und Fragmente, die - untereinander oft ganz fremd - nie auseinanderfliegen, nicht zuletzt durch den Gruppen-Sinn des Quartetts, der auch durch Schlagzeuger Aldo Romano ernsthaft und stabil, durch Bassist Jean-Fran?ois Jenny-Clark feingliedrig und mit fast klangschöner Intonation hergestellt wird.

Ans öffentliche musikalische Bewußtsein gespült - und das ist ein Jazzkonzert mit Publikum, wo alles gespielt (= gesagt) wird, wo man nur noch hört, wo man sich keinen verheimlichten Rest mehr zu denken braucht, wo die Musik evident wird - auf einer lange Jahre hindurch unterirdisch rollenden seismischen Welle wird diese komplexe freie Musik, auch Jazz, die zeigt, daß diese vier Musiker in der Geschichte der europäischen Avantgarde keine nur zufälligen Gemeinsamkeiten haben.

Ein lockerer Themenverbund, von Dudek und Mangelsdorff unisono oder nacheinander aufgereiht, straight begleitet von Bassist und Schlagzeuger oder gegen den Strich rhythmisch blockiert, was erst wieder die neue, vielschichtige Einheit gibt, wird sofort aufgelöst und verlassen, wenn die Improvisations-Situation es fordert, daß jetzt ein Solo entstehen muß; Mangelsdorff entwickelt es, zu Beginn etwa in längeren, Cool Jazz-auffressenden Linien, gleich aufgebrochen zu riesigen Intervallsprüngen, versetzt mit Doppelstimmigkeiten, später dann, bei einem 3/4-Metrum und Rock-Tönungen der sogenannten Rhythmusgruppe voll in die Cluster greifend mit seinem ganzen technischen Arsenal, dann wieder Blues-growlend wie weiland die Väter, am Schluß, und sich vom Schattenriß einer Bop-Phrase absetzend mit einer abstrakten, atonalen These. Diese Art Selbstbewußtsein machte es dem deutschen und europäischen Jazz möglich, sich von den schwarzen Brüdern zu emanzipieren, ohne sie zu verleugnen.

Dudek entwickelt seine Soli in ähnlich facettenreicher Phantasie auf Sopran und Tenor - wie seine ganze Laufbahn durch die freigespielten Verhältnisse Europas (und oft auch mit Flöte) - mit der Stringenz Coltranes, ohne ihn zu kopieren, mit der melodischen Konsistenz eines atonalisierenden Blues-Sängers, mit einer sachlichen instrumentalen reinen Bescheidenheit, die an musikalischer Dichte so schnell nicht ihresgleichen produziert, ob in weiten Sopransax-Linien bei einem Air-artigen Stück (Jenny-Clark akkordisches Ostinato), das als kaputte Mittelmeerballade einzig in dieser Form eine ungeheure Wehmut ausdrückt, Wehmut, ein philosophisches Gefühl des Blues, des Jazz und auch von Dudeks Spiel; ob dann im zweiten Set der zweiten Konzerthälfte im Rahmen einer Flamenco-Tönung bei Straight-Spiel in rasanten Beschleunigungen der linearen Improvisation bis zum Überblasen der greifbaren Töne auf dem Tenor: die Fülle des Lebens bei Schnupfen.

Die Erweiterung des Jazz zu praktisch multimedialen Sehweisen des musikalischen Materials im Free Jazz fand im europäischen Kontext Mitte der sechziger Jahre statt: während Albert Mangelsdorff mit seinem Quintett (Günter Kronberg f, Saxophone, Heinz Sauer, Saxophone, Günter Lenz, Baß, Ralf R. Hübner, Schlagzeug, und hier und da schon Gerd Dudek - welche Schlüsselphase Horst Lippmann demnächst in Reissues, vorab „Tension" - 1963 bei CBS und nicht mehr im Handel - im Rahmen moderner deutscher Jazzgeschichte dokumentieren wird) diesen Weg beschritt, arbeiteten J. F. Jenny-Clark und Aldo Romano in Paris mit Don Cherry (und Leandro ,,Gato" Barbieri, Tenorsaxophon, und Karlhanns Berger, Vibraphon). Eine andere Brücke schlug Don Cherry 1968 mit seiner Platte Eternal Rhythm (MPS), auf der Albert Mangelsdorff mitwirkt. Das sind lokkere Anhalts- und Knotenpunkte, in denen natürlich die sonstige unabhängige Entwicklung aller vier Musiker nicht aufgeht. Wie solche Stil- und gruppengeschichtlichen Ableitungen auch keinerlei jazz-ästhetische Dogmatik zulassen. Da muß man schon in jedem Meeting, ob Konzert, ob Session, ob Platte, ob Rundfunkproduktionen, auf das Neue gefaßt sein. Da kann man was erleben:

CODA

Gitarrist Attila Zoller, in Amerika lebend, ist auf Europa-Trip und nimmt mit Peter Gigers Family of Percussion sowie Pianist Wolfgang Dauner eine neue Platte auf. Im Frankfurter Jazzkeller jammte er mit Albert Mangelsdorff im Duo locker und frei, die Themen und Einfalle nehmend wie sie kamen, vor sich hin, als ob nichts gewesen wäre, prägte er doch in den fünfziger und sechziger Jahren mit Vera Auer, Jutta Hipp, Hans Koller und Albert Mangelsdorff u. a. auch den modernen deutschen und europäischen Jazz. Auch das sind Kontinuitäten.

Wilhelm Liefland

Urwald pur

Dollar Brand Big Band

Eigentlich verdanken wir diese neue Formation des Südafrikaners Dollar Brand nur jenen Unsäglichkeiten, die bei den Berliner Jazztagen des vergangenen Jahres ein gewisser Fela Anikulapo Kuti weltweit übers Fernsehnetz verbreiten konnte. Nach Aussagen seiner Managerin war Brand darüber so verärgert, daß er beschloß, ein eigenes Orchester, afrikanisch „Ujamaah", zusammenzutrommeln. Das Ergebnis ist überwältigend. Auf der Bühne des kleinen hannoverschen Leine-Domicils produzierten die 13 Musiker einen Big Band Ausbruch, der seinesgleichen lange suchen kann, vermutlich ohne es zu finden.

Brand hat seine Melodiekürzel, mit denen sein Quartett ganze Konzerte bestreitet, adäquat auf die Big Band übertragen. Ein auf einer der neueren Platten enthaltener Titel im schrägen 9/8-Takt wird zum dreiviertelstündigen Auftakt des Konzertes. Da agiert die Gruppe noch kaum als Big

Band, vollständige Bläsersätze sind noch nicht gefragt, dafür erhalten alle Musiker ausgedehnten Raum für die Darstellung ihrer musikalischen Persönlichkeit. Verschiedenste Stile, aus der Jazz- wie Folkgeschichte kommen da zu Wort, einheitlich nur im Streben, die Uneinheitlichkeit musikalischer Wurzeln und Einflüsse darzustellen.

Doch dann schmettert die Big Band dem Publikum Urwald pur in und um die Ohren. Brand hat zum Saxophon gegriffen und gibt spontan kurze Riff-Fetzen vor, die die Band aufnimmt und im dicken, berstenden Satz wiedergibt. Da stürzen sich der hervorragende Schlagzeuger John Betsch und seine Ergänzung, der Perkussionist Claude Latief, von dem 9/8- in einen fröhlichen perkussiven 4/4-Takt und treiben die Band wie im Orkan vorwärts. Aus allen Ecken kommen Zitate: Marschmusik, ein herrlich bösartiges Zitat eines britischen Kolonialisten-Hits, Volkslieder wohin das Ohr hört, Schreien, Pfeifen, Aufregung in jedem Solo. Und immer wieder dieser Rhythmus! Man ist ihm hilflos ausgeliefert: Die Füße bleiben nicht still stehen, der ganze Körper gerät in Bewegung, man bekommt Lust, mitzusingen und zu tanzen. In einem afrikanischen Basar kann es kaum aufregender zugehen.

Diese Demonstration dauert über eine Stunde. Pause gibt es nicht, nach 150 Minuten ist der Spaß vorbei. Auch in der Band hat man sich Aggressionen vom Hals gespielt, die vor dem Konzert in einem ausführlichen Palaver am Billardtisch schon zum Ausbruch gekommen sind. Wie schwierig es ist, eine Big Band zu halten und zu inspirieren, wie begeisternd jedoch auch das Ergebnis solcher Knochenarbeit geraten kann: das ist weit nach Mitternacht im Leine-Domicil einmal mehr deutlich geworden.

Michael Laages

Soloauftritt in Badenweiler

Richard Beirach

„Wie, auch du?" Die erstaunte Frage Cäsars an den Verschwörer Brutus, sie hat sich der Jazzfreund mit Blick und Ohr auf eine ganze Reihe romantisch angeturnter Jazzpianisten ja inzwischen abgewöhnt. Wieder umhüllt sich ein Jazzer mit den höheren Weihen der spätromantischen und impressionistischen Klavierkultur, der Amerikaner Richard Beirach, der am Flügel der Luxusherberge „Römerbad" zu Badenweiler im badischen Markgräflerland einen Soloauftritt gab.

Was geboten wurde, war ein sogenanntes „Crossover-Programm", ein Cocktail aus spätromantischem Pathos, impressionistischer Flächenmalerei und leidenschaftslosen Jazzakkorden. Wenn dieser Pianist auch kein Großvirtuose vom Schlage der Jarrett oder Kühn ist, so hatte es doch immerhin seinen Reiz, wie er kleingekrümelte, zellkernhafte und pentatonisch gefärbte Eröffnungsmotive im Verlauf seiner Rhapsodien zu vermummen verstand und dabei mit geschickt arrangierten metrischen Versteckspielen den Fährtensucher in eigener Sache mimte.

Freilich, der gespreizte Gestus dieser Musik, das durchaus altvaterische Gebaren, mit dem hier prunkvolle Klangbalken eingeschoben wurden, denen dann überaus demonstrative Zäsuren von der Machart „Kein Lüftchen darf sich regen" den Anschein von beträchtlichem Tiefsinn verleihen sollten, das alles steht nun einmal dem Plüsch vergangener Salonkultur näher als dem genuinen Jazz.

Beirachs Fassungen von zwei Jazzstandards, dem „All Blues" von Miles Davis und „On Green Dolphin Street" - clever, weil zuspruchheischend jeweils am Schluß serviert -, diese Standards wurden durch die Romantisierung zu tropisch wuchernden, schwülen Gebilden. Enttäuschend hierbei, wie dieser Pianist den Drive nur vortrickste, wie er verschiedene Abläufe nur rhythmisierte, die Brechungen der Jazzbeats aber nicht mitschwingen ließ. Eine Welt des schönen Scheins. Sie vermag gewiß nicht den „Verfall des Hörens" zu korrigieren, weil sie letztlich nur Genuß als Eigenwert produziert. Daß andere Pianisten mit Tastennachdruck die Tradition der Monk, Powell und Silver erneuern, das läßt schon eher hoffen.

Klaus Robert Bachmann

Marschmusik, ein herrlich bösartiges Zitat eines britischen Kolonialisten-Hits, Volkslieder wohin das Ohr hört, schreien, pfeifen: Dollar Brand **Foto: Jochen Richter**

Kein Umstürzler, aber...

Michael Sagmeister

Der Ruf flinker Geniestreiche eilt ihm voraus, dem jungen Frankfurter Jazzgitarristen Michael Sagmeister, der Ruf auch, daß hier einer endlich einmal stilistische Neuheiten in die Debatte werfe und damit für die einheimischen Kollegen sozusagen im Gewände der Kassandra auftritt.

Doch ganz so „schlimm" war's bei der Session im Freiburger „Eulenspiegel" dann doch nicht, wenn andererseits kaum überhört werden konnte, daß an dem guten Ruf schon etwas dran ist, daß hier ein junger Mann mit Gitarre zwar nicht als Umstürzler, gewiß aber als Reformator und Querverbindungsexperte agiert. Denn dieses Trio (mit Schlagzeug und Thomas Heidepriem am E-Baß) verlegte sich streng genommen nie auf die sogenannte „reine" Form; es koppelte, ja synthetisierte Jazzrockiges mit den Errungenschaften des klassischen Modern Jazz. Verminderte Quinten und Akzentverschiebungen, ein Umschichten von Rockrhythmen in den herkömmlichen Achtelnotenbeat, schnelle Akkordwechsel, bei denen nicht

Jazz aktuell

überhastend zwei Treppen auf einmal genommen wurden, auch erregende Bebop-Riffs, die sich risikofreudig in der Nähe hübscher Kriegel-Formeln und saugender Oktavkantilenen ä la Rypdal aufhielten, das riß diesen Gitarren-Jazz aus der zeitüblichen Lähmung und Sterilität in der Tat heraus. Etwas Intelligentes, auch etwas witzig Freches lag da immer obenauf, so wenn Rockelemente in die „Impressions" von John Coltrane einsickerten, oder wenn Bebop-Phrasierungen mit gezieltem Zugriff einer „Blue Bossa" die Blauäugigkeit austrieben. Etwas kräftiger übrigens hätte das allseits beifällige Gemurmel des Publikums schon ausfallen dürfen.

Klaus Robert Bachmann

Ein Vierteljahrhundert im Dienst des Jazz:

Jazz Studio Nürnberg

Mit einer größeren Zahl von Veranstaltungen feiert das Jazz Studio Nürnberg in diesen Monaten sein 25jähriges Bestehen. Das JAZZ PODIUM, das sich den Gratulanten anschließt, hat die Aktivitäten dieses Clubs über die Jahre hinweg begleitet, druckte im Jahr seiner Gründung, im April 1954, den ersten Artikel eines Mitarbeiters ab, der damals in Nürnberg lebte, und der seither ein treuer Freund des Jazz Studio wie des JP geblieben ist: Karl Heinz Nass. *Von ihm stammen die folgenden Gedanken zu diesem seltenen Jubiläum.*

Auch Jazzclubs haben ihre Geschichte. Aber sie ist meist kurz, deshalb findet das Phänomen wenig Beachtung. Wenn es zehn Jahre werden, dann ist das schon ein respektabler Fall von Langlebigkeit, wohl eines Jubiläums wert. Aber fünfundzwanzig? Das ist ein Zeitraum, den der Außenstehende zwar registriert, aber im Grunde nicht mehr versteht. Hier ist eine Definition erforderlich. Denn unser Wort Jazzclub ist zwar dem amerikanischen Sprachgebrauch entnommen, hat aber hier eine andere Bedeutung angenommen. In den USA ist ein Jazz Club ein Lokal beliebiger Art, in dem Jazz live gespielt wird. Das Wort Club ist so nichtssagend wie in Night Club. Es sagt nichts aus über das eventuelle Vorhandensein fester Mitglieder oder über deren Organisationsform.

Die deutschen Jazzclubs entstanden aus einer anderen Situation. Als örtliche Zusammenschlüsse der in der Nachkriegszeit zunächst wenig zahlreichen ernsthaften Jazzfreunde, die in einer Zeit weitgehender musikalischer Orientierungslosigkeit den musikalischen und verbalen Informationsaustausch pflegten. Oft wurden sie auch von dem gemeinsamen Bedürfnis zusammengeführt, einen Ort zu finden, wo sie die ihrer Umwelt mißliebige Musik überhaupt produzieren und reproduzieren durften. Diese marginalen Zusammenschlüsse meist sehr junger Leute waren stets einer Vielzahl von zentrifugal wirkenden Kräften ausgesetzt. Dafür sorgte schon der sehr schnelle „Generationswechsel" der Mitglieder, oft identisch mit der Gründung einer Familie, mit dem Beginn einer beruflichen Tätigkeit, mit dem Beginn oder im günstigsten Fall dem Ende eines Studiums. Von dem daraus resultierenden Zwang einer ständigen Erneuerung ihres Bestandes an Mitgliedern und Gästen blieben wohl nur die alten Collectors Clubs ausgenommen, von denen einige überlebt haben: sehr sympathische, aber auch sehr esoterische Freundeskreise von Plattensammlern, deren Begründer ein solches SpezialWissen anhäuften, daß neue Mitglieder wegen des immer größer werdenden Abstandes an Alter und Kenntnissen kaum mehr hinzukommen können.

Das Jazz Studio Nürnberg ist diesen Weg nicht gegangen. Es ist offen geblieben für neue Menschen wie für neue Musik. Es hat sich darüber hinaus mit einer offenbar immer noch wachsenden Vielzahl von Veranstaltungen an eine breite Öffentlichkeit gewandt. So ist es zu einem nicht unwesentlichen Bestandteil des kulturellen Lebens seiner Stadt geworden. Mit dieser Öffnung nach außen setzte sich der Club aber auch allen Einflüssen aus, die zu seiner Denaturierung, zu seiner Auflösung führen konnten. Ich habe den Glückwunsch gefunden, den ich ihm zu seinem zehnten Jahrestag geschickt habe. Nach fünfzehn Jahren gelesen, klingt der Text ein wenig pathetisch und manchmal auch komisch: da nämlich, wo das Staunen über die ungewöhnliche Lebensdauer von zehn Jahren hindurchscheint.

Immerhin ist ein Kern von Wahrheit daran geblieben, der heute wiederholt werden darf, weil die Jahre ihn bestätigt haben. Es müssen wirklich die richtigen Leute gewesen sein, die damals zusammenkamen. Begeisterte, aber keine Fanatiker, die früher oder später alles verdorben hätten. Von fränkischer Hartschädligkeit in der Sache, aber tolerant anderen gegenüber. Nürnberger eben. Aber an den günstigen Zufall, von dem ich damals schrieb, vermag ich heute nicht mehr zu glauben. War die Entdeckung der alten Keller am Paniersplatz Glück - oder nicht vielmehr das Ergebnis einer langen Suche? Und wenn uns die alte „Tropfsteinhöhle" vor 25 Jahren als ein Glücksfall erschienen sein mag: wäre sie uns heute nicht unerträglich? Würde das Jazz Studio ein immer wieder neues, aufgeschlossenes Publikum - aber eben ein an den relativen Luxus unserer Tage gewöhntes Publikum - anziehen, wenn seine Mitglieder die Räume nicht in einer kaum vorstellbaren Zahl freiwilliger Arbeitsstunden erweitert, ausgebaut, verbessert hätten? Ist nicht in erster Linie immer wieder die Bereitschaft vieler ausschlaggebend gewesen, in der Freizeit für das Gemeinsame zu arbeiten? Die handelnden Personen können hier kaum aufgeführt werden. Schon gar nicht von jemandem, der die Entwicklung nicht als ständiger Chronist begleiten konnte. Das Jazz Studio neigt auch nicht zum Personenkult. Ich habe im April, als ich den Club besuchte, erst fragen müssen: Wer ist denn jetzt Präsident? Allerdings war ich auch nicht erstaunt zu hören, daß es Walter Schätzlein ist, seit dem ersten Tag die treibende Kraft hinter vielen Aktivitäten des Clubs. Er selbst hat mir davon nie erzählt. Dafür hat er die Leistung der Jüngeren hervorgehoben, die inzwischen selbst Verantwortung übernommen haben. Ich habe gemeint, beides zu spüren. Die beständige Präsenz der „Alten" und den Einfluß der „Jungen", die eine stete Weiterentwicklung garantieren. Und ich habe geglaubt, viel Toleranz zu spüren in der Atmosphäre dieses Clubs. Wenn das so bleibt, ist mir um seine Zukunft nicht bange.

Auferstehung des alten New Orleans

One Mo' Time

Schon im letzten Jahr sah ich im Rahmen des New Orleans Jazz and Heritage Festivals einen Ausschnitt aus der Show „One Mo' Time". In diesem Jahr nahm sie das Toulouse Theatre im French Quarter während des Festivals jeweils samstags regulär ins Programm. Es wurden zwei Shows hintereinander gezeigt. Insgesamt gab es 9 Veranstaltungen und die waren, wie erwartet, alle ausverkauft. Das Toulouse Theatre ist recht klein und intim und bietet genau die richtige Atmosphäre für eine derartige Show. Der Untertitel von „One Mo' Time" lautet „An Evening at the Lyric Theatre - 1926" und das genau bringt sie. Das Lyric Theatre lag an der Ecke Iberville und Burgundy Street und wurde 1927 durch Feuer zerstört. Allabendlich traten dort in den 20er Jahren Vaudeville Stars oder Sängerinnen vom Rang einer Bessie Smith oder Ma Rainey auf. Die Show hat praktisch zum Inhalt, einen Abend darzustellen, wie er damals im Lyric 1926 gewesen sein konnte. Dabei bekommt man auch Einblick in das Leben hinter den Kulissen.

Die Hauptfigur der Show ist gewissermaßen Bessie Smith und die schwarze Darstellerin, die ihre Rolle spielt, ist eine sehr ausdrucksvolle, starke Persönlichkeit mit Namen Sylvia „Kuumba" Williams. Auch die drei anderen, die auftreten, sind mehr Schauspieler als Jazz-Vokalisten. Sie stammen alle aus New Orleans und spielen ihre Rollen sehr überzeugend. Die

ganze Show Desteht aus Stücken, die entweder allein, zu zweit, zu dritt oder zu viert gesungen oder getanzt werden. Bisweilen wird auch tanzend gesungen. Ursprünglich bestand das Ensemble aus 6 Leuten. Aber einer brannte mit den Gagen durch, ein zweiter sitzt jetzt hinter Schloß und Riegel. Die vier Verbliebenen mußten deren Rollen mit übernehmen, um nicht vertragsbrüchig zu werden. Dadurch gibt es sehr komische Szenen. Eine mußte also gezwungenermaßen die Rolle eines orientalischen Tänzers übernehmen und eine andere die eines schwarzen Komödianten. Ausgerechnet sie hat eine sehr helle Gesichtsfarbe, so daß sie schwarze Schminke braucht. In starkem Maße lebt die Show von der Musik der New Orleans Blues Serenaders, einer Gruppe aus zwei schwedischen und drei New Orleanser Musikern. Es sind Lionel Ferbos, Trompete, Walter Payton, Tuba, John Robichaux, Schlagzeug, Lars Edegran, Klavier, und Orange Kellin, Klarinette. Die beiden letztgenannten Schweden leben schon jahrelang in New Orleans und Lars ist ein wirklich guter Pianist. Er war es auch, der all die Recherchen für die Musik der Show unternahm. Tagelang durchstöberte er die Archive der Tulane Universität, die unschätzbares Material bergen.

Die Szenerie der Show ist sehr einfach, aber doch recht wirkungsvoll. Zu Beginn sieht man auf jeder Seite der Bühne im hinteren Raum Ankleidekommoden mit Spiegeln, die von Lampen eingefaßt sind. Bei genauem Hinsehen erkennt man, daß in den Rahmen die Spiegel fehlen, daß man also hindurchschauen kann. Vor der einen Kommode sitzt Papa Du, das ist Vernel Bagneris, der die Show leitet, sie auch produziert hat und genauso aussieht wie Jelly Roll Morton. Bagneris spielte auch die Rolle von Morton in dem Film „French Quarter", der zur gleichen Zeit wie „Pretty baby" gedreht wurde, aber bei weitem nicht so viel Publicity erhielt. Neben Papa Du sitzt eine hellhäutige Schöne, die augenscheinlich mit ihm ein Techtelmechtel hat. Doch Papa Du ist der Mann von Bertha, der Sängerin, die Bessie Smith verkörpert. Bertha sitzt auf der anderen Seite der Bühne, ebenfalls vor einer Kommode und neben ihr eine Frau, die vom äußeren Erscheinungsbild mit Ma Rainey vergleichbar ist. Sie wird von Ma Reed dargestellt. Die vier liegen sich in den Haaren, all die Enttäuschungen, Intrigen und Verleumdungen unter ihnen werden aufgedeckt. Doch dann sagt auf einmal jemand: „Ihr müßt auf die Bühne, Eure Show beginnt jetzt!" Prompt schwenken die Scheinwerfer nach vorne und da sitzt die Band, die zu spielen anfängt. Und sie bietet im Verlauf der Show all die wunderbaren traditionellen Stücke wie „Hot time in the old town tonight", „Cake walkin' babies", „Down in honky tonk town". Gesungen werden bekannte Bessie Smith Nummern wie „Kitchen man", oder „I ain't gonna play no second fiddle".

Fängt das Leben und die Musik des alten New Orleans ein: One Mo' Time mit Sylvia „Kuumba" Williams, Lionel Ferbos, Orange Kellin und Lars Edegran Foto: Barbara Y.E. Pyle

Die Show kann sehr leicht überall aufgeführt werden, da nicht viele Requisiten erforderlich sind^ „One Mo' Time" erhielt einmal das Angebot, in einem Theater in Greenwich Village aufzutreten. Doch sollte dazu eine andere Band gestellt werden. Das Ensemble machte es indessen zur Bedingung, mit den New Orleans Blue Serenaders zu arbeiten, denn deren New Orleans Klang ist unbedingt erforderlich. So können eben nur New Orleans-Musiker spielen. Wenn die Show in New York ein Erfolg wird, dann kommt sicherlich Europa als nächste Station. So war es auch mit „Bubblin' Brown Sugar",,,Ain't Misbehavin"' und „Chicago", das in London zu sehen ist. Und „One Mo' Time" ist wirklich eine exzellente Show, fängt sie doch das Leben und die Musik des alten New Orleans wunderbar ein.

In diesem Jahr gab es auch beim New Orleans Festival erstmals einen Gospel-Boat-Ride, der sehr gut organisiert war. Insgesamt waren 6 Gruppen zu hören, zwei davon entpuppten sich als Gospelgruppen mit disco-artiger, entsetzlich lauter, elektronischer Musik. Dadurch konnte man beim besten Willen dem Gesang nicht mehr entnehmen, ob er von Jesus oder dem Teufel oder sonst jemand handelte. Eine Gruppe war so bemerkenswert und beeindruckend, daß sie unbedingt erwähnt werden muß: die Dorothy Love Coates Singers. Das sind fünf Sängerinnen, angeführt von Dorothy, die bereits seit 3 Jahrzehnten auf dem Gebiet des Gospel tätig sind. Die Gruppe fällt durch wunderbare Bekleidung auf und präsentiert sich so bewegend, daß ich gleich an meine erste Begegnung mit Marion Williams and the Stars of Faith denken mußte. Die Dorothy Love Coates Singers boten sehr überzeugende, ergreifende Gospelmusik und ich war von deren Gesang so hingerissen, daß ich nicht mit Bestimmtheit zu sagen weiß, was für eine Begleitgruppe sie dabei hatten. Ich meine einen Pianisten, einen Organisten und einen Schlagzeuger. Dorothy stammt aus Birmingham, Alabama, und sie hat all die alten, wunderbaren Gospelsongs in ihrem Repertoire. Aber einiges, was die Gruppe sang, war mir nicht bekannt, wahrscheinlich sind das eigene Stücke. Bisweilen predigt Dorothy ein wenig inmitten der Stücke, aber alles kommt äußerst geschmackvoll. Sie verfügt über eine gewaltige Stimme, aber auch ihre vier Kolleginnen beweisen gutes stimmliches Ausdrucksvermögen, wenn sie von Dorothy immer wieder einzeln herausgestellt werden. Da es nur noch wenige so ursprünglich singende Gospelgruppen gibt, wäre es bestimmt ein großer Gewinn, wenn jemand sie nach Europa holen würde. Dorothy Love Coates würde brennend gerne eine Europatournee unternehmen, denn sie will ihre Botschaft in alle Welt tragen. (Kontaktanschrift: Dorothy Love Coates, 2016 21 st Street North, Birmingham, Alabama).

Beryl Bryden

Jazz News

Kurt Honenberger gestorben

Am 15. Juli erlag in Kernen-Stetten bei Stuttgart der Trompeter Kurt Hohenberger einem Herzinfarkt. Er wurde 71 Jahre alt. Hohenberger hatte sich schon in jungen Jahren autodidaktisch das Trompetespielen beigebracht und sich durch Talent und Eifer bald eine erstaunliche Technik angeeignet. Da es ihm vor allem die Jazzmusik angetan hatte, spielte er bald in kleinen Tanzensembles und fiel durch Improvisationsgabe und Swingfeeling so auf, daß man ihn Anfang der 30er Jahre gerne in jazzbetonte Studiobands holte und Schallplattenaufnahmen mit ihm machte. 1934 nahm ihn Harald M. Kirchstein in die Goldene Sieben, 1935 wurde er Mitglied des nahmhaften Oscar Joost Orchesters und spielte auch immer wieder mit Teddy Stauffers Original Teddies. 1937 gründete Hohenberger eine eigene Swing Band, mit der er Hausensemble des Berliner „Quartier Latin" wurde. Aufgrund seiner zwar dezenten, aber doch mitreissend swingenden Musik zog er dort viele Jazzfreunde an und wurde als eine Art „Jazz-King" gefeiert. Die Klarinettisten und Saxophonisten Ernst Höllerhagen und Detlev Lais, der Pianist Fritz Schulz-Reichel und der Gitarrist Hans Korseck gehörten u. a. seinen „Solisten vom Quartier Latin" an, die auch viele Plattenaufnahmen machen konnten. Während des Krieges spielte Kurt Hohenberger mit seiner Band, in der damals auch Walter Dobschinski Posaune und Bass, Herbert Müller Klarinette und Saxophon, Harry van Dyk Schlagzeug spielten, in der Berliner Rosita Bar, trat aber auch im besetzten Frankreich auf und machte in Berlin Big Band Aufnahmen. Hohenberger ist es gelungen, nach dem Krieg erneut eine Band zusammenzustellen und er konnte von 1947 bis 1955 auch Plattenaufnahmen in Berlin, Wiesbaden und Dresden machen. Sein früheres musikalisches Niveau erreichte er allerdings nicht mehr, denn wenn er während der Nazi-Zeit auch vorsichtig sein mußte, Plattenaufnahmen damals meist „sauber" waren, so spielte er im Quartier Latin doch noch recht heiß. Als Hohenberger Ende der 50er Jahre spürte, daß seine Zeit vorüber war, zog er sich von der Musikszene zurück und sein Name trat erst wieder in Erscheinung, als in den 70er Jahren Aufnahmen der Goldenen Sieben und von seinen Solisten vom Quartier Latin wiederveröffentlicht wurden. Im Süddeutschen Rundfunk konnte er in der Sendereihe „Swing Souvenirs" in seinen letzten Lebensjahren noch einmal an seine große Zeit in Berlin erinnern.

Reist zusammen mit Reggae und Punk Rock Gruppen: Don Cherry
Foto: K.-H. Bechholz

Kenny Drew und Sahib Shihab haben kürzlich ihre eigene Plattenfirma gegründet. Sie heißt Matrix und hat ihren Sitz in Charlottenlund, Dänemark. Bisher produzierte Matrix zwei Platten: „Prize/Winners" mit Svend Asmussen, Kenny Drew, Niels-Henning örsted Pedersen und Ed Thigpen und „Funk Dumplings" mit Clark Terry, Red Mitchell, Kenny Drew und Ed Thigpen. Kontaktanschrift: Matrix Records, Heilsmindevej 1, DK-2920 Charlottenlund, Tel. 63 74 70.

Don Cherry unternahm eine England-Tournee, bei der er in einem Programm mit der Reggae Gruppe Burning Spear und der Punk Rock Gruppe The Slits auftrat. Cherry wurde dabei von der Rhythmusgruppe der Lou Reed Formation begleitet.

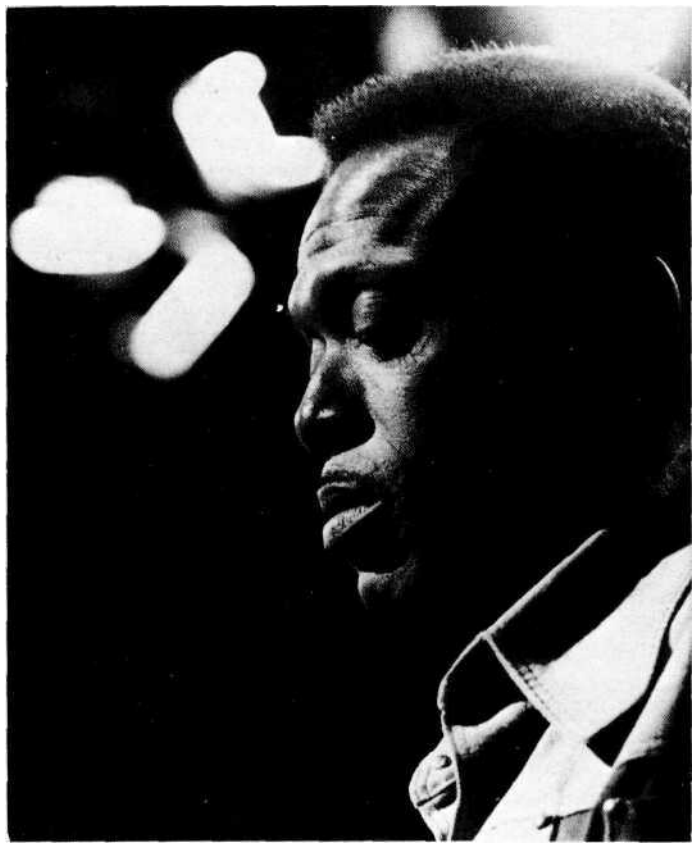
Das United Jazz + Rock Ensemble wird vom 20.-30. November wieder auf Tournee gehen. Kenny Wheeler wird als 10. Ensemble-Mitglied neben Ack van Rooyen, lan Carr, Albert Mangelsdorff, Barbara Thompson, Charlie Mariano, Volker Kriegel, Wolfgang Dauner, Eberhard Weber und Jon Hiseman mit von der Partie sein. Als weiterer Programmpunkt der von Mike Scheller veranstalteten Tournee wird sich das Michael Sagmeister Trio vorstellen. Im Oktober wird die dritte Platte des United Jazz + Rock Ensembles bei Mood vorgelegt. Die erste LP „Live im Schützenhaus" wurde bereits 50 000 mal verkauft, die zweite „Teamwork"setzte sich bislang in 21 000 Exemplaren ab.

Open Music, die im Sommer 1974 gegründete New Jazz Formation mit dem Gitarristen Hans Jürgen von der Burchard, dem Bassisten Wilfried Kirner und dem Schlagzeuger Joachim Koinzer, sorgt für die Musik zur Steiligen Schul-Fernseh-Serie „Musik und Bewegung", die im dritten Programm des SWF gezeigt wird. Im Herbst und Winter wird Open Music mit dem Pianisten Christoph Weller zusammenarbeiten. Zudem wird die Gruppe einige Auftritte in der gleichen erweiterten Besetzung wie auf ihrer „Percussive Music" LP bestreiten. Aufgrund ihrer Platte „Relaxing Waves" wurde Open Music zu Tourneen nach Frankreich, Polen und Ungarn eingeladen. Kontaktanschrift: Open Music, Joachim Koinzer, Ooser Gartenstr. 18, 7570 Baden-Baden, Tel. 0 72 21 /6 22 04.

Colours wieder auf USA-Tournee

Eberhard Webers Gruppe Colours wird vom 15. September bis 14. Oktober wieder auf USA-Gastspielreise gehen. Das Quartett wird in Cleveland, Buffalo, Boston, Washington D. C., Philadelphia, New York, Austin, Oklahoma City, Chicago, Iowa, Minneapolis, Madison (Wisconsin), Edmonton, Ft. Collins (Colorado), Phoenix (Arizona) Santa Barbara und San Francisco auftreten. Weber hofft, daß die Tournee nicht so anstrengend wird wie die im letzten Frühjahr, bei der die Gruppe 26 Auftritte in 24 Tagen absolvieren mußte und insgesamt eine Strecke von 1600 km zurücklegte. Ab 20. Oktober wird dann Colours wieder hierzulande zu hören sein.

Das Lighthouse in der Hermosa Beach in Californien, einer der traditionsreichsten Jazz Clubs der USA, hat eine neue Programmgestaltung. Vom 31. Juli bis 5. August führte es eine sogenannte „Keyboard" Woche mit Roger Kellaway, Jack Wilson, Jaki Byard, Joanne Grauer und Lloyd Glenn durch. Daran anschließend gab es eine „Guitar" Woche mit Tommy Tedesco, Al DiMeola, Lenny Breau, Joe Diorio, Ron Eschete, Barry Zweig und Art Johnson. Weitere derartige Wochen sind mit Streichern, Brass, Reeds, Percussion, Vibraphon und Gesang geplant.



Gründete zusammen mit Sahib Shihab eine Plattenfirma: Kenny Drew
Foto: Jörgen Bö

Duffy Jackson Schlagzeuger bei Basie

Anfang August trat Duffy Jackson als Schlagzeuger in die Count Basie Band ein. Der 26jährige Jackson ist der Sohn des Bassisten Chubby Jackson und spielt neben Schlagzeug auch noch Klavier, Bass und Vibraphon, zudem singt er. Jackson, der Butch Miles nach dessen 4V2Jähriger Orchesterzugehörigkeit ablöste, hat schon mit Flip Phillips, Milt Jackson, Kai Winding, Woody Herman, Monty Alexander, Benny Carter und Lionel Hampton gearbeitet. Wie verlautet, wird sich Butch Miles dem Dave Brubeck Quartett anschließen.

Aera hat seit Juli einen sechsten Mann, es ist der Gitarrist und Sänger Roman Bunka. Zu der Gruppe, die im ersten Halbjahr '79 schon mehr als 70 Konzerte gab, kommt bei einigen Auftritten noch der Duisburger Flötist Klaus Dapper dazu. Im November wird Aera eine Doppel-LP aufnehmen, die Mitte Februar 1980 erscheinen soll. Kontaktanschrift: Robert Lesquerade, Altes Schloß, 6901 Wiesenbach-Langenzell, Tel. 0 62 23/ 40716.

Bazillus eröffnet im Februar 1980 in der Innenstadt von Zürich einen Jazzclub, der 200 Besuchern Platz bieten soll. Interessierte Modern Jazz-, Free Jazz-, Bebop- oder Rock-Jazz-Musiker wenden sich an Bazillus, Beat Kennel, Limmatquai 48, CH-8001 Zürich.

Bennie Wallace wird mit seinem Trio, zu dem der Bassist Eddie Gomez und der Schlagzeuger Dannie Richmond gehören, am 20. Oktober beim New Jazz Festival in Hamburg spielen. Das Trio will dann bis zum 4. November in der BRD gastieren. Kontaktanschrift: Jazz-Tours, Ulrich Balß, Hoyeler Kirchring 17, 4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/7 07.

Best Seilers sind nach Angaben von Mole Jazz in London derzeit folgende Jazzplatten: 1 .Art Pepper „Today", 2. Bill Perkins „Confluence", 3. The Mastery of John Coltrane, Vol. 4, 4.Sal Nistico „Neo", 5. Scott Hamilton-Buddy Täte „Back to back", 6. Clifford Brown-Max Roach „Live at the Beehive", 7,Oliver Lake „Shine", S.Ruby Braff „The adoration of the melody", 9. Joni Mitchell „Mingus", 10. Dollar Brand „Black Lightning".

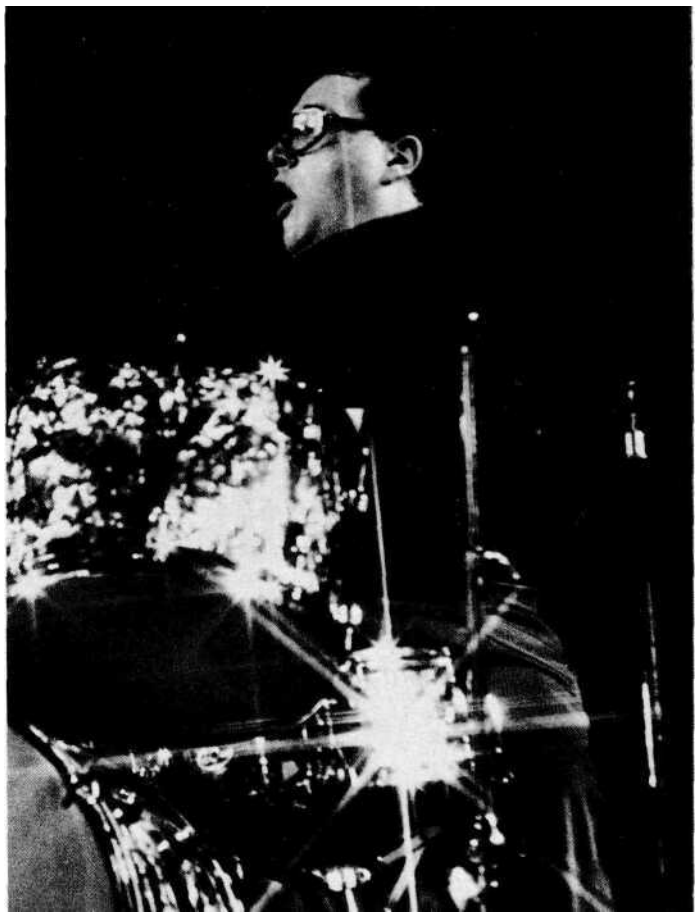
Bestselling **„Jazz" LPs** sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard in den USA derzeit: 1. Crusaders „Street Life", 2. Grover Washington „Paradise", 3. Joni Mitchell „Mingus", 4. Earl Klugh „Heart String",5. Spyro Gyra „Morning Dance", 6. Stanley Clarke „I Wanna Play For You", 7. George Benson „Livin[1] Inside Your Love", 8. Roy Ayers „Fever", 9. Chuck Mangione „Live At The Hollywood Bowl", 10. McCoy Tyner „Together".

ECM wird in nächster Zeit folgende neue LPs vorlegen: George Adams „Sound Suggestions" mit u. a. Heinz Sauer, Kenny Wheeler und Dave Holland, Terje Rypdal Group „Descendre", Miroslav Vitous Group mit John Surman, Nana Vasconcelos „Saudades" mit Egberto Gismonti, Barre Phillips „Journal Violone II" mit John Surman, Haden-Gismonti-Garbarek „Magico", Jack DeJohnette „Special Edition" mit Arthur Blythe und David Murray, Ralph Towner „Old friends, new friends" mit Kenny Wheeler, Eddie Gomez, Pat Metheny Group „American Garage" und auf Japo erscheint TOK „Paradox".

Martin Kolbe und Ralf Illenberger haben ihre zweite Platte für Mood Records aufgenommen. Sie soll Ende des Jahres erscheinen.

Thomas Cremer hat zusammen mit dem Pianisten Paul Schwarz und dem Bassisten Mario Castronari ein Trio gebildet, das im Herbst erstmals auf eine ausgedehnte Tournee gehen wird. Kontaktanschrift: Thomas Cremer, Lortzingstr. 24, 6000 Frankfurt/ Main 1.

Who Is Who In Jazz heißt eine von Lionel Hampton produzierte Plattenserie. Fünf LPs davon legte jetzt die Intercord in Deutschland vor. Es sind dies Aufnahmen von Teddy Wilson, Earl Hines, Gerry Mulligan, Woody Herman und natürlich Lionel Hampton.



Trommelt jetzt für Basie: Duffy Jackson **Foto: Willy Küster**

Sonderkurs für Musiklehrer

Im Mautnerschloß Burghausen wird vom 23. bis 25. November der 55. Jazzkurs Burghausen durchgeführt. Er ist als Sonderkurs für Musiklehrer angekündigt. Das Lehrprogramm umfaßt alle bei der Behandlung des Jazz im Musikunterricht wichtigen Faktoren: Grundelemente, Geschichte, Didaktische Fragen, Literatur (Bücher und Noten), Schallplatten, Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Besetzung. Die Leitung des Kurses liegt in Händen von Joe Viera. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 50,-, sie ist bis zum 10. November auf das Konto Nr. 47716 (Sonderkonto „Jazz/H. Viertl) der Volksbank Burghausen/ Obb. zu überweisen. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Stu Goldberg hat zusammen mit dem Bassisten John Lee und dem Schlagzeuger Gerry Brown eine Gruppe unter dem Namen Fancy Glance gegründet. Fancy Glance hat bereits für Sandra Music Productions eine Platte aufgenommen. Im kommenden Frühjahr wird das Trio eine Europatournee unternehmen. Kontaktanschrift: GKP Promotion, Im Tobel 2, 7201 Durchhausen, Tel. 0 74 64/21 77.

Der Jazzclub Offenburg wurde am 28. Juli mit einem Konzert aröffnet. Über 700 Jazzfreunde hörten dabei die Gruppen Raulset, Four on six, Heidepriem-Munz-Kirner und Mattu McNervys Quartett. Kontaktanschrift: Gerhard L. Litterst, Feldreben *5,* 7600 Offenburg.

Der Jazz Festivals World Calendar 1980/81 soll Anfang nächsten Jahres von der International Jazz Federation, Inc. vorgelegt werden. Dieser Kalender, der über alle Jazz Festivals der Welt Aufschluß geben soll, wird mit Musikerfotos ausgestattet sein und auch biographische Notizen über Newcomers enthalten. Er soll in 30 000 Exemplaren aufgelegt werden. Kontaktanschrift: International Jazz Federation, Inc., 1697 Broadway, Suite 1203, New York, N. Y. 10019, USA.

Das **Globe Unity Orchestra** wird im Januar 1980 zu einer sechswöchigen Fernost-Tournee starten. Das Orchester wird auf dieser vom Goethe Institut organisierten Gastspielreise in der selben Besetzung wie auf seinem „Compositions"-Album spielen, zudem soll noch der Cellist Tristan Honsinger als Gastsolist mitwirken.

Martial Solal bekam am 15. Juli anläßlich des Montreux Jazz Festivals den „Grand Prix de Disque Montreux 1979"für seine MPS Platte „Suite For Trio"überreicht.

Georg Lawall, der Gitarrist von Orexis hat im Nobile Verlag in Stuttgart zwei Hefte mit Jazzkompositionen für moderne Konzertgitarre veröffentlicht. „12 & Boogie & Blues" sind progressive Studien und „4 Stücke" sind Gitarrensoli aus den beiden Orexis Platten. Kontaktanschrift: Georg Lawall, Pfarrgartenstr. 15,7317 Wendungen, Tel. 0 70 24/5 18 24.

Jazz im ZDF soll, wie jetzt verlautet, demnächst eingestellt werden. Die von Reinhard Knieper betreute Sendereihe zeigte vor allem Ausschnitte aus Jazz Festivals.

Joni Mitchell stellte sich mit Aufnahmen aus ihrem „Mingus-"-Album auf ihrer letzten USA-Tournee vor. Die Sängerin ließ sich dabei von einer Gruppe begleiten, in der Pat Metheny, Jaco Pastorius und Don Alias mitwirkten.

Detlef Schönenberg wurde am 25. August im Schauspielhaus in Wuppertal-Elberfeld der Förderpreis der Stadt Wuppertal für das Jahr 1979 verliehen. Im Rahmen der Preisverleihung war Schönenberg auch mit Improvisationsmusik zu hören.

Jazz News

Pepper Adams gastierte im August beim Edinburgh Festival. Danach stellte sich der Baritonsaxophonist in Glasgow und Birmingham vor.

Phil Boutelje, Pianist, Komponist und Dirigent, ist am 29. Juli im Alter von 84 Jahren in Woodland Hills, Californien, gestorben. Auf dem Jazzgebiet kennt man Boutelje als Komponisten von Stücken wie „China boy", „Little doll" und „Lonesome".

Roy Eldridge gehörte zu den Solisten, die bei einem Louis Armstrong Memorial-Konzert am 16. Juli im Jazz Institute in Chicago mitwirkten.

Sideline, die seit 1 1/2 Jahren bestehende Bremer Gruppe, hat sich jetzt umbesetzt. Für den Schlagzeuger Tim Renken, der wegen eines Studiums in Boston die Gruppe verließ, kam Robert Smith, den Bassisten Dago Gerdes ersetzte Dieter Heinsohn. Seit März dieses Jahres spielt der Pianist Rolf Schmücker mit Sideline. Die Gruppe nahm unter dem Titel „Sidesteps" eine Platte auf, die im Mai dieses Jahres erschien. Kontaktanschrift: Sideline, Hugo Vogel, Vor dem Steintor 170, 2800 Bremen, Tel. 0421 /702685.

Carla Bley wird ihr umfassendes Werk „Escalator Over The Hill" demnächst erneut vorlegen. Und zwar wird das Album von ECM veröffentlicht. ECM plant auch Mike Mantlers „Jazz Composer's Orchestra" wieder zugänglich zu machen.

Carmen McRae wirkte am 6. Juli bei einem Billie Holiday Memorial-Konzert in Las Vegas mit, das von der Las Vegas Jazz Society veranstaltet wurde.

Claude Boiling konnte am 5. August in der Hollywood Bowl zwei neue Werke uraufführen. Es waren seine „Suite for flute and classical guitar" und seine „California Suite". Neben dem französischen Pianisten trat noch der Flötist Hubert Laws solistisch hervor.

Orexis, von der deutschen Phonoakademie zu „Künstlern des Jahres 1978" gewählt, haben ihr drittes Album unter dem Titel „Reflection" aufgenommen. Es wird demnächst bei Intercord erscheinen. Das Album enthält eine katalanische Suite von Georg Lawall, bei der die Gruppe noch durch den Flötisten Dieter Bihlmaier und den Oboisten Bernhard Bruckdorfer erweitert wurde. Im Oktober wird Orexis eine Tournee durch Deutschland unternehmen. Kontaktanschrift: Wolfgang Lauer, 8551 Weingarts 11, Tel. 0 91 99/ 722.

Michael Lytle, Klarinettist und Pianist, hat sich vor anderthalb Jahren mit seinem Saxophonkollegen George Cartwright zu einem Duo zusammengetan, das in Woodstock beheimatet ist und jetzt seine erste Platte unter dem Titel „Bright Bank Elewhale" vorlegen konnte. Kontaktanschrift: Lytle-Cartwright, Box 671, Woodstock, New York 12498, USA.

Om wird vom 27. Oktober bis 17. November auf eine ausgedehnte Tournee gehen. Mit dem Schweizer Quartett wird sich wieder der brasilianische Percussionist Dom Um Romao vorstellen. Bei den ersten 10 Tagen der Gastspielreise sollen zudem noch Manfred Schoof und Wolfgang Dauner mitspielen. Die Gruppe wird in dieser Besetzung beim Internationalen Jazz Festival in Zürich auftreten. Kontaktanschrift: Werner Oberender, Eisenbahnstr. 35, 5403 Urmitz/Bhf.,Tel. 0 26 37/ 6 56 68.

Jose Rogerio, der in Mainz lebende brasilianische Gitarrist und Sänger hat mit dem Gitarristen und Percussionisten Georg Lawall ein Duo gegründet. Es präsentiert brasilianische Gitarrenmusik von Baden Powell, Luiz Bonfa, H. Villa-Lobos sowie Musik der beiden Gitarristen. Kontaktanschrift: Georg Lawall, Pfarrgartenstr. 15, 7317 Wendungen, Tel. 0 70 24/5 18 24.

Mike Westbrook nahm vor einiger Zeit in Hamburg sein Jazz-Kabarett „Mama Chicago" auf. Die Veröffentlichung auf einer Doppel-LP ist für Oktober geplant.

Old and New Dreams, das Quartett mit Dewey Redman, Don Cherry, Charlie Haden und Ed Blackwell, hat Anfang August in Oslo eine Platte für ECM aufgenommen. Sie wird im November erscheinen.

Hans Kumpf formierte für ein Konzert in John Fischers Loft „Environ" in New York eine amerikanische Ausgabe der Clarinet Contrast Formation. Zu ihr gehörten Perry Robinson, Mark Whitecage, Marvin Kahn, Peter Kühn, Michael Moss und Leo Panar. Zuvor waren Fischer, Kahn, Kühn und Kumpf 90 Minuten lang live in der Radiostation der Columbia University, WKCR, zu hören.

Ein **Jazz-Markt** findet am Sonntag, dem 7. Oktober von 10.00 bis 20.00 Uhr im Rahmen des 2. Frankfurter Hot Jazz Weekend im Volksbildungsheim in Frankfurt statt. Teilnehmen können an dem Markt Jazz-Platten-Sammler, Klein-Händler, Importeure. Kontaktanschrift: Dieter Nentwig, Taunusstr. 44, 6457 Maintal, Tel. 0 61 94/6 10 48.

Eine **Jazzreise** nach New York und New Orleans veranstalten Gefeg Reisen, München. Sie dauert vom 27. Oktober bis zum 5. November und schließt Besuche in New Yorker und New Orleanser Jazzlokalen ein. Zudem können die Teilnehmer an einem Vortrag „New Orleans Jazz" von Richard B. Allen, sowie an einem privaten Konzert des New Orleans Ragtime Orchestra teilnehmen. Der Preis beträgt pro Person ab Frankfurt DM 1980,- Kontaktanschrift: Gefeg Reisen, Weinstraße 11/11, 8000 München 2,Tel. 0 89/ 22 95 77.

JAZZ PODIUM

Nr. 10/XXVIII Oktober 1979
ISSN 0021–5686
DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32,
7000 Stuttgart 1

E 1315 EX

Toshiko Akiyoshi
Lew Tabackin
Big Band

6368203 901 01-73
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Das verrückte Riesenbaby

Sie nennen ihre 1972 ins Leben gerufene Big Band ihr verrücktes Riesenbaby - die jetzt bald 50jährige, aus Japan stammende Pianistin, Komponistin und Arrangeurin Toshiko Akiyoshi und ihr um 11 Jahre jüngerer Lebensgefährte, der amerikanische Tenorsaxophonist und Flötist Lew Tabackin. Sie gilt heute als die beste und interessanteste Jazz Big Band und ihr Deutschland-Debüt Ende Oktober wird daher mit großer Spannung erwartet. Daß die Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band in den sieben Jahren ihres Bestehens nach Ansicht internationaler Kritiker zum besten Jazz Orchester wurde, hängt freilich mit den Gegebenheiten der Big Band Szene zusammen. Da gibt es einerseits noch die Orchester der Großen von Einst, die von Count Basie und Woody Herman, bisweilen auch das von Lionel Hampton, doch leiden sie zumeist an einem Mangel an profilierten Solisten. Studioorchester wie die von Bill Berry, Frankie Capp-Nat Pierce oder Clark Terry dagegen haben den Nachteil, daß sie nicht oft genug zusammenkommen, um zu einer wirklichen Einheit zu werden. Auf Platten sind sie unterrepräsentiert und ausgedehnte Tourneen, die den Ruf festigen, sind meist nicht möglich. Daß Thad Jones sich von seinem Partner Mel Lewis trennte, hatte die gleiche Auswirkung wie der Verlust Duke Ellingtons im Ellington Orchester. Das Interesse des Publikums erlahmt an diesen Bands, es wird argumentiert, sie hätten ihr Herz verloren. Eine Minderheit interessiert sich dann noch für die Experimentier-Bands wie das Jazz Composers' Orchestra oder das Globe Unity Orchestra.

Die Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band konnte also praktisch in eine Lücke springen. Sie macht zeitgemäßen, swingenden Big Band Jazz, verfügt über sehr eigenwillige, oft von japanischer Musik geprägte Kompositionen, die sehr sorgfältig und vielgestaltig arrangiert sind, in ihren Reihen sitzen sehr profilierte Solisten, sie präsentieren sowohl anspruchsvolle, suitenartige Werke als auch heißen, mitreißenden Big Band Jazz mit Session-Charakter. Und - was für die Publicity außerordentlich zuträglich ist - sie ist das Werk einer Frau.

Liebe - nicht nur zur Musik

Doch waren die anfänglichen Jahre für die Band alles andere als leicht. Lew Tabakkin erzählt: ,,1967 traf ich Toshiko zum ersten Mal bei einem Engagement mit Clark Terry im 'Half Note' in New York. Sie war als Ersatzpianistin für Don Friedman kurzfristig eingesprungen. Toshiko sprach damals von ihrem Plan, in der Town Hall ein Konzert zu veranstalten. Sie meinte, nachdem sie nun schon so lange in den USA wohne, sei es an der Zeit für ein großes, repräsentatives Konzert, in dem sie sich solo, im Trio und Quartett, sowie mit einem Orchester vorstellen könne. Für diese Big Band hatte sie Joe Farrell als

Tenorsaxophonsolisten vorgesehen. Doch der hatte bereits ein Engagement bei Thad Jones-Mel Lewis angenommen. Toshiko fragte Clark Terry, ob er nicht einen Ersatz für Farrell wisse. Er sagte: 'Aber freilich, und zwar einen, der sich mit Farrell durchaus messen kann. Er ist nur ziemlich neu hier, sein Name ist Lew Tabackin.' Sie hörte mich dann im 'Half Note' und anscheinend gefiel ihr mein Spiel, so daß sie mich verpflichtete. Aber es klappte nicht, auch wir kamen nicht zusammen, ich mußte ebenfalls mit Thad Jones-Mel Lewis nach Californien reisen. Toshiko fand dann in Eddie Daniels einen Ersatz. Einige Zeit später trafen wir uns wieder und spielten im Quartett zusammen. Zuerst dachte ich nur, sie mag dich, weil du so spielst, aber dann spürte ich, daß es noch mehr war. Es war ganz natürlich, daß wir uns fanden, aber bevor wir uns darüber Gedanken machten, waren wir schon zusammen. 1969 haben wir dann geheiratet."
1972 übersiedelten Toshiko und Lew nach Californien, denn Lew bekam einen recht gut bezahlten Job als Studiomusiker in der von Doc Severinsen geleiteten Band der „Tonight Show". Doch der füllte ihn nicht aus. Erwollte Jazz spielen. Eines Tages schlug er seiner Frau vor, zusammen mit ihm und all den anderen Studiomusikern eine Rehearsal Big Band aufzustellen, zumal sie doch noch von ihrem Town Hall Konzert Material von 6 Kompositionen vorliegen habe. Das sei immerhin schon ein Anfang. „Wir begannen dann tatsächlich noch 1972 damit, im Gebäude der Musicians Union eine Big Band aufzustellen", erzählt Lew Tabakin, „aber es war recht schwierig", erinnert er sich, ,,denn die meisten Musiker hatten mit der Musik von Toshiko Probleme, sie waren ganz auf eine Studio-Arbeit unter anderen Bedingungen eingestellt. Wir machten trotzdem mit dem Üben weiter, fanden auch geeignetere Solisten, die mit Toshikos Musik besser umzugehen wußten, die dadurch wiederum Lust bekam, Stücke zu schreiben, die auf die individuelle Art der Bandmitglieder ausgerichtet waren. Nach ungefähr anderthalb Jahren konnten wir dann wirklich von einer Band sprechen. Die Anfänge waren recht unbefriedigend."

Kaum jemand hatte geglaubt, daß es möglich wäre, mit Studiomusikern in Los Angeles eine Big Band aufzustellen, die hart arbeitete, ohne daß sich das irgendwie auszahlte. Aber gerade das empfanden Lew Tabackin und Toshiko Akiyoshi als eine Herausforderung. Ihr Kampf gegen den Strom verlief schließlich siegreich, obwohl es anfänglich Zeiten gab, in denen Toshiko drauf und dran war zu resignieren. Die Schwierigkeiten hatten sich da so gehäuft, daß sie völlig entmutigt war. Aber in solchen Momenten sprach ihr Lew Tabakin immer wieder Mut zu. Er argumentierte, daß sie zu den Wenigen gehöre, die etwas ganz Eigenständiges in der Musik auszusagen haben, was doch zweifellos etwas sehr Wichtiges sei. Toshiko leistet die Hauptarbeit der Band, sie schreibt die gesamte Musik, aber Lew versucht dafür, ihr alle organisatorischen Dinge abzunehmen. Er kümmert sich in erster Linie um die Musiker, zieht sie heran. Und er ist der Hauptsolist des Orchesters, für den Toshiko im Lauf der Jahre sehr viel geschrieben hat.

Hinterlassenschaften

Toshiko Akiyoshi, die drei Jahre auf der Berklee School in Boston Komposition studiert hat, fällt das Komponieren auch heute noch nicht leicht. Sie sagt: „Ich ringe mir jede Note ab. Ich wünsche mir sehnlichst, einen Weg zu finden, der mir hilft, meine Ideen besser zu organisieren. Darüber darf man aber nicht vergessen, daß die Musik letzten Endes ein emotionelles Erlebnis sein sollte. Es gibt nur eine Minderheit von Menschen, die das zwingende Bedürfnis nach Kunst haben, und das kann so stark sein wie das nach Essen und Trinken. Ich gehöre zu diesen Menschen. Für mich ist die künstlerische Betätigung praktisch Selbsterhaltung. Ich werde nie die aufregende Erfahrung vergessen, die mir meine erste Selbsterkenntnis vermittelte. Es war das urplötzliche Bewußtwerden des eigenen Ich und das erschien mir so, als ob sich ein Kreis schließt. Die Musik zog mich immer stark an, vor allem aber der Jazz, wegen seiner reinen Kreativität, wegen des spontanen Selbstausdrucks, den er ermöglicht. Und wegen seines dynamischen Pulses, der die Zeit, in der wir leben, genau reflektiert. Für mich liegt im Musikmachen der Sinn meines Lebens. Jazzmusiker waren immer damit beschäftigt, selbst Geschichte zu machen, sie nicht nachzuerleben. Wenn Duke Ellington, den ich uneingeschränkt respektiere, sich damit zufrieden gegeben hätte, bei der Arbeit seiner Vorgänger zu verweilen, anstatt seine eigene große musikalische Tradition mit seinem Orchester zu erarbeiten, dann hätten wir alle nie die beglückende Erfahrung machen können, seine großartige, eigenständige Musik zu hören. Ich folge seinen Fußstapfen, obwohl meine vergleichsweise recht klein sind. Es ist mein Ziel, eine Musik zu schaffen, die meine Geschichte und meine Philosophie als Japanerin reflektiert. Das ist auch die Motivation, warum wir die Band gebildet haben." Und Lew Tabackin bekräftigt: „Die Grundidee, die hinter der Band steht, besagt, daß wir etwas hinterlassen wollen, wenn wir einmal nicht mehr sind. Dann soll es heißen, die beiden hatten eine Band, die schöne Musik machte. Vor allem für Toshiko ist es ein ganz wichtiges Anliegen, daß etwas von ihr weiterlebt."

Ist Jazz maskulin?

Die Vorurteile gegenüber der Frau sind in der Jazzmusik besonders stark. Es haben sich auch nur eine handvoll Frauen in den 6 Jahrzehnten der Jazzgeschichte zu profilieren verstanden. Auch Toshiko hat da einschlägige Erfahrungen machen können. Sie gesteht: „Ich muß doppelt so gut sein wie ein Mann, um mich irgendwie behaupten zu können. Manchmal habe ich selbst den Eindruck, daß der Jazz eine sehr maskuline, aggressive Musik ist. Und Männer mögen es nun einmal nicht, wenn sie spüren, daß eine Frau zu maskulin, zu aggressiv ist. Wahrscheinlich ist das der Grund, warum sich so wenige Frauen im Jazz einen Namen machen konnten." Nun hatte Toshiko Glück, denn Lew Tabackin hat gegenüber Frauen so gut wie keine Vorurteile. Er sagt: „Ich dachte nie groß darüber nach, jedoch waren unglücklicherweise die meisten Frauen, die ich als Musikerinnen kennenlernte, nicht allzu gut. Daraus schloß ich aber nicht, daß der Jazz mit dem Geschlecht zu tun hat. Tatsächlich ist er vielmehr Angelegenheit des Individuums, der speziellen Veranlagung, des Talentes. Es gibt also keinen Grund, warum Frauen nicht genau so gut Jazzmusik machen können wie ihre männlichen Kollegen. Ich meine auch, daß eine Frau den Männern etwas voraus hat, was sie in die Musik einfließen lassen sollte. Jedes Individuum bringt seine eigenen Gefühle, seine ganz bestimmte Haltung dem Leben gegenüber in dem zum Ausdruck, was es macht - in jeder Kunstform. Und die Einstellung einer Frau ist sicherlich etwas anders als die des Mannes. Die Ebenen des Maskulinen und Femininen sind recht verschieden. Ich würde aber nicht dahingehend verallgemeinern, daß eine Frau mehr Sensitivität, mehr Leichtigkeit besitzt, als ein Mann. Die Musiksoll das reflektieren, was den Menschen ausmacht: ob das nun eine Frau oder ein Mann, ein Weißer, Gelber oder Schwarzer ist, ein Europäer, ein Orientale oder ein Amerikaner."
Toshiko nimmt auch in ihrer Musik Stellung zur Lage der Frau. Etwa in ihren „Tales of a courtesan". Dazu erklärt sie: „Ich versuche darin den inneren Zwiespalt einer Kurtisane aufzuzeigen, die oberflächlich gesehen ein heiteres, luxuriöses Leben führt, aber in Wirklichkeit daran leidet, daß ihr die Menschenrechte versagt bleiben. Die melodische Linie bewegt sich nach oben, um Hoffnung auszudrücken, und nach unten, um Verzweiflung aufzuzeigen. Ich hoffe auch.xlaß es mir gelungen ist, in der Musik die Fröhlichkeit und die luxuriöse Verführung aufzuzeigen, die Aspekte ihres Lebens sind." Nun geht Toshiko aber nicht so weit zu glauben, daß Künstler in der Lage sind, die Welt sozial zu verändern. „Diese Macht ist ihnen nicht zu eigen", meint sie, „aber sie

sind oft sehr damit befaßt, was um sie herum vorgeht, was in der Vergangenheit geschehen ist, und sie können ihre Gefühle und ihre Einstellung dazu in ihrem Spiel und in ihren Kompositionen ausdrücken."

Was du ererbt...

Oft dauert es viele, viele Jahre bis ein Künstler, der in einem fremden Land lebt und gelernt hat, sich in einer fremden künstlerischen Sprache auszudrücken, zu seinen Wurzeln zurückfindet, eine gültige Verschmelzung zweier Kulturformen zustande bringt. Bei der sprichwörtlichen Fähigkeit der Japaner, sich fremden Einflüssen total anzupassen, ist es umso erstaunlicher, daß die japanische Pianistin Toshiko Akiyoshi sich auf ihr Erbe besann und Elemente der japanischen Musik und des No Theaters in ihre Kompositionen einbringt. Sie meint dazu: „Ich hatte mir schließlich durch das intensive Studium des amerikanischen Jazz ein großes Wissen angeeignet, auch sehr viele Inspirationen bekommen. Da fühlte ich, daß es an der Zeit wäre, mein kulturelles Erbe in diese neu erlernte Sprache einfließen zu lassen."
Nun sind sich Toshiko und Lew darüber im Klaren, daß sie ein reines Jazz Orchester haben wollen, genauer gesagt eine Bebop-Band, was bedeutet, daß die Substanz der Musik nicht verändert wird, auch wenn alle möglichen Elemente hineingemischt werden. Lew Tabackin sieht das so: „Toshiko hat einen ganz anderen Background als die meisten auf der Jazz-Szene. Teilweise schon wegen ihrer japanischen Herkunft, aber hauptsächlich deshalb, weil sie mit dem Bebop groß wurde. Ihr Haupteinfluß war Bud Powell. Es ist merkwürdig, aber wenn die Leute älter werden, dann ist da oft eine Rückbesinnung auf ihr geistiges Erbe festzustellen, -dann kommen Faktoren zum Tragen, von denen sie in jungen Jahren nichts wissen •wollten. Einige Elemente ihrer heimatlichen Kultur, ihre spezielle Haltung und ihre Gefühle dazu, flössen in Toshikos jetzige Musik ein. Die Einflüsse des japanischen No Theaters erklären sich dadurch, daß Toshikos Vater in einem solchen Theater spielte. Und die Klänge der No Instrumente und No Gesangsstimmen finden sich heute in mehreren von Toshikos Arbeiten. Das gab es zuvor noch nie, und deshalb ist es umso bemerkenswerter. Toshiko bringt deren Einmaligkeit in ihre Musik ein. Im übrigen schreibt sie nicht nach einem gewissen System, sondern arbeitet ganz natürlich an der Musik, die freilich auf ganz eigene Weise aus ihr herausbricht. So unterscheidet sich ihre rhythmische Konzeption von der der anderen, ihre harmonischen Strukturen sind sehr weiträumig, enorm klangvoll, sie nutzt sehr viel mehr harmonische Möglichkeiten aus als ihre Kollegen. Sie liebt Klänge und sie liebt Rhythmen. Ihre Einstellung zum Melodischen wurde im Lauf der Jahre immer stärker - das ist ein Aspekt ihrer Arbeit. Von mir bekam sie den Anstoß, Musik der älteren Bands des Jazz zu hören, etwa den frühen Ellington, und das hatte zur Folge, daß ihre musikalische Konzeption heute stark von der Ellingtons geprägt ist. In erster Linie ist aber ihre Musik die genaue Reflektion ihrer einmaligen Persönlichkeit."

Kampf gegen die Welt

Toshiko erklärt ihre Art zu Komponieren so: ,,In vielen Fällen hatte ich die Tendenz, so zu schreiben, daß übereinandergelagerte Klangschichten entstanden. Ich konzipiere etwa für den Saxophonsatz etwas, dann höre ich etwas anderes, was dazu paßt, und notiere das. Schließlich sieht die Komposition wie ein Foto aus, bei dem verschiedene Bilder übereinanderliegen." Weil sich aber das musikalische Geschehen bei ihr auf mehreren Ebenen gleichzeitig vollzieht, sind viele ihrer Stücke ungeheuer komplex. Toshikos Sinn für Klangfarben ist außerordentlich bemerkenswert, sie hat die Klangskala der Big Band enorm ausgeweitet. Bestechend sind auch die lieblichen Melodien, die lyrischen Stimmungen, die sie zu schaffen weiß, und mitreißend ist oft der im Unisono-gesetzte Saxophonsatz (z. B. „Strive for jive"). Am eigenwilligsten sind ihre mit Fragmenten japanischer Folklore und japanischer Tonalität durchsetzten Kompositionen. Allen voran die eine ganze Plattenseite füllende Suite „Minamata", dann auch „Kogun" oder „Children in the temple ground". Wenn man so will, ist einiges von Toshikos Schaffen Programm-Musik. Zu „Kogun", was in der Übersetzung soviel wie verlorene Kraft oder Kampf eines Menschen gegen die ganze Welt bedeutet, bekam Toshiko die Anregung von der dramatischen Geschichte eines japanischen Soldaten, der sich jahrelang in den Bergen der Philippinen versteckte, weil er meinte, der Zweite Weltkrieg sei noch in vollem Gange. „Daß Toshiko zu dieser Begebenheit eine so enge Beziehung entwickelte, ist damit zu erklären, daß sie ihre Lage ähnlich sieht", meint Lew. „Sie kämpft als Frau, als Japanerin und als Jazzmusikerin gegen die Welt und das ist nicht die leichteste Aufgabe, wie man sich denken kann." Ihre Suite „Minamata" ist die in Musik umgesetzte Geschichte eines kleinen japanischen Fischerdorfs, dessen Friede und Wohlstand durch eine Quecksilber-Vergiftung zerstört wird.
Was Toshiko heute mit Ellington verbindet, ist einmal, daß sie sich nicht in erster Linie als Pianistin sieht, obwohl sie das von Haus aus ist, und daß sie ihre pianistischen Fähigkeiten wie der Duke ganz in den Dienst der Big Band stellt. Sie sieht ihre Aufgabe zuallererst als Orchesterleiterin, Komponistin und Arrangeurin. Zum ändern konnte sie sich - und auch da entspricht sie Ellington - den Traum eines jeden Komponisten erfüllen, nämlich bestimmten Solisten die Musik auf den Leib schreiben. Es fanden sich allerdings immer wieder kritische Stimmen, die es grundsätzlich als Nachteil bezeichnen, wenn eine Big Band nur die Musik eines bestimmten Komponisten spielt. Das trifft auf die Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band zu und sie ist damit eine Ausnahme auf der heutigen Szene. Genau darin aber liegt ihre Stärke, ihre Einmaligkeit. Und die Poll Siege der Band, die Nominierung von Toshiko unter den besten Arrangeuren und Komponisten, sowie die Auszeichnung der Platte „Insights" als bestes Album des Jahres 1978 im Down Beat Poll brachten eine weitere Bestätigung, daß die Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band auf dem richtigen Weg ist.

Die USA versagen, Japan rettet

Doch war der Weg recht mühselig und die Band wäre ohne den idealistischen Einsatz von Toshiko, Lew und den Bandmitgliedern nie das geworden, was sie heute ist. Sie ist schon lange nicht mehr das Hobby von Lew, denn er quittierte seine Studiotätigkeit vor fast vier Jahren, um sich ganz der Band und den Projekten mit kleiner Gruppe widmen zu können. Die beiden haben in der Band auch nie ein reines Hobby gesehen, sondern erkannten darin von vornherein eine wichtige Aufgabe, die sie ernst nehmen und an die sie glauben. Leider stieß ihr Orchester bei den amerikanischen Plattenfirmen bisher auf wenig Gegenliebe. So liegen insgesamt nur 8 Alben vom Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Orchester vor, die alle von Toshikos Landsmann Hiroshi Isaka für den japanischen Markt produziert wurden. Davon sind offiziell nur 4 Platten in den USA aufgelegt worden. „Kogun", das 1974 aufgenommene Debüt-Album, brauchte vier Jahre lang, um in den USA eine Repräsentanz zu finden. Lew begründet das so: „Die amerikanische Plattenfirma sträubte sich „Kogun" wegen des darauf enthaltenen „Memory"-Stükkes zu veröffentlichen. Hier steht der Flügelhornist Bobby Shew im Vordergrund und zudem wird die Sprechstimme von Scott Elsworth eingesetzt. Die Firma reagierte auf die kunstvoll verstellte Stimme mit Unverständnis und machte bei einer Veröffentlichung zur Bedingung, daß wir sie herausnehmen. Wir weigerten uns, denn sie ist ein Bestandteil der Komposition. Toshiko ging von der Überlegung aus, daß die Erinnerung ('Memory') normalerweise von der Wirklichkeit abweicht und genau das gibt die Stimme wieder. Zudem nimmt sie der so schön klingenden

Liebliche Melodien, lyrische Stimmungen: Toshiko Akiyoshi **Foto: TALT Archiv**

Flügelhornstimme etwas von ihrem Schmelz, eröffnet noch eine zusätzliche Dimension."
1972 fingen die Big Band Proben an, die gewöhnlich Mittwoch morgens stattfanden. Aber noch nach anderthalb Jahren wurde das Orchester von niemandem engagiert. So gaben Toshiko Akiyoshi und Lew Tabackin 1974 ihr eigenes Orchester-Konzert, das zwar zu keinem finanziellen Erfolg wurde, aber auch keinen Verlust brachte. Toshiko verkaufte Wochen vorher schon bei japanischen Geschäftsleuten die Konzertkarten, so wie sie es bereits bei ihrem Town Hall Konzert in New York durchexerziert hatte. Und kurz vor dem Konzert kam auch der Kontakt mit Hiroshi Isaka zustande, der der Band anbot, eine Platte zu produzieren. Es war „Kogun", das Album, das zuerst nur in Japan herauskam, dort zu einem regelrechten Jazz-Hit wurde, sich 30 000 mal verkaufte. Toshiko hat einen sehr guten Namen in ihrer Heimat, sie gilt als die Pionierin des Jazz in Japan. Sie ist eine legendäre Persönlichkeit, der man viel Achtung entgegenbringt, zumal sie ihren Weg in den USA machte, ohne sich dabei selbst zu verleugnen. Die Band hat bisher drei Japan-Tourneen unternommen und daher vor allem dort eine beachtliche Anhängerschaft. Nicht zuletzt deshalb, weil all ihre Platten auf RVC, einer Tochtergesellschaft der japanischen RCA, veröffentlicht wurden. RVC hat der Band keinerlei Restriktionen auferlegt und sich auch ohne weiteres bereit erklärt, die eine Plattenseite umfassende Suite „Minamata" vorzulegen.

Soli, Sound und Schwarz

Erstaunlich ist die Tatsache, daß es in den 7 Jahren ihres Bestehens verhältnismässig wenig personelle Wechsel in der Band gab. Die Orchestermitglieder sind nicht besonders jung, das Durchschnittsalter liegt bei 35 Jahren. Viele Musiker aus der Hollywood-Los Angeles Ära haben Interesse bekundet, mitzumachen. „Trotzdem war es ein Problem, geeignete Solisten zu finden", erzählt Lew, „die die notwendigen technischen Voraussetzungen erfüllen und zudem über viel persönliche Farbe und eigenständigen Ausdruck verfügen. Ich persönlich bevorzuge Musiker, die Erfahrungen in kleinen Jazzgruppen gesammelt haben. Ein Schlagzeuger, der sich in Combos bewährt hat, ist zumeist aufregender als ein Drummer, der aus der Big Band Tradition kommt. Wir wollen auch in der Band das Feeling und die Schwerelosigkeit der kleinen Gruppe schaffen, aber diese Flexibilität mit Disziplin verbinden. Ideal wären Solisten mit Combo-Erfahrung, die lernen wollen, in einer Big Band zu spielen. Es ist ja bei uns nicht erforderlich, daß sie die Stücke ein-, zwei mal durchspielen und dann beherrschen, es bleibt uns mehr Zeit, um die Musik einzustudieren. Jetzt stellt sich das Orchester als eine Kombination aus Big Band erfahrenen Musikern und Mitgliedern kleiner Solisten-Gruppen dar. Toshiko sieht sehr viel Raum für Improvisation in der Band vor, die Band soll und darf bisweilen so klingen als ob ein Solist mit Rhythmusgruppe spielt. Wir vertreten nicht die Ansicht, daß die Soli zweitrangig gegenüber dem Gesamtklang sind. Trotzdem nehmen die Soli nicht Überhand, vor allem lassen wir niemanden endlos solistisch spielen, der nichts zu sagen hat. Immerhin sind Soli aber genau so wichtig wie die geschriebenen Orchesterparts. Toshiko schreibt für das Ensemble als gemeinsame Kraft, sie macht selbst aus

einer solchen Anzahl individueller Musiker eine Einheit. Und sie setzt die Solisten ihrer Persönlichkeit nach ein."
Bis auf Britt Woodman und John Heard waren bisher keine schwarzen Solisten in der TALT Big Band. Das bedauert Lew sehr. „Wir haben uns immer angestrengt, schwarze Musiker heranzuziehen, aber die guten Solisten sind normalerweise außerordentlich stark beschäftigt. Sie haben nicht die Zeit, in einer derartigen Band mitzuarbeiten. Ich meine, daß die Schwarzen etwas Besonderes einbringen können. Sie haben eine andere Einstellung zur Musik, auch einen anderen Background. Die meisten Musiker, die für mich wichtig waren und sind, haben eine schwarze Hautfarbe. Ich erlebte das ganz deutlich als ich dem Cab Galloway Orchester angehörte, dem Eddie Barefield in starkem Maß das Gepräge gab. Ich fühle mich sehr viel wohler, in dieser Tradition zu spielen. Und ich wünsche mir Musiker in unserem Orchester, die aus dieser Sphäre kommen. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß die herkömmliche Musikausbildung an den Colleges die musikalische Persönlichkeit eher zerstört als fördert. Musiker meiner Generation lernten vor allem durch das Spielen, durch die Praxis. Die heutige Musikausbildung scheint mir zuviel Formelles und zuwenig Essentielles zu enthalten. Das System unterdrückt die Individualität. Und es ist ungeheuer wichtig, daß die Nachwuchsmusiker die großen Individualisten persönlich spielen hören und nicht nur im akademischen Sinne richtig spielen lernen. Jeder kann lernen wie dieses oder jenes korrekt gespielt wird, aber damit verbunden ist nicht das Wissen um jazzgerechtes Musizieren."

Spontanes Spiel - spontane Hilfe

Toshiko schafft praktisch nur die Musik für zwei Platten im Jahr, zudem schreibt sie bisweilen etwas um. Alle Stücke, die auf den Alben erschienen sind, werden auch heute immer wieder gespielt. „Und das meist deshalb", erläutert Tabackin, „um neue Gefühle hineinzulegen. Wenn die Band besser wird - und das ist ständig der Fall - eröffnen sich damit auch neue Einblicke in die Musik. Die Musik ist also ständig im Wachsen. Wenn die Musik nicht spontan ist, wird sie langweilig. Dann bekommt der Spieler das Gefühl, in einer Studio Big Band zu arbeiten. Die schöpferische Erregung geht verloren."
Das Bandleader-Ehepaar war sich von vornherein darüber im Klaren, keine Kompromisse zuzulassen. Beiden ist ihr Anliegen zu wichtig, ihre Arbeit mit zu vielen Opfern verbunden, um es durch irgendetwas in Frage zu stellen. Die Big Band war für sie nicht die Erfüllung eines langgehegten Wunschtraumes, sondern sie ist mehr aus dem Zufall heraus geboren. So arbeiten beide auch in kleinen Gruppen, bisweilen zusammen im Quartett, aber auch mit eigenen Formationen. Toshiko weniger als Lew, weil ihr sonst zuwenig Zeit zum Üben bleibt. Auch tritt sie als Pianistin nicht gerne unvorbereitet an die Öffentlichkeit.
Tabackin gründete 1978 in Los Angeles wieder ein neues Trio, zusammen mit dem Bassisten John Heard und dem Schlagzeuger Billy Higgins. Er kommentiert: „Das Musizieren in kleiner Gruppe ist essentiell für die Jazzmusik. Die Big Band ist eigentlich nur eine Erweiterung der Combo. In der Combo bringt der Solist allerdings das Feeling selbst ein, er kann die Energie kontrollieren und die Struktur bestimmen. In der Big Band dagegen ist das Feeling durcft die Konmpostion schon vorhanden, der Solist muß es von einem bestimmten Punkt an übernehmen und weiterentwickeln. Er kann indessen die selbe Kreativität, die er in der Combo entfaltet, auch im Rahmen der Big Band zum Ausdruck bringen. Und das kann eine enorme Wirkung erzielen, um die wir uns mit dem Orchester stets bemühen.
Auf den Konzerttourneen der TALT Band gab es immer wieder Probleme und Schwierigkeiten. An eine denkwürdige Begebenheit erinnert sich Lew besonders gut. Auf dem Flug nach Berklee, Californien, ging das gesamte Notenmaterial der Band verloren. Und Toshiko und Lew wollten schon das Konzert absagen. Da tauchten unvermittelt ein paar Leiter von College Bands auf, die von dem Pech der Band gehört hatten. Sie brachten das Notenmaterial der TALT Band mit, das bereits damals gedruckt veröffentlicht war. Und damit konnte die Band dann ihr Konzert bestreiten.
Lew hat auch schon mit College Bands die Musik von Toshiko einstudiert, aber er hat immer versucht, die Nachwuchsmusiker auch zu den Ursprüngen des Jazz zurückzuführen. Sie sollten damit erkennen, wie alles im Jazz zusammenhängt, und auf diese Weise die richtigen Maßstäbe an die Hand bekommen. Er hat sich vor allem mit John Lewis über die Probleme des Unterrichtens unterhalten und dabei fiel ein Satz, den sich Lew Tabackin zu Herzen nahm: „It's not the kids, it's the teachers!"

Alter-nativen

Toshiko und Lew sind jetzt 10 Jahre verheiratet und sie bezeichnen ihre Beziehung als sehr glücklich, denn sie verstehen sich nicht nur menschlich sehr gut, sondern vor allem in der Musik. Lew sagt: „Ich meine, man lernt die Menschen durch ihre Musik sehr viel besser kennen als durch ihre Worte. Ich habe mich durch die Begegnung mit Toshiko verändert. Auch hat sich mein Flötenspiel stark gewandelt, seitdem ich durch sie orientalische und asiatische Musik kennenlernte. Es gibt da sehr viel mehr Raum und nicht so viele Noten, sie scheint das Gegenstück zur westlichen Musik zu sein. Es eröffnet sich dir eine neue Gefühlswelt und eine andere Vorstellung von Raum und Zeit. Ich lernte viel von Toshiko, sie stellt mich auch immer wieder vor neue Probleme, wenn sie ein neues Stück schreibt, das ich nicht ganz verstehe. Nicht im musikalischen Sinne, sondern in dem, was sie damit ausdrücken will. Sie erzählt in ihrer Musik Geschichten, die viel über die japanische Kultur aussagen. Ich absorbiere das, und vieles davon kommt in meiner eigenen Musik zum Vorschein. Das ist umfassender, als sich nur mit Skalen, Akkorden und Klängen zu beschäftigen. Ich kann so sehr viel besser zum Kernpunkt ihrer musikalischen Einstellung gelangen". Der Altersunterschied - Lew ist 11 Jahre jünger als Toshiko - macht sich in dieser Verbindung überhaupt nicht bemerkbar. Und lachend erzählt Lew eine Geschichte aus Japan: „Als ich das erste Mal mit Toshiko in Japan gastierte, kamen nach dem Auftritt einige ihrer Freundinnen hinter die Bühne, machten ihr Komplimente über ihre Musik, fragten dann aber neugierig, warum sie denn so einen alten Partner hätte. Aus der Sicht der Japanerinnen ist ein Mann mit Bart ein alter Mann. Und sie wollten es nicht glauben, als ihnen Toshiko mein Alter verriet."
Um die Zukunft ihrer Band ist es den beiden nicht bange. Sie meinen, daß nur zwei Dinge essentiell sind: ihre Kompositionen und sein Spiel.

Gudrun Endress

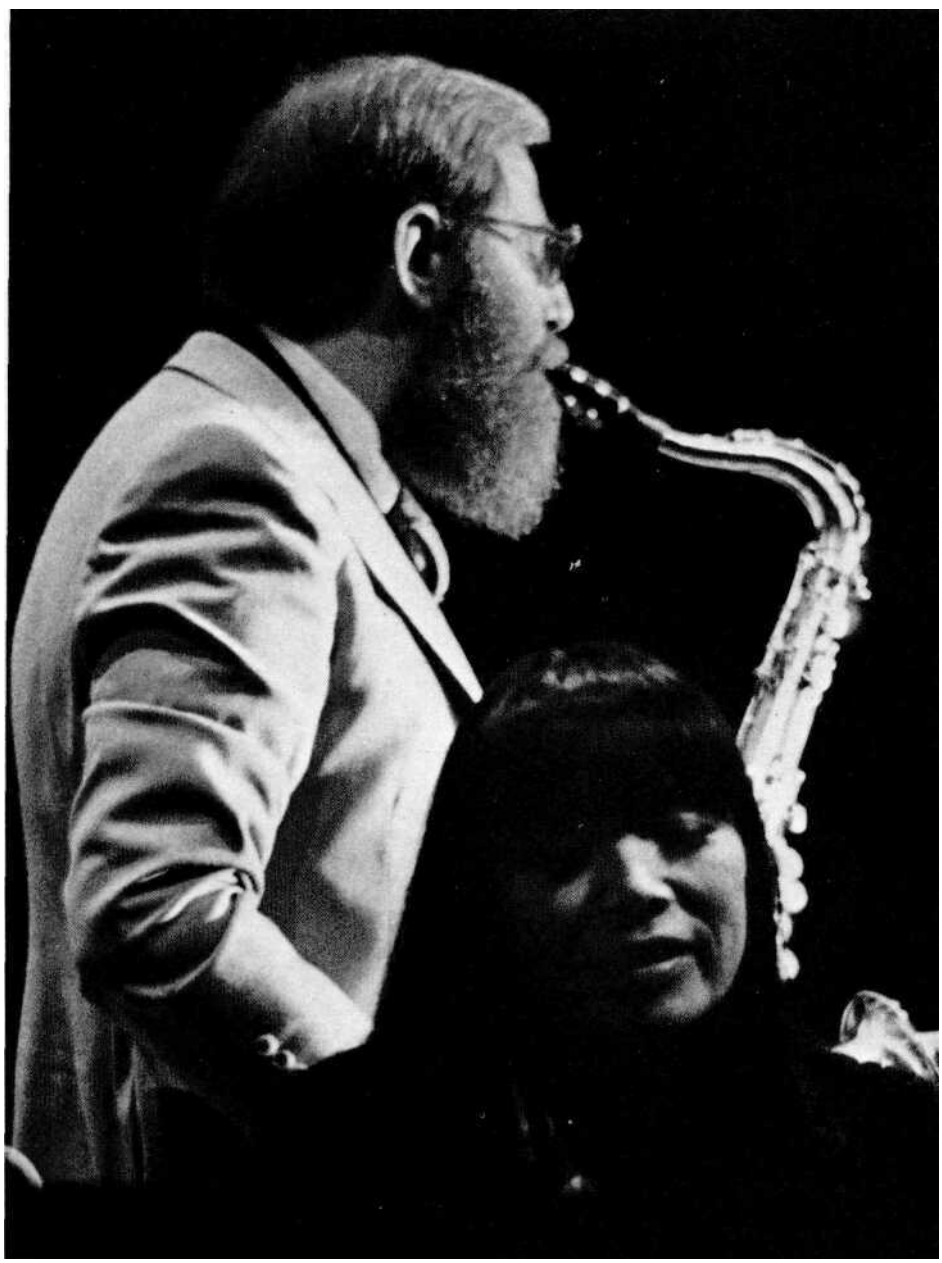
Plattenhinweise

Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band „Kogun" RCAAFL1-3019
Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band „Long Yellow Road" RCA-6296
Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band „Tales Of A Courtesan" RCA-1 -0723
Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band „Road Time" RCACPL2-2242
Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band „Insights" RCA AFL1-2678
Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band „March Of The Tadpoles" RCA RVP-6178
Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band „Live At Newport'77" RCARVJ-6005
Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band „Salted Gingko Nuts" RVC RVJ-6031
Toshiko Akiyoshi Trio „Dedications M" Disco Mate DSP-5006
Toshiko Akiyoshi Trio „Toshiko Plays Billy Strayhorn" Disco Mate DSP-5011
Lew Tabackin-Warne Marsh „Tenor Gladness" Disco Mate DSP-5004
Lew Tabackin „Rites Of Pan" Disco Mate DSP-5009
Lew Tabackin „Dual Nature" Inner City 1028
Lew Tabackin „Tabackin" Inner City 1038

Toshiko Akiyoshi

Sie wurde am 12. Dezember 1929 in Dairen in der Mandschurei geboren. Ihr Vater war ein wohlhabender Geschäftsmann, und mit sechs Jahren durfte Toshiko Klavier spielen lernen. Nach dem zweiten Weltkrieg jedoch mußten alle Japaner die Mandschurei verlassen und in ihre Heimat zurückkehren und somit verlor die Familie Akiyoshi all ihre Habe. Sie ließ sich im südlichen Teil Japans, in Ryo Yan nieder, und Toshiko betrauerte vor allem den Verlust ihres geliebten Klaviers. Da sehr viele amerikanische Soldaten in Ryo Yan stationiert waren, schössen in der Stadt die Amüsierclubs wie Pilze aus dem Boden. Eines Tages lief Toshiko durch eine Straße und sah plötzlich an einem Lokal das Schild „Pianist gesucht" hängen. Der Wunsch, wieder einmal Klavier zu spielen, war so stark, daß sie kurzentschlossen hineinging. Sie wurde sofort engagiert und sollte mit einer Gruppe spielen, die aus einem Geiger, einem Akkordeonisten, einem Altsaxophonisten und einem Schlagzeuger bestand. Natürlich machten sie Tanzmusik, und Toshiko hatte nur Erfahrung auf dem klassischen Sektor. Es war für sie schwer, sich umzustellen, und sie war der Ansicht, daß diese Gruppe Jazz spielte, so entwickelte sie dieser Musik gegenüber einen abgrundtiefen Hass. Sie selbst betrachtete diese musikalische Tätigkeit als Übergangsphase, da sie gemäß dem Wunsch ihres Vaters Medizin studieren sollte. Eines Tages sprach sie ein Mann in dem Club an, sie hätte das Zeug zu einer guten Jazz-Pianistin. Sie entgegnete bockig: „Aber ich mag den Jazz nicht." Da sagte der Mann: „Wahrscheinlich kennen Sie ihn nicht." Und lud sie ein, ihn zu besuchen, er hätte eine umfangreiche Plattensammlung. Die erste Jazzplatte, die Toshiko dann hörte, war „Sweet Lorraine" von Teddy Wilson. Und diese Aufnahme gefiel ihr sehr gut. Danach beschäftigte sie sich mit dem Jazz, kopierte einiges von Platten herunter und brachte sich das Improvisieren bei. Nach einiger Zeit galt sie als die beste Jazz-Pianistin Japans. Bei der ersten Japantournee der JatP Gruppe wurde sie mit Oscar Peterson bekannt, ein Jahr später konnte sie dann mit dessen Begleitmusikern eine Platte für Norman Granz machen. Und 1956 bekam sie ein Stipendium an der Berklee School of Music in Boston. 1961 ging sie mit ihrem ersten Mann, Charlie Mariano, wieder nach Japan zurück. Ein Jahr später arbeitete sie mit Charles Mingus in New York, in den folgenden Jahren pendelte sie zwischen Japan und den USA hin und her, trat mit Sinfonieorchestern in Japan auf und wurde für ihre Komposition „A Jazz Suite for String Orchestra" ausgezeichnet. Sie unterrichtete, schrieb Artikel für das Swing Journal in Japan und sieht jetzt ihre Hauptaufgabe in der von ihr und Lew Tabackin gemeinsam geleiteten Big Band.

Zwei Dinge sind für die TALT Band essentiell: Toshiko Akiyoshis Kompositionen und das Spiel von Lew Tabackin



Lew Tabackin

Er wurde am 26. Mai 1940 in Philadelphia geboren, studierte dort auf dem Musikkonservatorium und übersiedelte nach seiner Militärdienstzeit nach New York. Dort arbeitete er mit den Big Bands von Les und Larry Elgart, Urbie Green, Buddy Morrow, Cab Galloway, Maynard Ferguson, Clark Terry, Duke Pearson, Chuck Israels und Thad Jones-Mel Lewis, sowie in den Gruppen von Elvin Jones, Donald Byrd, Attila Zoller, Don Friedman und Roland Hanna. Bisweilen spielte er mit einem eigenen Trio und reiste 1969 nach Hamburg, wo er einen NDR Workshop bestritt, zudem arbeitete er in Kopenhagen mit dem Danish Radio Orchestra und ging mit dem International Jazz Quartet auf eine Tournee durch die Schweiz. Danach arbeitete er mit Toshiko Akiyoshi in Quartettbesetzung, trat 1970 als Mitglied des Personal Aspect Quartet bei der Expo in Japan auf. In den weiteren Jahren folgten dann mehrere Japan- und USA-Tourneen mit der von ihm und Toshiko Akiyoshi gemeinsam geleiteten Band. Im vergangenen Herbst reiste Tabackin auch als Solist mit der George Gruntz Band durch Europa.

Foto: Paul Gerhard Deker

Zum Tode des Bandleaders und Komponisten

Stan Kenton

Death to end all artistry

Zu Beginn der vierziger Jahre - der Swing hatte seinen Höhepunkt überschritten - spielte der weiße Pianist, Bandleader und moderne Komponist Stanley Newcomb Kenton mit seiner ersten eigenen Big Band das „Concerto to end all Concertos", ein erster großer Versuch, das spätromantische Europa, also die klassische Musik, mit der improvisierten afro-amerikanischen (d. h. auch schwarz-weißen) Musik, dem Jazz, zu verschmelzen. Ihm folgte 1942 mit ,,Artistry in Rhythm" eine ganze Serie von ,,Artistry in ..." - Stükken, die als Vorwegnahmen für Kentons lebenslanges Abenteuer gelten können, Konstruktion und Spontaneität in der Musik auf den Punkt zu bringen. Er pendelte dabei zwischen Schwarz und Weiß hin und her, meist mehr weißlastig, zwischen Blues und avanciertem Klassizismus der europäischen Moderne. Er hatte nur Big Bands im Sinn und steht - in immer neuen Umformungen seiner Orchester, mal symphonischer, mal jazziger - neben den großen Big Bands seit der Swing-Ära und den heutigen Mainstream-Orchestern von Benny Goodman über Count Basie, Duke Ellington, Gil Evans, Thad Jones / Mel Lewis, Woody Herman's Herds, ziemlich einzig da. Die heutigen Free-Jazz-Orchester machen es wieder anders.

Am 19. Februar 1912 wurde Stan Kenton in Wichita, Kansas, USA, geboren. Er absolvierte die Bell High School in Kalifornien. 1937 studierte er ein Jahr lang klassische Musik und Theorie, wie auch andere *Jazzer* am Rande der Moderne (was für den Jazz Bebop und Cool-Ära bedeutet): Dave Brubeck bei Darius Milhaud und Arnold Schönberg, John Lewis (p, Modern Jazz Quartet) die Barockmusik. Das Klavierspielen lernte Kenton bei der Mutter und im Privatunterricht. Mit der Gründung des 14-Mann-starken Artistry-in-Rhythm-Orchesters 1941 begann die erste von hauptsächlich fünf Phasen (mit entsprechenden Band-Neu-Formungen) im Leben des Big Band-Experimentierers. Sie dauerte ungefähr fünf Jahre und zeigte schon ein Hauptinteresse Kentons, experimentelle Harmonik (die oft schwindelerregend kompliziert und manieriert ist) und Orchestrierung. Mit dem Arrangeur Pete Rugolo entwickelte sich ab 1947 das 20-Mann-Progressive-Jazz-Orchestra (5 Trompeten, 5 Posaunen, 5 Saxophone) mit Dauerbrennern wie „Intermission Riff". Noch heute wichtige Musiker waren dabei: Shelly Manne, Art Pepper, Stan Getz, Anita O'Day, June Christy, Kai Winding. Viele Kenton-,.Schüler" spielten im späteren West-Coast-Jazz eine Rolle.

Die meist schwarzen Bebopper waren zu dieser Zeit der New-Yorker Avantgarde um Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Max Roach oder Thelonious Monk nicht einmal

in Rufweite. Und so bissig wie richtig ordnet LeRoi Jones Kenton in eine schwarze Kulturgeschichte ein: „Der progressive Jazz war wahrscheinlich die ,,weißeste'' unter der Bezeichnung Jazz laufende Musik ... Sie war eine in verlegener Weise .intellektuelle' und intellektualisierte Musik, deren echtester Exponent Stan Kenton war... In einem ironischen Sinn waren Kentons Ideen von denen Paul Whitemans nicht sehr verschieden; sogar der Begriff .progressiv' soll bei beiden zeigen, wieviel .Fortschritt' der Jazz seit seinen unreifen Tagen gemacht hat, als ihn nur Neger spielten.''

Nach einer Afro-Cuban-Jazz-Phase folgte 1950 das 40-Mann-Orchester (+ Streicher, Holzbläser) „Innovations in Modern Music''. Mit dabei: Neal Hefti, der auch für den „schwarzen'' Basie arbeitete, der brasilianische Gitarrist Laurindo Almeida. Es folgte 1952/53 die swingendste, die jazzigste Band in Kentons Karriere, mit der er 1953, die erste Europa-, auch Deutschland-Tournee absolvierte („Swing-House''). Musiker wie Conte Candoli, Maynard Ferguson, Frank Rosolino, Richie Kamuca, Lee Konitz, Zoot Sims gaben der Band Profil. Wieder schlug das Pendel zur konstruktivistischen Seite mit dem 1961 für zwei Jahre existierenden „New Era in Modern American Music-'', bzw. „Mellophonium-''Orchester und vollends 1965 mit der Gründung des „Neophonic Orchestra'' in Los Angeles (28 Mitglieder). Bei der Premiere waren Dizzy Gillespie und Friedrich Gulda Gastsolisten. 1973 kam Kenton noch einmal mit einer jungen Mannschaft auch nach Deutschland, zeigte mit den alten Ideen auch noch einmal seine Blues Seite.

Gleich wichtig und bahnbrechend war Kentons pädagogische Tätigkeit hauptsächlich auf dem amerikanischen Campus. Er erfand die berühmten „Clinics'' (Lehrgänge, Workshops) und die Institution des „Jazz Orchestra in Residence'' - vergleichbar mit den heutigen Stadtschreiber- (und vielleicht zukünftigen Stadt-Jazzer-) Stipendien. 1970 gründete er sein eigenes Jazz-Platten-Post-Versand- und auch Musiker-Förderungs-Unternehmen „Creative World'' in Los Angeles mit Büro in Amsterdam, um sich von der Platten-Industrie unabhängig zu machen. Für seine Musik haben sich die Ausdrücke „Symphonischer bzw. Third-Stream-(Jazz)'' eingebürgert, die er wie kaum ein anderer experimentierend an ihre Grenze trieb und oft genug auch wieder zurück zum Jazz, darin Traum und Trauma einer großen Konfession der modernen amerikanischen Musik folgend. Stan Kenton starb, 67jährig, in Hollywood an den Folgen eines Schlaganfalls.

Wilhelm Liefland

Völlig unerwartet in New York gestorben

George Maycock

Völlig unerwartet und überraschend starb am 20. August der Pianist und Bandleader George Maycock, der über 30 Jahre der deutschen Jazz-Szene aktiv angehörte, in einem New Yorker Hotel an einem Gehirnschlag. Drei Wochen zuvor war Maycock in die USA geflogen, um Freunde und Verwandte zu besuchen. Wenige Tage später wollte er den Rückflug antreten. So fand das Hotelpersonal den Toten inmitten von Reisevorbereitungen und Geschenkpaketen für die Freunde in Deutschland.

George Maycock wurde am 9. 9. 1917 in Panama geboren. 1948 startete er in Deutschland seine eigene Band, die Chic Combo; ein Quintett aus farbigen Musikern, die gleich ihm mit der Jam Camino Show nach Europa gekommen waren. Die Chic Combo erlangte als einzige schwarze Formation in kürzester Zeit große Attraktivität auf der deutschen Jazz-Szene und war Mitte der 50er Jahre auf dem Höhepunkt ihres Erfolges. Joachim Ernst Berendt drehte zu jener Zeit im Hamburger „Pigalle'', in dem die Maycocks häufig zu hören waren, seinen Kurzfilm „Jazz - Rhythmus der Zeit''. Die Hauptdarsteller waren George Maycock und seine Chic Combo: Frank „Boogie'' Sergant, Trompete, Sammy Walker, Tenor-Sax, George Maycock, Piano, Noel „George'' Gillespie, Baß, und Owen „Big Fletchit'' Campbell, Drums.

Von nun an betrachteten die fünf aus Mittelamerika stammenden Musiker die BRD als ihre Wahlheimat. Düsseldorf wurde zum Domizil der Gruppe, von wo aus Clubengagements und Tourneen (u. a. mit Wolfgang Sauer, Al „Fats'' Edwards, Cecily Förde) gestartet wurden. Ende der 50er Jahre wurde Sammy Walker durch einen jungen, aus Jamaika stammenden Tenoristen ersetzt, der später zu einem der Hauptsolisten des Orchesters Kurt Edelhagen werden sollte und heute einer der profiliertesten Saxophonisten Europas ist: Wilton Gaynair. Sein Spiel und seine Ideen gaben der George Maycock Combo neue Impulse. Obgleich schon von Anfang an dem Bebop verhaftet, lehnte man sich nun noch mehr in Sound und Konzeption an die Musik des Max Roach-Clifford Brown Quintetts und des damaligen Miles Davis Quintetts (mit John Coltrane) an. George Maycock zeigte sich hier als von Bud Powell inspirierter Bop-Pianist, und diesem Stil ist er sein Leben lang treu geblieben.

Das große Sterben der Jazzlokale in den 60er Jahren entzog auch der George Maycock Combo immer mehr die Existenz-Basis und führte schließlich zur Auflösung dieser Formation. George Maycock schlug sich nun schlecht und recht als Solo- und Pausenpianist Düsseldorfer Altstadt-Lokale durch, ein Teil seiner Kollegen verdiente in anderen Berufen den Lebensunterhalt. Nur Wilton Gaynair konnte als Mitglied des Orchesters Kurt Edelhagen seine Karriere fortsetzen, die in der George Maycock Combo begonnen hatte.

Ein Comeback konnte George Maycock Anfang der 70er Jahre erleben. Er spielte von nun an in Trio-Besetzung mit Big Fletchit, mit dem ihn von frühester Jugend an eine enge Freundschaft verband, am Schlagzeug und mit dem jungen Ali Haurand am Baß. Gelegentlich kam es auch zum Quartett mit Wilton Gaynair, der nach der inzwischen erfolgten Auflösung des regulären Edelhagen-Orchesters hauptsächlich als freelance Studio-Musiker tätig ist. Daneben war George Maycock attraktiver Mittelpunkt des „Downtown''-Trios, das jeden Montag mit Ralph Kleine-Tebbe, Baß, und Jörn Behrens, Schlagzeug, im gleichnamigen Düsseldorfer Jazzclub zu hören war.

Trotz aller Aktivität und Qualität seiner Musik hatte George Maycock nie großen geschäftlichen Erfolg, und er fand nie die Anerkennung, die er eigentlich verdient hätte. So zeugen von seinem Schaffen nur zwei im Handel befindliche Platten: „Downtown Trio feat. George Maycock'' (Rillophon) und „George Maycock Trio'' (Ring Records). Eine in den 50er Jahren mit der legendären Chic Combo aufgenommene, vier Titel beinhaltende EP (Philips 423192 BE) dürfte nur noch Sammlern bekannt sein.

Mit George Maycock verlor nicht nur die deutsche Jazz-Szene einen der Männer der ersten Stunde, die nach dem 2. Weltkrieg dem Jazz in unserem Lande zu Geltung und vielen neuen Anhängern verhalfen, sondern wir alle einen Freund und liebenswürdigen Kollegen, der immer Freude und gute Laune verbreitete, sowohl mit seiner swingenden Musik als auch mit seinem lebensbejahenden Humor. Vielen wird der Musiker und Mensch George Maycock ohnehin unvergessen bleiben. Wir alle jedoch sollten ihm ein ehrendes Andenken bewahren. Er hat es redlich verdient. Danke, George!

Rüdiger Böttger

„Wir haben immer noch die beste Band"

Ein Gespräch mit Mel Lewis

1965 gründeten der Trompeter Thad Jones und der Schlagzeuger Mel Lewis eine Big Band, zu der sich jeweils Montagnacht im New Yorker Künstlerviertel gelegenen Jazzlokal „Village Vanguard" von der leidigen Studioarbeit frustrierte Jazzmusiker zusammenfanden. Aus vielen Polls ging das Orchester siegreich hervor. In seiner Ausgabe vom 9. August veröffentlichte das „Down Beat" eine von profilierten Jazzkritikem durchgeführte Abstimmung, bei der die Thad Jones/Mel Lewis Big Band lediglich den vierten Platz errang. Seit einigen Monaten hatte sich jedoch Thad Jones unter weithin unbekannt gebliebenen Gründen vom Orchester gelöst. Als die „neue" Mel Lewis Big Band wieder im „Village Vanguard" auftrat, ergab sich für unseren Mitarbeiter Hans Kumpf die Möglichkeit zu einem Interview mit Mel Lewis.

„Aus der Thad Jones/Mel Lewis Big Band wurde die Mel Lewis Big Band. Wie kam es dazu?"

„Nur weil mein Partner Thad sich entschloß, nach Europa zu ziehen, um in Dänemark zu leben. Was kann ich da dagegen machen, wenn er das tun will? Ich hatte nicht vor, das Unternehmen aufzugeben. So entschloß ich mich, weiterzumachen, und wir mußten den Namen ändern. Er ist nicht mehr da, und er wird auch in Zukunft nicht mehr dabei sein. Deshalb jetzt der Name Mel Lewis Orchestra."

„Sie haben mir aber vor ein paar Tagen gesagt, daß es da Schwierigkeiten gegeben hätte. Thad Jones wäre immer mal wieder betrunken gewesen, als er mit der Band spielen sollte."

„Genau das ist passiert, aber das hat mit uns nichts zu tun - wir sind immer noch Freunde. Es gab keine Probleme zwischen uns. Aber ich vermute, da war ein Abend in Stuttgart, an dem er glaubte, es mich wissen lassen zu müssen, daß er weggehen wollte. So entschied er sich, wie man so sagt, sich vollaufen zu lassen, um einen Anlaß zu haben, aufzuhören. Er hat das nicht auf die normale Art und Weise zum Ausdruck gebracht. Dies zeigte mir, daß er es nicht wirklich wollte, es aber machen mußte. Ich kenne ihn so gut, daß ich wußte, irgendwas stimmte nicht, und er war an diesem Abend etwas geladen."

„Vor zehn Jahren spielten in der Big Band Jazzmusiker, die international sehr bekannt waren: Joe Henderson, Pepper Adams, Richard Davis zum Beispiel. Was sind die Gründe, daß jetzt mehr jüngere Musiker im Orchester sitzen?"

„In diesen Tagen reiste die Band nicht viel herum. So war es für uns möglich, mit älteren etablierten Musikern, die Freunde von mir waren, hier in New York zu arbeiten. Aber als die Band immer bekannter wurde und wir öfter reisen mußten, wollten die Musiker nicht reisen oder sie konnten nicht - entweder wegen ihrer Studioarbeit oder wegen ihren Familien. Deshalb mußten wir sie durch jüngere Musiker ersetzen. Jetzt ist die Band sehr viel jünger."

„Hat sich der musikalische Stil der Band in den letzten zehn Jahren geändert?"

„Nein, ich glaube, er ist grundsätzlich der gleiche. Außer daß jetzt mehr drive da ist als vorher. Wir haben nun diese jungen Enthusiasten, die sich wirklich um eine gute Musik bemühen. Die Jungen heutzutage arbeiten härter. Die älteren Musiker haben eine Haltung: Wenn die Dinge richtig sind, dann ist es gut, aber wenn sie falsch sind, bemüht man sich nicht allzu sehr, sie richtig zu machen - im Gegensatz dazu bemühen jüngere sich darum. Ich denke, daß die Band jetzt sogar besser ist. Heute ist mehr Feuer da als früher. Es kann sein, daß die Band jetzt so gut ist wie die alte nicht in ihren besten Momenten war."

„Aber in den Jazz-Polls nimmt sie nicht mehr den ersten Platz ein. . . "

„Ach, das bedeutet gar nichts. Die Kritiker wissen nur, daß Thad weg ist, und niemand von ihnen hat die Band nur mit mir gehört. Sie vergessen das Orchester und denken, daß etwas nicht in Ordnung ist. Aber ich bin über das nicht beunruhigt. In den letzten zwei Jahren, als Thad oft nach Dänemark ging und nicht hier war, dachte jeder, daß die Band auseinandergebrochen sei. Nur ein paar Leute hörten die Band, weil sie an diesen Ort - das Village Vanguard - gebunden war. Warum sollte man auch für das Orchester votieren, das angeblich nichts mehr machte? Ich glaube jedoch, daß wir im nächsten Jahr wieder die Nummer 1 sind. Alles andere dürfte sich als Fehlspekulation eines Teils der Kritiker herausstellten. Was mich betrifft, gibt es keinen Grund zur Beunruhigung."

„Muß heute der Jazz Angst haben vor der Disco-Szene? Müssen Jazzmusiker in Studios auch Discomusik spielen, um ihr Geld zu verdienen?"

„Ich glaube, kein Musiker, insbesondere kein Jazzmusiker muß so etwas machen. Das machen nur die, die an Geld mehr interessiert sind als an Jazz. Meiner Meinung nach ist Disco Dreck. Ich würde es nicht machen - und ich bin Musiker, brauche Geld und habe auch eine Familie. Ich würde für niemanden eine Discoplatte aufnehmen. Wenn diese Musiker, die Disco machen, die gleichen Anstrengungen in den Jazz legen würden, könnten sie es auch schaffen. Einige Leute davon sind sowieso großartige Jazzmusiker. Keiner, der den Jazz respektiert, wird eine Disco machen. Ich glaube, es kommt jeweils auf die Haltung des einzelnen an."

„Was denken Sie über die Discomusik insgesamt?"

„Wie ich darüber denke? Sie stinkt zum Himmel! Sie ist schrecklich, sie ist die verkommenste Art von Musik."

„Haben Sie selbst genügend Jazz-Jobs?"

„Ja, es gibt genügend Jazzclubs. .. Das 'Village Vanguard' ist der beste Club der Welt. Es gibt ein paar gute Clubs in den USA und in Europa. Aber zunehmend spielen wir jetzt auch an Schulen, Colleges und Universitäten."

Mel Lewis und Thad Jones **Foto: Uwe H. Seyl**

10 Jahre Free Music Production in Berlin

Ein Gespräch mit Jost Gebers

„Zwei der großen Veranstaltungen, der „Workshop Freie Musik" und das „Total Music Meeting" jährten sich 1978 bereits zum zehnten Male. Man wundert sich fast ein wenig, wenn man erfährt, daß die Free Music Production nun im September 1979 ihr zehnjähriges Bestehen feiert."

„Richtig, als FMP existieren wir seit dem September 1969. Da liegen aber natürlich ein paar Jahre Arbeit davor, in denen wir, Brötzmann, von Schlippenbach, Schoof und ich, schon zusammenarbeiteten, daraus resultierte dann eigentlich FMP. Im Sommer 1968 machten einige Musiker dieses Kreises dann Konzerte parallel zu einer Veranstaltung in Köln, die 'Jazz am Rhein' hieß. Hier in Berlin gab es dann im Herbst 1968 das erste Total Music Meeting', Ostern 1969 den ersten 'Workshop Freie Musik' und ein halbes Jahr später, so im August, September klärte es sich, daß es irgendwie so eine Organisation geben würde, die FMP heißt und die bestimmte Dinge machen sollte."

„Die Gründung der FMP fällt mit dem Höhepunkt der Studentenunruhen zusammen, läßt sich aus dieser Zeit ein politischer Anspruch euerer Arbeit herleiten?"

„Es gibt bei uns Leute, die ganz konkret einen politischen Background haben und auch ihre Musik politisch gewertet haben wollen. Es gibt aber auch andere, die sich für Politik überhaupt nicht interessieren. Es ist schon schwierig, musikalisch auf Qualitätskriterien zu kommen, innerhalb des Rahmens in dem wir arbeiten, der für alle Leute verbindlich ist. Wenn man das auch noch auf eine politische Meinung bringen wollte, würden wir etwas anderes tun, als das, was wir heute machen. Einziges Kontrollorgan sollte die Person sein, die ihre Musik macht."

„War das Klima jener Zeit nicht aber vielleicht begünstigend für euere Arbeit?"

„Das ist richtig. Die Leute, die damals anfingen über politische Dinge anders nachzudenken, fanden da plötzlich eine Musik, die auch anders funktionierte und die haben sie sich schnell unter den Nagel gerissen. Deshalb waren damals die Konzerte und Clubs immer relativ gut besucht. Aber dann haben sie sehr schnell gemerkt, daß unsere Musik nicht in dem Sinne verwertbar ist, wie sie es gerne gehabt hätten. Wenn man eine ganze Reihe von Leuten, die 68/69 ständig bei uns waren, heute wieder trifft, hören sie wirklich die reaktionärste Rockmusik, lesen dazu aber immer noch alles, was es an linken Tageszeitungen gibt, empfinden uns als elitär, ohne mitzukriegen, daß die ganze Rockmusik, mit der sie sich einlullen lassen, das schlimmste ist, was es zur Zeit musikalisch gibt. Für uns war es damals gut, daß sie kamen, weil wir in der ersten Zeit überhaupt keine Unterstützung für unsere Konzerte hatten, wir waren also auf die Einnahmen angewiesen. Daß die gesamte damalige Situation etwas gravierend musikalisch bestimmt hat, ist aber wohl nicht der Fall."

„Kommen wir zu den Aufgaben, die sich die FMP bei ihrer Gründung gestellt hat".

„Das war auf der einen Seite die Plattenproduktion, andererseits die Organisation von Konzerten. Beides unter einem Aspekt: ein bißchen mehr dem angepaßt, was diese Musik ist, was sie war, aber auch ein bißchen mehr auf die Probleme der Musiker und des Publikums Rücksicht zu nehmen. Das heißt also, andere Präsentationsformen zu finden, wie man die Leute mehr motivieren kann, sich diese Musik anzuhören und auch ein bißchen mehr transparent zu machen, wie diese Musik eigentlich entsteht. Wir wollten also nicht die sonst übliche Geschichte machen, daß sich ein paar Leute hinstellen und musizieren und dann in der Garderobe verschwinden, sondern wir wollten, sehr vorsichtig, auch versuchen die Prozesse über Zeiträume klar zu machen, wie die Leute arbeiten und wie man zu bestimmten Ergebnissen kommt."

„Was waren die wichtigsten Absichten bei der Plattenproduktion?"

„Zu dokumentieren, möglichst wenig den Musikern reinzureden, am besten gar nicht, und die Musik so realistisch wie möglich auf das Band und später auf die Platten zu bringen. Darüberhinaus gab es natürlich noch andere Ideen. Die wichtigste: einen weltumspannenden Vertrieb, basierend auf ähnlichen Musikerorganisationen in England, Holland und Amerika (Incus- Musicians Co-op, ICP, JCOA) aufzubauen. Das hat im Ansatz funktioniert, lief aber dann nicht sehr gut, weil es für verschiedene Leute, die daran mitgearbeitet haben, sehr schnell Gründe gab, nicht mehr mitzumachen, weil sie die Möglichkeit sahen, auf kommerziellem Weg zu größerem und schnellerem Erfolg zu kommen. Und das ist nach zehn Jahren immer noch das Bedauerlichste, daß dieser Punkt eigentlich gar nicht realisiert werden konnte. Es wäre sehr wichtig gewesen, um die kommerziellen Vertriebswege und damit auch die Preise zu unterlaufen. Die Verhältnisse sind ziemlich wahnsinnig, wenn man sich überlegt, wie die Realität eines Plattenpreises von DM 20,- zustande kommt, daß der Typ, der, die Platte tatsächlich produziert, der Musiker, am wenigsten vom endgültigen Produkt hat. Der Vertrieb zieht eine Menge ab, etwa 5 Mark, der Einzelhändler wiederum 5 Mark, das sind so etwa die Konditionen; dann wird angeführt, die Investitionen seien zu hoch. Das ist in der Relation natürlich ein absoluter Nonsens. Die Investition des Musikers allein in Instrumente, Studium, Probenarbeit usw. ist genauso groß. Oder für uns die Anschaffung der technischen Geräte, die Bänder herzustellen. . . Darüberhinaus ist unsere Musik natürlich auch schlechter zu verwerten, als zum Beispiel Popmusik. Aus diesen genannten Gründen wollten wir zu einer richtigen Alternative kommen und einen Weg finden, daß man diese ganzen Dinge unterläuft und auch eine bessere Möglichkeit der Verteilung dieser Gelder, die da zur Debatte stehen, hat."

„Werdet ihr inzwischen vom Staat unterstützt?"

„Eine schwierige Sache. Wir machen Konzerte, wir machen Platten und verkaufen sie. Dadurch, daß das in einem Hause passiert, sind wir für den Staat ein Gewerbebetrieb. Wir stellen etwas her und verkaufen es, möglichst mit Gewinn. Auf der anderen Seite machen wir Konzerte. Wobei man bei einem Konzert überhaupt keinen Gewinn machen kann, das war uns am Anfang schon klar. Für verschiedene Projekte innerhalb des Konzertbereiches bekommen wir Subventionen, sonst könnten wir sie nicht durchführen (Workshop Freie Musik, Total Music Meeting, Rathauskonzerte, Jazz Now).

Eben wie bei jedem Theater, jedes Theater ist auf öffentliche Zuschüsse angewiesen. Aber wir können innerhalb der Plattenproduktionen selbst, wo zum Beispiel Unterstützung nötig wäre, oftmals nötiger als bei Konzerten, nicht damit rechnen. Auf der anderen Seite haben wir innerhalb unseres Plattenprogramms drei Ebenen, auf denen wir arbeiten: die der Leute der ersten Stunde (Brötzmann, Kowald, Schlippenbach) - schon damals relativ populär -, dann die des Nachwuchses, den wir über Plattenproduktionen und Konzerte zu unterstützen versuchen. Die dritte Ebene bilden zum Beispiel Musiker aus der DDR, oder Steve Lacy, John Tchicai, die irgendwie Verbindung zu uns gesucht haben oder wir zu ihnen. Innerhalb der Plattenproduktion zeigt sich da eine besondere Schwierigkeit, daß wir nämlich nur ein Drittel Platten haben, bei denen die Investitionen zurücklaufen, manchmal dabei in relativ kurzer Zeit."

„Ich kann mir vorstellen, daß ihr mit Platten von Nachwuchsmusikern große Probleme habt."

„Ja, das ist für uns das schwierigste Drittel. Eine Platte herzustellen verlangt einige tausend Mark Grundkosten. Dieses Geld wieder 'reinzukriegen' mit ganz unbekannten Namen ist unglaublich schwierig. Auf der anderen Seite sind die Produktionen mit Nachwuchsmusikern für uns aber ein unheimlich wichtiger Aspekt. Denn die ganze Szenerie stirbt ja aus, wenn man sich immer wieder nur auf die populären Namen stützt. Es würde dabei

auch zu Verzerrungen kommen, weil man den Kern der Sache aus den Augen verlieren würde, wenn man immer nur die Entwicklung von einigen Personen sieht, die natürlich wichtig, oftmals prägend sind, aber doch nicht konkret die Gesamtsituation aufzeigen."

„Woher kommen euere Nachwuchsmusiker?"

„Aus Berlin eigentlich die wenigsten; nur Friedemann Graef und seine Gruppe, der Pianist Arndt und der Bläser Fuchs. Das ist die Handvoll Leute, die hier leben und hier arbeiten. Berlin ist eben so eine Touristenmasche in Sachen Jazz. Da gibt es ein paar Mal im Jahr große Veranstaltungen, aber eine regelrechte Jazzszenerie gibt es hier nicht. In der Mehrheit kommt der Nachwuchs aus dem Bundesgebiet."

„Kannst du vielleicht einige Namen nennen?"

„Neben Georg Gräwe, Elmar Kräling und Martin Theurer, von dem bald eine Platte erscheinen wird, das sind die Jüngeren, möchte ich noch Hans Reichel nennen, der inzwischen, Gott sei Dank, auch so etwas wie ein etablierter Mann ist; Achim Knispel, oder das Duo Christmann-Schönenberg, die damals niemand kannte; Rüdiger Carl. Das sind im Grunde schon so die Etablierten. Aber sie haben von Anfang an die Möglichkeit gehabt, bei uns etwas zu machen. Das Dumme ist, daß wir immer noch die Einzigen sind, die sich um die Förderung dieser Musik aktiv bemühen. Wenn man sich einmal die Arbeit der etablierten Plattenfirmen in den letzten zehn Jahren ansieht, fragt man sich, was die eigentlich für den Nachwuchs getan haben. Natürlich werden irgendwelche Leute aufstehen und behaupten, sie hätten doch dieses oder jenes gemacht, aber meistens bewegt sich das im etablierten Jazzrock-Bereich. Bei ECM sind es Amerikaner. Und wenn man weitergeht, MPS, ENJA beispielsweise, die Konzerne sowieso, wo wird da in den Nachwuchs investiert? Das ist eine bedauerliche Situation. Der amerikanische Jazz hat in Deutschland immer noch einen weitaus höheren Stellenwert. Archie Shepp, Art Blakey oder andere werden zum Beispiel durch die deutschen Clubs geschickt, oftmals für Gagen, die unter dem liegen, was deutsche Musiker einfach zu ihrer Existenz haben müssen, während es bei den durchreisenden Amerikanern nur einen freien Tag füllen soll. Das führt dann dazu, daß ein Mann wie Peter Brötzmann in Deutschland vielleicht fünf-, sechsmal im Jahr spielt. Man kann sich leicht ausrechnen, welche Schwierigkeiten dann die Nachwuchsleute haben. Die Jazzszene in Deutschland ist doch sehr abhängig von immer denselben Personen, die in einflußreichen Positionen sitzen, meistens beim Rundfunk, gleichzeitig schreiben, da irgendwo eine Sache herstellen, die mit der tatsächlichen Situation überhaupt nichts mehr zu tun hat. Der Clubbesitzer ist angewiesen auf eine gewisse Resonanz. Das Publikum ist aber durch die Medien vorgeprägt und will dann natürlich Shepp oder Blakey hören und ist völlig uninteressiert an dem, was beispielsweise Achim Knispel macht. Das ist eine unheimliche Mühle und wenn wir nicht aufpassen, wird es in absehbarer Zeit so sein, daß es überhaupt keine Jazzmusiker mehr gibt. Es sei denn Leute aus dem Jazzrock-Lager, die uns die Ohren volldröhnen."

„Habt ihr in der Frage der Nachwuchsarbeit schon einmal Kontakte zur UDJ aufgenommen?"

„Ich sehe da nicht so viele Möglichkeiten für uns mitzuarbeiten, weil mir die Struktur der UDJ sehr suspekt erscheint. Es gibt vielleicht 60 professionelle Jazzmusiker in Deutschland. Die UDJ hat, soviel ich weiß, knapp 400 Mitglieder. Jetzt kann man sich leicht ausrechnen, daß da ein merkwürdiges Gefalle ist: 60 Leute haben vielleicht ähnliche'lntentionen innerhalb dieses Vereins; andere, die wollen überhaupt erst einmal anfangen. Das sind etwa 300, größtenteils Amateure, die eine Plattform finden möchten, um einmal spielen zu können. Der Anteil der wirklich professionellen Musiker ist dort zu gering geworden."

„Sprechen wir doch auch über euere Konzertveranstaltungen. Zum Beispiel über das Total Music Meeting', das 1968 als Gegenfestival zu den Berliner Jazztagen apostrophiert wurde."

„Viele Leute haben das damals eigentlich in die falsche Kehle gekriegt. Es war klar, daß wir anders arbeiten würden. Wenn man zehn Jahre später die Veranstaltung sieht, ist es auch für den Laien ablesbar, was da eigentlich anders ist. So versuchen wir den ganzen Festivalbetrieb auf ein Mindestmaß zu reduzieren. Wir versuchen auch die Störfaktoren, wie das Fernsehen mit den riesigen MAZ-Kameras, draußen zu lassen. Im wesentlichen haben wir arbeitende Gruppen vorgestellt, also nicht ad-hoc-Zusammenstellungen, wie es damals bei den Jazztagen üblich war. Dazu versuchen wir die Prozesse auf der Bühne dem Publikum klar zu machen, dadurch, daß eine Gruppe oder ein Solist mehrfach die Möglichkeit hat aufzutreten und man so vergleichen kann. In der Anfangszeit war es sehr schwierig. Bei diesen Projekten haben wir große finanzielle Verluste gehabt. Seit zwei, drei Jahren bekommen wir ein festes Geld von der Berliner Festspiele GmbH und so sind wir in der Lage, Dinge verwirklichen zu können, die uns inhaltlich vorschweben. Wir können jetzt Leute einladen, die dann auch verbindlich bezahlt werden, während wir früher lediglich Fahrtkosten und Hotel bezahlen, konnten. In den letzten Jahren hatten wir unheimlich Glück, daß das oft-

Jost Gebers (links) und Dieter Hahne **Foto: Jochen Hahne**

mals schlechte Programm der Jazztage uns scharenweise das Publikum ins Haus getrieben hat."

„Nun findet das Total Music Meeting' ja immer parallel zu den Jazztagen im November statt. Es gibt doch sicher viele Leute, die sich für beide Veranstaltungen interessieren, aber oft aus zeitlichen Gründen überfordert sind, weil die Konzerte in der Philharmonie noch andauern, während die Konzerte im Quartier Latin schon lange laufen. Davon abgesehen ist es ja unmöglich, soviel Musik überhaupt noch zu verarbeiten."

„Trotz des Zuschusses müssen wir kommerziell arbeiten. Wenn wir das Total Music Meeting' vorher oder später machen, würden wir ein paar Leute nicht im Publikum sitzen haben, auf die wir auch verzichten können, größtenteils Journalisten, die am Tresen im Saal lehnen und sich unterhalten, möglichst noch an den leisesten Stellen. Zum anderen aber würden wir einigen die Chance nehmen, sowohl das, was in der Philharmonie passiert, als auch unsere Musik zu hören. Glücklicherweise sind wir ja nicht mehr, wie in der Anfangszeit, darauf angewiesen, daß nachts die Leute aus der Philharmonie zu uns kommen. Inzwischen sprechen wir auch einen festen Kreis an, der sich für unsere Dinge interessiert, aber auch zu speziellen Programmpunkten bei den Jazztagen geht. Außerdem kommt eine Menge Zufallspublikum von den Jazztagen zu uns, das oftmals zum ersten Mal in dieser Konsequenz eine solche Musik hört und erlebt. Ein wesentlicher Aspekt dieser Veranstaltung ist auch der, daß die Musiker immer da sind, d. h., daß man mit ihnen reden kann. In der Anfangszeit war es Bestandteil unserer Absprachen und Verträge, daß die Musiker auch dann, wenn sie nicht spielen, anwesend sein sollten, um die Möglichkeit zu geben, mit dem Publikum zu reden. Wir wollen weiter beim Termin der Jazztage bleiben, weil wir damit gute Erfahrungen gemacht haben."

„. . . als Alternativfestival? . . ."

„Ein Beispiel: Es gibt in Europa eine hervorragende Pianistin, Irene Schweizer, die bisher einmal, 1967, bei den Jazztagen gespielt hat. Wir haben sie dagegen seitdem beharrlich immer wieder in Berlin vorgestellt. Eine Pianistin wie JoAnne Brakkeen spielt zweimal bei den Jazztagen, in unmittelbarer Folge, musikalisch völlig unbegründet, denn einmal hätte ausgereicht; innerhalb von drei Jahren konnte man sie inzwischen in Berlin viermal hören. Ich frage mich, ob es richtig ist, daß eine Frau wie Irene Schweizer überhaupt keine Chance mehr erhält, bei den Jazztagen zu spielen, weil die Veranstalter solche Leute anscheinend nicht mehr ernst nehmen, oder auch die Qualität von Irenes Musik nicht mehr mitkriegen. Aus diesen Gründen nehmen wir die Berechtigung für unsere Veranstaltung. Wir müssen sie machen, nach wie vor. Das Echo von Leuten, die die Veranstaltung besuchen, darüber schreiben, reden, gibt uns im übrigen Recht."

„Eine andere Veranstaltung der FMP ist der 'Workshop Freie Musik'. Im Zusammenhang mit dem Wort 'Workshop' werde ich immer wieder gefragt, warum bei eueren Veranstaltungen Musikern von draußen nicht die Möglichkeit geboten wird, einmal mit eueren Musikern zu arbeiten."

„Der Begriff 'Workshop' wurde wohl erstmals von Mingus für seine Gruppen und seine Arbeitsweise benutzt, daher kam auch unsere Idee. Darüberhinaus ist in Berlin zur Zeit 'Workshop' etwas ganz hippes. Es gibt 'Workshop' für Bewegen, Sprechen, Gesundbeten, Ernähren usw., davon möchte ich mich vollends distanzieren. Wir beziehen Workshop immer auf eine Veranstaltung, bei der man Arbeitsprozesse erlebt und wo man die Möglichkeit hat, die Produzierenden anzusprechen. Der Workshop-Charakter ist bei uns dadurch gegeben, daß die Musiker hier anders arbeiten als bei den üblichen Festivals. Eine andere Vokabel sollte man auch noch nennen: 'alternativ'. Beim Total Music Meeting haben wir es vor zwei Jahren herausgenommen, weil uns diese ganze 'Alternativ-Szene' dermaßen suspekt wurde, daß wir, gerade weil wir uns als echte Alternative verstehen, nicht damit in einen Topf geworfen werden wollen. Und wenn es mit der 'Workshop'-Vokabel so weiter geht, werden wir sie wohl auch weglassen. Darüberhinaus führten wir natürlich auch Projekte durch, bei denen Hörer beteiligt waren, das war in den Jahren 1971, 72 und 74 - allerdings mit Kindern. Wenn man aber so eine Sache nicht kontinuierlich macht, ist nur ein Effekt zu erreichen, an dem uns nichts gelegen ist. Es müßte dann über einen längeren Zeitraum realisierbar sein."

„Eine euerer wichtigsten Veranstaltungen war wohl die mit Musikern aus der DDR. Wie kam es denn dazu?"

„1972 haben wir einmal drüben angerufen und haben uns dann mal getroffen. Brötzmann, Schlippenbach, Kowald, Rutherford, Parker haben dort dann auch gespielt und so bauten sich langsam Kontakte auf. Wenn man die Musiker und die Musik kennenlernt, bemerkt man logischerweise auch ihre Qualitäten. Wir hatten die Absicht mit den DDR-Kollegen Platten zu machen und sie bei unseren Konzertprojekten vorzustellen. Die Platten konnten relativ schnell erscheinen. Bei den Konzerten hat's eben ein bißchen länger gedauert."

„Das klingt alles ganz einfach. War es das auch?"

„Es schwirren bei uns viele Mißverständnisse herum, daß es unglaublich schwierig sei, mit den Leuten in der DDR klarzukommen. Das können wir nicht sagen. Wir konnten unsere Plattenprojekte mit sehr großem Entgegenkommen der Rundfunkleute realisieren und mit der Künstleragentur der DDR, jetzt eben diese Konzerte. Wir werden da auch weiterarbeiten."

„Was waren für dich so die wichtigsten Erkenntnisse bei der 'Jazz-aus-der-DDR'-Veranstaltungsreihe?"

„In verschiedenen Punkten gibt es doch andere Ansätze, als bei westeuropäischen Musikern. Dazu kommt ein spezieller Effekt, der sehr interessant ist: Wenn man zurückdenkt, da gab es vor zehn, fünfzehn Jahren zwei sozialistische Länder mit besonderem Jazz-Schwergewicht - Polen und die CSSR. Heute kommt aus diesen beiden Ländern nur noch nachgemachte amerikanische Jazzmusik. Es ist nichts mehr von dem vorhanden, was in der Frühzeit Leute wie Krzysztof Komeda oder Tomasz Stanko machten. Dagegen hat in den letzten drei, vier Jahren in der DDR die Qualität des Jazz und seiner Musiker gewaltig an Profil gewonnen. Neben Musikern wie Petrowsky, Sommer, Gumpert, Hering, Koch, Bauer und vor allen Dingen dem Trompeter Heinz Bekker gibt es, nach meinen Informationen, in den sozialistischen Ländern nur noch ein hervorragendes Trio in der Sowjetunion, das Ganelin Trio. Die Situation in der DDR hat natürlich viel mit dem dortigen Gesellschaftssystem zu tun. Die Musiker dort haben einen anderen Status als bei uns. Sie sind ökonomisch integrierter, genießen all die sozialen Einrichtungen und haben eine ganze Menge zu spielen. Auch sind sie aus diesem Grund in der Lage, konsequenter an ihrer Musik zu arbeiten."

„Was habt ihr für die Zukunft für neue FMP-Projekte geplant?"

„Es gibt bei uns stapelweise Konzepte. Besonders bemühen wir uns um ein eigenes Haus, in dem man unabhängig Programme macht, wo Probenräume vorhanden sind, auch Seminarräume, Studios usw. Wenn das geschafft ist, sollen Stipendien an Nachwuchsmusiker vergeben werden, die hier einmal 14 Tage arbeiten können. Das Ganze ist natürlich sehr teuer und man hat es sehr schwer, für solche Unternehmungen Geld zu bekommen, weil die Subvention von Theater, Oper u. a. ungerechtfertigten Vorrang hat."

„Wenn du auf die zurückliegenden zehn FMP-Jahre blickst, würdest du so etwas noch einmal auf dich nehmen?"

„Ich glaube nicht. Ich könnte mir vorstellen, daß ich schon so etwas ähnliches gemacht hätte, weil mich das alles interessiert. Aber wahrscheinlich reduziert auf eine Gruppe; ich hätte auch vieles weggelassen, was heute richtigerweise Bestandteil unserer Arbeit ist, z. B. Großveranstaltungen wie das Total Music Meeting' oder der 'Workshop Freie Musik'."

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Lothar Jänichen).

Jazz aktuell

Mut zur Improvisation

Ad üb 79

Europa rüstet kontinuierlich auf. Zumindest was - im weltweiten Kräftespiel - den Jazz angeht, diese einst afroamerikanische Domäne. Festivals allerorten und allezeit sind dabei nur Speerspitzen. An breiter Front und mit Langzeitwirkung effektiver sind in den letzten Jahren sich ebenfalls häufende Seminare und Kurse - von Graz über Burghausen und Remscheid bis Pori. Als Schützenhilfe werden dabei meist noch amerikanische Praktiker verpflichtet.

Zu einer rein europäischen Großattacke holte jetzt (vom 10. bis 15. August) in Stockholm die Jazzsektion der Schwedischen Artisten- und Musikerschule (SAMS) aus. 50 erstklassige Solisten aus West-, Nord- und Südeuropa standen den 200 Teilnehmern zu Verfügung. 350 000 Schwedische Kronen (umgerechnet knapp 160 000 DM) kostete ,,Ad üb 79"; aufgebracht wurde der Etat von angeblich 15 schwedisch-nationalen, inter-skandinavischen und ausländischen Institutionen. Nichts zugeschossen hat nach Recherchen des **Jazz** Podium, entgegen offiziellen Angaben von SAMS, der Deutsche Musikrat in Bonn. Um so wirksamer war der praktische Einsatz der deutschen Musiker in diesem beispielhaften Symposium.

Übermächtig wäre das deutsche Aufgebot geworden, hätten auch Wolfgang Dauner und Hans Reichel die gebotenen Lehraufträge angenommen. Dauner war wegen Abmischarbeiten verhindert, Reichel war es (4000 Kronen) zu wenig Geld. Aus der Bundesrepublik kamen also Albert Mangelsdorff und Manfred Schoof; dazu Konrad Bauer aus der DDR. Letzterer heimste in der schwedischen Hauptstadt unerwartete Sympathien ein.

Internationale Kontakte seien notdringlich, hatte man für ,,Ad Lib 79" erkannt, gerade für das in der internationalen Jazzszene schmerzlich isolierte Skandinavien und im Genre der improvisierten Musik, die von länderübergreifend-wechselseitigen Herausforderungen zehrt. Entwicklungshilfe, künstlerischer Natur, hier also in Süd-Nord-Richtung.

Fruchtbare Werkstattmodelle

Während der sechs Tage und Nächte ergaben sich wahrhaft vorbildliche, nachahmenswerte Werkstattmodelle. Ungemein gespannte Dialoge in Musik entwickelten beispielsweise Konrad Bauer auf der Posaune und der italienische Saxophonist Gianluigi Trovesi, obwohl sie sich verbal ohne Dolmetscher kaum verständigen konnten. Sechs Trompeter aus Deutschland, England, Italien, Polen, Dänemark und Schweden leitete Manfred Schoof beim Abschlußkonzert im altehrwürdigen Tanzpalast ,,Bal Palais" an der Kungsgatan zu kompositorisch entzündeten, improvisierten Glanzlichtern.

Bei seinen vier Schülern (mehr hatten die Dozenten in der Regel nicht zu betreuen) bewunderte Schoof ,,viel frischen Mut" zur Improvisation, und er lobte die musikantischen Fertigkeiten. Nun sind dafür die Ausgangspositionen in Schweden besonders günstig. Die Musikerziehung beginnt früh und oft unkonventionell, offen vor allem für Musik auch anderer Kulturen. Selbst in abgelegenen Gegenden findet man Schulorchester, in denen das Notenlesen in der Praxis und das Jazzen im Zusammenspiel -erprobt werden. An Lehrkräften mangelt es kaum. Im neutralen Schweden hat man erkannt, daß Militär vielleicht unumgänglich ist, Militärorchester aber zur Landesverteidigung mitnichten dienlich sind. Militärmusiker werden also eingesetzt als Lehrkräfte und ,,Regionsmusiker" allüberall im Land.

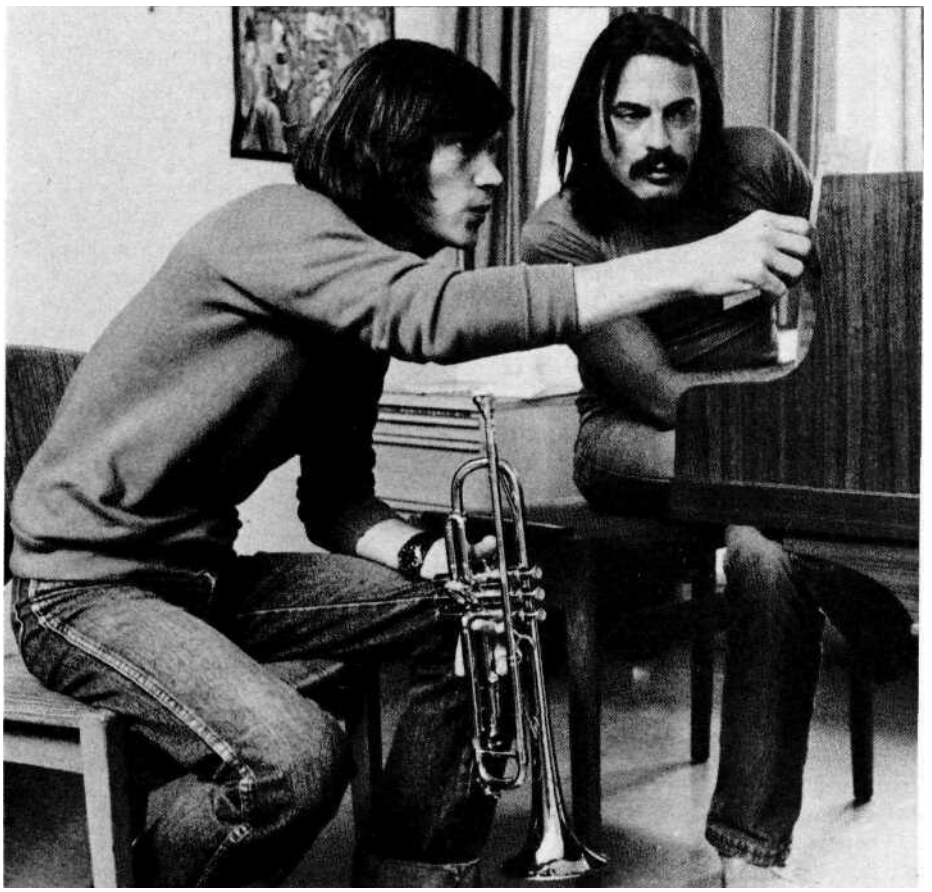
Musikministerium

Den musikpolitischen Humus pflegt ,,Rikskonserter", das Institut für Reichskonzerte. „Eine staatliche Stiftung, 1968 vom Reichstag eingerichtet. Aufgabe: Allen sozialen Schichten, unabhängig von Beruf, Alter und Wohnort soll Musik in allen Formen zugänglich gemacht werden. Es veranstaltet verschiedene musikalische Aktivitäten in Schulen, Krankenhäusern und Versorgungsanstalten, Vereinsleben und so weiter. Aufgabe ist es auch, im Ausland über schwedische Musiker und schwedisches Musikleben Kenntnis zu verbreiten, Lehrmittel für Schulkonzerte zu produzieren, Informationsmaterial und Bücher zu musikalischen Fragen und Schallplatten unter dem Etikett ‚Caprice' herauszugeben." (Selbstdarstellung von Rikskonserter.) Es ist also eine Art Musikministerium, das indessen nicht nur administriert, sondern schöpferisch initiiert. Es sorgt sich vor allem sehr um musikalische Früherziehung. Geschätzt wird, weil auch mit Selbstkritik durchsetzt, die breite Öffentlichkeitsarbeit. Soeben gab das Institut am Schönfeldtsgränd in der Stockholmer Altstadt auch ein Informationsblatt über **„Jazz** in Schweden" in deutscher Sprache heraus.

Mit Engagement betrieb Rikskonserter denn auch ,,Ad Lib 79", lieh unter anderem den schwedischen Jazzpromoter Lars Westin aus. Er war einer der fünf Organisatoren in der eineinhalbjährigen Vorbereitungszeit. Dazu gehörten mit Eje Thelin und Jan Wallgren zwei prominente Musiker. Weit gestecktes Ziel der Initiatoren ist es, ,,Ad Lib" jedes oder jedes zweite Jahr in einem anderen europäischen Land zu veranstalten. Freilich wären zuvor Lehren aus Stockholm zu ziehen. Eine umfangreiche Dokumentation wird zur Zeit erarbeitet.

Überorganisiert war ,,Ad Lib 79" stellenweise. Kaum blieb Zeit für persönliche Vorhaben, oft nicht mal für Mahlzeiten,

Viel frischen Mut zur Improvisation: Manfred Schoof (l.) und Schüler **Foto: P. G. Deker**



Enrico Rava (r.) unterrichtet bei Ad Lib 79 in Stockholm **Foto: P. G. Deker**

stöhnten etliche Musiker wie Albert Mangelsdorff. Konrad Bauer beklagte, „von der Stadt nichts gesehen" zu haben. Morgens um neun begann der Unterricht. Mittags um eins ,,Lunchkonzerte". Nachmittags Theorie oder Workshops. Abends Aufnahmen im Rundfunkstudio, Konzerte im musikereigenen Jazzklub „Fasching" (ein „Starkbier" zum Wucherpreis von 17 Kronen, gleich 7,50 DM!) oder im Kulturhaus am Hötorget (neben dem Reichstag) oder im ,,Bal Palais". Man konnte den Verdacht hegen, daß der Geist der benachbarten Militärhochschule in die Musikhochschule eingezogen wäre. Ein rundes Dutzend Punkte sah allein das vom Fernsehen aufgezeichnete Abschlußkonzert im ,,Bal Palais" vor. Daß dieses strenge Programmschema ins „Chaos" umschlagen würde, räumte selbst Wallgren im voraus ein.

Bei solch geschäftigem Tageslauf in geordneten Bahnen war für die Schweden der hemmungslose „Spiel"-Trieb des Niederländers Man Bennink schier unfaßbar. Nachdem er im Kulturhaus das Schlagzeug von Edvard Vesala mit Bindfäden verwickelt, Mikrofone mit schwarzen Plastiksäcken überstülpt und ähnliche Eulenspiegeleien vollführt hatte, die den Ansager Jan Wallgren zu tapsiger Verzweiflung brachten, betitelte „Dagens Nyheter" den Man Bennink vierspaltig als „Jacques Tati der Musik". In der Rundfunkübertragung stellte sich das Bennink-Happening als spannendes Hörspiel in Stereo dar.

Verkrampfungen lösen

Es schien eines der Hauptziele in Stockholm zu sein, Verkrampfungen zu lösen. So legte es der französische Holzbläser Michel Portal weniger auf Ansatz- und Fingertraining an, als auf geistige und eventuell körperliche Befreiung. In einem der Lunchkonzerte in der Musikhochschule am Valhallavägen führte Portal denn mit sieben Saxophonschülern ein beeindruckendes, komprimiertes Protokoll seiner Lehrmeistertätigkeit vor: Sichtlich und hörbar waren die Portal-Schüler aufgetaut.

Einer der emotionskühlenden Eispartikel kristallisierte sich in einer Unterrichtsstunde des Francoschweizers Pierre Favre heraus. Favre erläuterte, daß der Intellekt nicht den Händen übers Nervensystem befehlen dürfe, sondern die Hände müßten „von allein laufen", wie die Lippen beim Sprechen unbewußt Worte formen.

Er selbst spiele Schlagzeug, verdeutlichte Favre, als wenn er erzähle (die Parallele zu den „Talking Drums" ist verblüffend). Ergänzte einer der schwedischen Schüler, daß er jüngst zwei Ausländer eine für seine Empfindung äußerst lebendige Sprache haben reden hören, und daß er selber, wenn er so swingend zu quasseln vermöge, entsprechend viel lockerer auch Schlagzeug zu spielen imstande sei. Ähnliches widerfuhr von ihren Schülern dem dänischen Trompeter Palle Mikkelborg und dem britischen Multiinstrumentalisten Lol Coxhill.

An solchen Beichtstunden diagnostizierte man eine insonderheit schwedische Krankheit - daß nämlich eine vom gesellschaftlichen Kollektiv zugestandene Libertinage die Lebensverhältnisse im Grunde eben noch nicht entkrampft - letztendlich auch nicht generell über die Musik. In der individuellen Lässigkeit, die dem Jazz essentiell innewohnt, sind die Amerikaner den Europäern noch stets um eine wiegende Hüftschwenkung voraus.

Werner Panke

Hamburger Jazz-Wochenende

Roland-Bankel-Trio, Benny Bailey, Just Friends

Hamburgs kleinster Jazzclub, die Radolf-Stube, ist schon voll, wenn der Wirt seine Schwiegereltern zu Besuch hat. Musiker und Gäste genießen - auf allerengstem Räume - die Atmosphäre von Gläserklirren, Gesprächsfetzen, Zigarettenrauch, frisch aufbereiteten Zwiebelsuppen und ständigem Gedrängel. Das Münchner Roland-Bankel-Trio, auf einer Tournee durch Norddeutschland, kam für zwei Abende vorbei und jazzte bis zum Frühtau: Gitarrist Roland Bankel, auf den Spuren von Wes Montgomery und George Benson, Mario Castronari am Holzbaß, Eddie Gomez und Jiri Mraz zu gleichen Teilen verpflichtet, Peter Moser am Schlagzeug, mit leichtgetupften Latin-Jazz-Rhythmen, ein Trio auf der Gratwanderung zwischen kammermusikalischem Jazz, Rockjazz und südamerikanischen Ausflügen. Dave Brubecks „In your own sweet way" kam im neuen Gewände, Herbie Hancocks „Witch hunt" sogar völlig verkleidet. Nicht minder harmonisch und rhythmisch interessant: die eigene Komposition „Northern groove", gar nicht so nördlich, sondern recht südlich gestaltet. Das Publikum applaudierte dem Münchner Trio begeistert.

Eine der vielen kleinen Randerscheinungen des Hamburger Musikbetriebes ist Dennis' Swing Club in der Papenhuder Straße, Musiker-Treffpunkt und Ort für mehr oder minder gelungene Jam Sessions, mit einem fröhlich gestimmten Wirt und einem völlig verstimmten Klavier. Nur selten stellt sich hoher Besuch ein, doch am zweiten September-Wochenende

Jazz aktuell

wehte Benny Bailey, allzeit fröhlicher Trompeter aus Cleveland, Ohio, herein - so zwischen drei Auftritten im österreichischen Fernsehen, einem Trip nach Schweden und einem Konzert in München quasi im Vorüberfahren.
Da saß er nun im Club-Sessel, hob fast spielerisch die Trompete an die Lippen und blies im Wechsel von sanft und stechend, lyrisch und feurig, balladesk und bluesig die schönen Themen „All the things you are", „What's new", „Blue Bossa" und „I can't get started". Bei musikalischen Zitaten in seinen Improvisationen kamen freudige Erkennungsrufe aus dem Publikum - Hinweis auf eine sachverständige Zuhörerschaft. Nicht ganz so sachverständig das Haus-Trio, das den US-Trompeter begleitete: Der Bassist war im Solospiel überfordert, Hausherr Dennis am Klavier irritierte zeitweilig durch falsche Harmonien und Soli von ungewöhnlich schlechtem Geschmack. Nun: Benny Bailey nahm das augenzwinkernd und gelassen hin. Seine Spielfreude blieb bis weit nach Mitternacht ungebrochen.
In einer Zeit der Bebop-Renaissance kommt eine Band wie die Göttinger Gruppe Just Friends gerade im richtigen Moment ins Rampenlicht. Die fünf jungen Musiker haben alte, teilweise recht unbekannte Charlie-Parker-Themen ausgegraben, nahezu vergessene George-Gershwin-Kompositionen ans Licht geholt und präsentieren nun in Sound und Rhythmik den Bebop der fünfziger Jahre in Reinkultur. Das hat nichts mit Nostalgie zu tun. Zwar ist es eine Wiederbesinnung auf eine große Jazz-Ära, doch wird vornehmlich mit dem Feeling von heute improvisiert.
Der bekannte amerikanische Altsaxophonist Allan Praskin, der jetzt in Göttingen lebt, stellte sich mit seinem Just Friends Quintett bei Onkel Po vor. Praskin, nicht nur Initiator und Leiter der Gruppe, sondern auch ihr allgegenwärtiger Motor gehört zweifellos mit zu den führenden Saxophonisten dieser Tage - nur muß sich das erstmal herumsprechen. Seine Phrasierung, seine „Rufe" auf dem Altsaxophon könnten direkt von Altmeister Charlie Parker stammen. Beeindruckend die schlüssigen, immer neu geflochtenen und taufrischen Improvisationen, betroffen machend die Gestaltung von Balladen. Praskin wurde vom Publikum geradezu gefeiert. Die vier begabten Mitmusikanten an Trompete, Klavier, Baß und Schlagzeug sahen sich dabei folgerichtig in die Rolle von Begleitern gedrängt. Hermann Sühs, Flügelhorn und Trompete, und Rudi Schröder, Baß, waren noch am ehesten ihrem Meister auf der Spur - mit Elan, Feeling und wacher Aufmerksamkeit.

Klaus Berger

Jazz-Austausch mit der DDR

Jazz Now

Der Jazz, einst geächtet als exotisches Schreckgespenst jenes Landes, dessen „imperialistische Ideologie gegen die Entfaltung des Kommunismus" gerichtet war, wird in der DDR zunehmend als „internationales Musikphänomen mit völkerverbindender Bedeutung" beachtet und gefördert. Daß man im Westen inzwischen mehr über den Jazz in der DDR weiß, ist im wesentlichen der gezielten Arbeit der West-Berliner Free Music Production (FMP) zu verdanken, die seit 1973 zunächst Platten mit Free Jazz aus der DDR aus Rundfunkproduktionen auch hier zugänglich machte, deren Musiker in den letzten Jahren immer wieder in der DDR spielten und dabei intensive deutsch-deutsche Jazz-Beziehungen entwickelten. Vor diesem Hintergrund kann man wohl die diesjährige Verantaltungsreihe „Jazz Now", die unter dem Titel „Jazz aus der DDR" stand, als einen Höhepunkt in der jetzt zehnjährigen Geschichte der Berliner Musikerorganisation sehen.
Nicht berücksichtigt wurden die populären Jazz-Spielarten, wie sie etwa Günter Fischer oder Uschi Brüning vertreten, die sich mehr im Bereich Rock-/Tanzmusik bewegen (sie waren in diesem Jahr an anderem Ort in West-Berlin zu hören). Dem musikalischen Konzept der FMP entsprechend, beschränkte man sich auf die Präsentation freier, improvisierter Musik des zeitgenössischen DDR-Jazz, wobei Verbindungen von Jazz und E-Musik eingeschlossen waren. Geboten wurde in den drei Konzerten eine Musik, die weniger aus einer Dialektik von Weltbild und Notenbild zu entspringen scheint, als vielmehr der Vorstellung von einer „Weltsprache" Jazz mit einer Vielzahl von Ausdrucksstilen entspricht, nicht speziell politische Realitäten reflektiert oder gar „realen Sozialismus" propagiert.
An den drei Abenden in der Berliner Akademie der Künste (einem traditionellen Ort für FMP-Veranstaltungen, der diesmal nur durch eine Ausnahmegenehmigung der Bauaufsicht zur Verfügung stand) eröffnete sich ein breites Spektrum des Avantgarde-Jazz, das sich grob in zwei Richtungen einteilen läßt: einmal Free Jazz als Musizierform mit dem Bedürfnis, sich mit Leib und Seele mitzuteilen, zum anderen als geistig-konstruierter, improvisierend gehandhabter Bemühungsversuch von freier und europäischer Kunstmusik.
Der Saxophonist Ernst-Ludwig Petrowsky und der Schlagzeuger Günter Sommer sind wohl die beiden überragenden Persönlichkeiten der mehr erdverbundenen Spielart. Sie waren immer wieder in den verschiedenen (insgesamt neun) Formationen zu hören. Petrowsky zunächst mit dem Ensemble Studio IV, der ältesten, mit dem Bassisten Klaus Koch gegründeten DDR-Jazz-Gruppe, dessen Musik im Ablauf konventionell, stark formgebunden ist. Ein kurzes Thema wird zunächst vom Sextett frei und emotional ausgespielt und dann in konzentrierten Soli,bisweilen auch in Duo- oder Trio-Kombinationen weiterentwickelt. Hauptgestalter bleibt dabei, wie auch in dem unter eigenem Namen firmierenden Quartett, Ernst-Ludwig Petrowsky, dessen Soli immer wieder die intensivsten und spannendsten sind.
Günter „Baby" Sommer trat als Solist, im Duo mit dem Pianisten Ulrich Gumpert und im Trio „Gumpert/Sommer + Manfred Hering (äs, ts)" auf. Sein Solo-Auftritt fand hinter einer Leinwand statt, auf die ein Dia mit der Aufschrift „Günter Sommer's Hörmusik" und einer Schlagzeuggraphik projiziert war. Die visuelle Wahrnehmung, ein nicht zu unterschätzender Bestandteil bei der Rezeption von Free Jazz, entfiel. Der Zuhörer war rasch fasziniert von einem breiten Ausdrucksspektrum, das von feinsten Schlagakzenten bis zu ungeheurer Hektik und Atemlosigkeit reicht, das, wenn das Perkussions-Arsenal nichts mehr herzugeben scheint, mit Alphorn, Blasebalg oder Schreien erweitert wird. Im Duo mit Ulrich Gumpert kam es zu Interaktionen und Reaktionen zweier Erzmusikanten mit nahezu unerschöpflichen improvisatorischen Fähigkeiten. Die Instrumente behandeln sie eher konventionell. Gumpert komponiert spontan gesangliche Motive, auf die Sommer gefühlvoll reagiert, um plötzlich zur auflösenden Durchführung loszudonnern, bei der man dann mehr oder weniger unabhängig voneinander agiert, hin und wieder in den Gefühlsmomenten übereinstimmt, verblüffende Klangwirkungen schafft. Dazwischen gibt es Pausen, die augenzwinkernd ausgekostet werden. Im Trio füllt Manfred Hering mit herausfordernden Free Jazz Phrasen auf. Wurde im Duo vieles bis ins Clownesque getrieben, strahlt das Trio Gumpert/Sommer/Hering mehr Ernst aus. Spielwitz und Energie bleiben freilich auch hier erhalten.
Alle drei sind Mitglieder der Ulrich Gumpert Workshop Band, in der auch Ernst-Ludwig Petrowsky mitwirkt. Das Thema der „Jubilee-Suite" bringt Zuhörer in Ost und West gleichermaßen in Fahrt. Günter Sommer treibt mit voller Kraft eine Big Band durch einen Zitatenschatz aus Marsch- und Kunstmusik. Relaxed swingende, emotionale Soli verarbeiten traditionelles europäisches Musikgut, das teils parodiert, teils karikiert wird. Ein kollektiver Jux.

In jedem der drei Konzerte war je eine Formation vertreten, die im Grenzbereich von Jazz und E-Musik arbeitet. Die erste, das Berliner Improvisations Quartett, war zugleich die interessanteste. Hier haben sich Jazzmusiker (Andreas Altenfelder, Trompete, Manfred Schulze, Baritonsaxophon) und Musiker aus dem klassischen Bereich (Hermann Keller, Klavier, Wilfried Staufenbiel, Cello) zusammengefunden. Anregungen aus der „Neuen Wiener Schule", aber auch aus der „Alten Musik" liegen ihren Improvisationen zugrunde, in denen komponierte Vorgaben von den einzelnen Instrumenten in der Dynamik spontan in Eigenverantwortung gestaltet werden, so daß es zu spannenden Klangmischungen mit kaum vorhersehbarer Wirkung kommt. Virtuose Instrumentenbeherrschung und Ausdrucksstärke fallen besonders auf. Die Grenzen zwischen Jazz und E-Musik werden verwischt.
Ähnlichkeiten zur klassischen Kammermusik entstanden bei den Experimenten des Friedhelm Schönfeld Trios. Schönfeld hat einen gepflegt-klassischen Ansatz auf der Flöte, die immer wieder als Kontrast zum Cello von Wolfgang Weber gebracht wird. Im Verlauf des ausgedehnten Improvisationsprozesses kommt es oft zu reizvollen Klangkombinationen, aber die musikalischen Lösungen lassen doch oft zu lange auf sich warten. Die Konzentration des Zuhörers wird stark gefordert.
Überfordert war der Zuhörer von der Musik des Hans Rempel Orchesters. Hans Rempel ist ein Komponist der neuen E-Musik in der DDR, der hin und wieder auch gerne mit Jazzmusikern zusammenarbeitet und eben für Orchesterbesetzung komponiert. Seine Orchesterarbeit lebt von einem ständigen Gegeneinander von Tutti-Passagen und Soli, die oft unvermittelt wechseln. Die Musik schleppte sich über eine Stunde dahin, und wer die ganze Zeit ausharrte, wurde zum Schluß noch enttäuscht, denn das Ganze endete auch noch ohne einen kompositorischen Zielpunkt. Lediglich einige solistische Glanzpunkte blieben letztlich übrig; besonders erwähnenswert wäre dabei das Oboen-Solo des Symphonie-Orchester-Mitglieds Burkhard Glaetzner, der dieses ohnehin schwer zu spielende Instrument mit physischen Kraftakten auch als Improvisationsinstrument mit unglaublicher Wirkung gebrauchte.
Der Auftritt des Hans Rempel Orchesters war jedoch der einzige Schwachpunkt bei dieser Veranstaltung, die interessante Musik bot, deren Eigenständigkeit besonders beeindruckte, und deren Bandbreite letztendlich doch überraschte. Der Jazz-Austausch mit der DDR steht gewiß noch am Anfang, aber die Berliner FMP wird ihn weiterpflegen. Wenn bei den kommenden Berliner Jazztagen die Ulrich Gumpert Workshop Band als erste DDR-Jazz-Gruppe auftritt, ist das eine durchaus gemäße Würdigung der Arbeit, die die FMP in den letzten Jahren geleistet hat.

Lothar Jänichen

Ein Erzmusikant mit nahezu unerschöpflichen improvisatorischen Fähigkeiten: Ulrich Gumpert **Foto: Jochen Hahne**

Lyrisch und doch voll Feuer

Art Pepper

Was Plattenaufnahmen nicht wiederzugeben vermögen, nämlich die ganze Sonorität und Ausdrucksstärke von Art Peppers Ton, das wird offenbar, wenn man das Glück hat, ihn live zu hören. In diesen Genuß kamen 1200 britische Jazzfans, als Art Pepper erstmals seit seiner Dienstzeit in der Army wieder einmal nach Europa kam - gewiß eines der wichtigsten Ereignisse des Jahres. Groteskerweise kam es durch einen Zufall zu diesem Glücksfall, denn Pepper war für Phil Woods eingesprungen, als dessen Tournee abgesagt werden mußte. Aber Peppers Auftritte beim Hammersmith Festival in London und in Birmingham werden zweifellos lange in Erinnerung bleiben, zumal dabei seine reifen Talente voll zur Entfaltung kamen.
Dramatisch verlief sein zweiter Auftritt, da er sich knapp zwei Stunden vor Konzertbeginn eine Lungeninfektion zuzog, die das Konzert in Frage stellte. Zwar konnte eine Ärztin aufgetrieben werden, die ihm ein Rezept ausschrieb, doch sind in England sonntags sämtliche Apotheken geschlossen. Paul Kelly, der Leiter der veranstaltenden Jazz Centre Society, rettete schließlich das Konzert, indem er in das ein Kilometer entfernt gelegene Krankenhaus lief und dort das Medikament holte. Trotzdem hatte Pepper zu Beginn seines Auftritts noch immer starke Schmerzen, und um so bewundernswerter erschienen seine beseelten und doch feurigen Improvisationen.
Zu Beginn des ersten Set spielte Pepper den Blues ,,Whims of Chambers", bei dem er sein feines rhythmisches Gefühl bewies, als er beispielsweise über dem harten Beat, den Peter Ind mit vieltönendem Baß vorgab, wahrhaft zu schweben schien. Es folgte sein exotisch anmutendes Va-Stück „The trip", das er 1963 den erzählbegabten Mitinsassen des San

Jazz aktuell

Quentin-Gefängnisses zueignete. „Die Jungs wurden zu großen Geschichtenerzählern", sagte Pepper zu Les Koenig, ,,nur so kann man dort überleben. Sonst • würde man verrückt werden. Ich sah in diesen sprachlichen Trips eine Parallele zum Jazz." Das darauf gemünzte Stück „The trip" beginnt entsprechend mit einer düsteren Melodie, die sich dann zu einer befreienden musikalischen Offenbarung steigert. In dem rasanten „Scrapple from the apple" meisterte er mühelos komplexe rhythmische Strukturen und brach kurz in freies Spiel aus, das die Zuhörer zu Begeisterungsschreien hinriß. Ungewöhnliche strukturelle Variationen ergaben sich aus einem Wechselspiel zwischen Altsaxophon und Kontrabaß.

Es folgte eine wunderschöne Ballade, die Pepper 1956 seiner Tochter gewidmet und nach ihr „Patricia" genannt hat. Federleicht erhoben sich die vollkommenen, glasklaren Phrasierungen Peppers in den Raum der Musik, wobei er in seinem Solo die oberen Register bevorzugte und damit die ganze harmonische Breite seines Instruments zum Ausdruck brachte. Ein wildes „Straight life" mit einer erregenden Folge von Achtel-, Viertel- und halben Noten im Wechsel mit Allan Ganleys Schlagzeug rundete den Set hervorragend ab.

Nach kurzer Pause leitete Pepper mit „Ophelia" aus dem Jahr 1975 eine Serie von Stücken neueren Datums ein. Der „Mambo Coyama" wurde auch für Peppers neue Galaxy-LP ausgewählt, „Here's that rainy day", Lieblingsstück von Peppers Frau, der Fotografin Laurie Miller, enthält die stilgerechten melodischen Verschiebungen, die sich erstmals 1952 in Peppers Spiel ankündigten. Es war dies ein einzigartiges Balladen-Erlebnis. Beendet wurde der Set mit einer rasanten Version von Kenny Dorhams „Blue bossa". Als die Zuhörer darauf mit stehenden Ovationen reagierten, folgte als Dank noch eine 12minütige Neuauflage des enorm schnellen „Caravan West of Suez".

In Anbetracht der nur kurzen und ziemlich hektischen Probe schlug sich das begleitende Peter Ind Trio mit Brian Lemon am Klavier und Allan Ganley am Schlagzeug recht wacker. Tatsächlich habe ich Peter Ind seit dem England-Besuch von Warne Marsh vier Jahre zuvor nie mehr so beglückt gesehen wie hier.

„Wenn ein Publikum so reagiert, wie ich es heute erlebt habe", sagte Art Pepper nach dem Konzert, „dann finde ich keine Worte dafür. Und ich kann auch nicht ausdrücken, wie stark mich das beeindruckt hat." So bleibt nur der Wunsch, Pepper bald wieder in Europa zu begegnen. Dazu sein Kommentar: „Leider hat mich bisher niemand gefragt!" Chris Sheridan

Manfred Schoof in Südamerika

Goethe und Jazz

Goethe und Jazz - eine Verbindung, die auf den ersten Blick recht abstrakt erschien und kaum Erfolg versprach, entpuppt sich nach anfäglichen Schwierigkeiten immer mehr als eine gut funktionierende „Ehe". Seit nunmehr fünfzehn Jahren bereisen einheimische Jazzensembles als Botschafter bundesdeutscher Kultur im Auftrag des Goethe Instituts vornehmlich fernöstliche und südamerikanische Länder. Allen Unkenrufen zum Trotz erwies sich die Tournee des Albert Mangelsdorff Quartetts, dem 1964 quasi die Rolle eines Versuchsballons zufiel, als äußerst spektakulär. Damit war gleichzeitig das verbale Gerangel über Sinn und Unsinn eines bis dahin ausschließlich auf klassischer Musik, Ballettabenden und Goethe-Rezitationen fußendes Veranstaltungsprogramm beendet. Mit Jazz durchbrach man den Zirkel, in dem die dargebotene Kunst fast nur von einer, der europäischen Kultur ohnehin aufgeschlossenen Oberschicht rezipiert wurde und erreichte den gewünschten direkten Kontakt zur Bevölkerung.

In den anderthalb Jahrzehnten ständiger Jazz-Repräsentanz bot sich auf den Reisen „für Goethe" immer das gleiche Bild: ausverkaufte Konzerte, ein zum Teil enthusiastisches Publikum, Workshops und gemeinsame Auftritte mit einheimischen Musikern, die einen beiderseitig nachhaltigen Eindruck hinterließen. Unterschiedliche Auffassungen darüber, welcher Stellenwert dem Jazz im Kunstbetrieb allgemein beizumessen sei, herrschte lediglich bei den einzelnen Goethe-Institutsleitern und Botschaftern in der Ferne. In Kolombo (Ceylon) beispielsweise gab die Botschafterin für das Tanzforum Köln, das sich ebenso wie Manfred Schoofs Sextett auf Asien-Tournee befand, einen großen Empfang, während sie sich gleichzeitig vom Jazz als Antikunst distanzierte. Dem offiziellen Konzert des Jazzensembles blieb sie fern. In Kuala Lumpur hingegen zeigte sich der dortige Botschafter sehr angetan von den Darbietungen der Gruppe, er bemühte sich fast rührend um das Wohl der Musiker. Das war 1975.

In diesem Jahr nun oblag dem Manfred Schoof Quintett erneut die Aufgabe, zeitgenössischen bundesdeutschen Jazz im Zuge des „kulturellen Grenzverkehrs" zwischen den Kontinenten zu repräsentieren. Der in Lohmar bei Köln ansässige Trompeter scheint überhaupt beim Goethe-Institut in München hoch im Kurs zu stehen: diese Tournee heuer war bereits seine vierte und sie führte ihn zum zweitenmal (nach 1968 mit den German All Stars) durch Südamerika. Neun Wochen lang reisten Manred Schoof, Rainer Brüninghaus, Klavier, Michel Pilz, Baßklarinette,Günter Lenz, Baß, und Ralf Hübner, Schlagzeug, kreuz und quer durch die Lande, von Recife (Brasilien) über Argentinien, Bolivien, Peru, Chile, Kolumbien bis Guadalahara (Mexiko). Für Schoof wurde die Arbeit für „Goethe" fast schon zum festen Bestandteil seiner musikalischen Tätigkeit.

Zu den positiven Aspekten einer solchen Reise gehört normalerweise die Integration exotischer Musikkulturen durch den Jazz. Doch diesmal beschränkten sich die Begegnungen der Musiker auf eine gemeinsame Erarbeitung vorher von Schoof konzipierter Partituren. In Brasilien mißdeutete der hiesige Kritiker Schoofs straffe Leitung eines Multi-Ensembles und bescheinigte den lokalen Jazzern, sie hätten sich kolonialisieren lassen. In Guadalahara indes wuchs die zweitägige Arbeit des Trompeters mit einheimischen Musikern gar zur Geburt einer beständigen Jazzszene - und zum größten Erfolgserlebnis Schoofs auf dieser Reise. Das abschließende Konzert wurde zu einem einzigen Triumph. Überhaupt brachten die mehr an pulsierende Rhythmik gewohnten Südamerikaner sowohl den mitunter klassisch angehauchten, harmonisch feingegliederten Stücken, als auch den eruptiven Free-Jazz Passagen des Ensembles eine erstaunliche Hörbereitschaft entgegen. Allerdings ließ ihre Konzentration - so Manfred Schoof - nach einer Stunde merklich nach. Presse und Fernsehen begleiteten die Tournee des Quintetts mit großem Interesse. Eine brasilianische Zeitung veröffentlichte gar eine ganzseitige Vorankündigung.

Die Reise selbst über tausende von Kilometern, durch wechselnde Klimazonen und Zeiten, tagsüber Abfahrt - nachmittags Ankunft - abends Konzert, war natürlich strapaziös, zumal die wenigen freien Tage kaum zum Verschnaufen reichten. Innerhalb zweier Tage von Meereshöhe hinauf auf 4000 Meter (La Paz in Bolivien) und wieder retour, dazu die Konzert-Arbeit am Abend, das schlaucht selbst Kreislaufstarke. In San Juan (Argentinien) und Lima (Peru) weckte die Musiker zudem unsanft ein kurzes Erdbeben - das in Lima erreichte immerhin Stärke 5 auf der Richterskala. Und dennoch: die Begeisterungsfähigkeit des Publikums, die Anerkennung der Musik und die spontane Bereitschaft südamerikanischer Instrumentalisten am gemeinsamen Exerzitium, all dies entschädigte für manch körperliche Anstrengung. Und bestätigte aufs Neue die erfolgreiche kulturpolitische Arbeit des Goethe-Instituts auf diesem Sektor.

Martin Woltersdorf

Black Music und sardisches Feuer

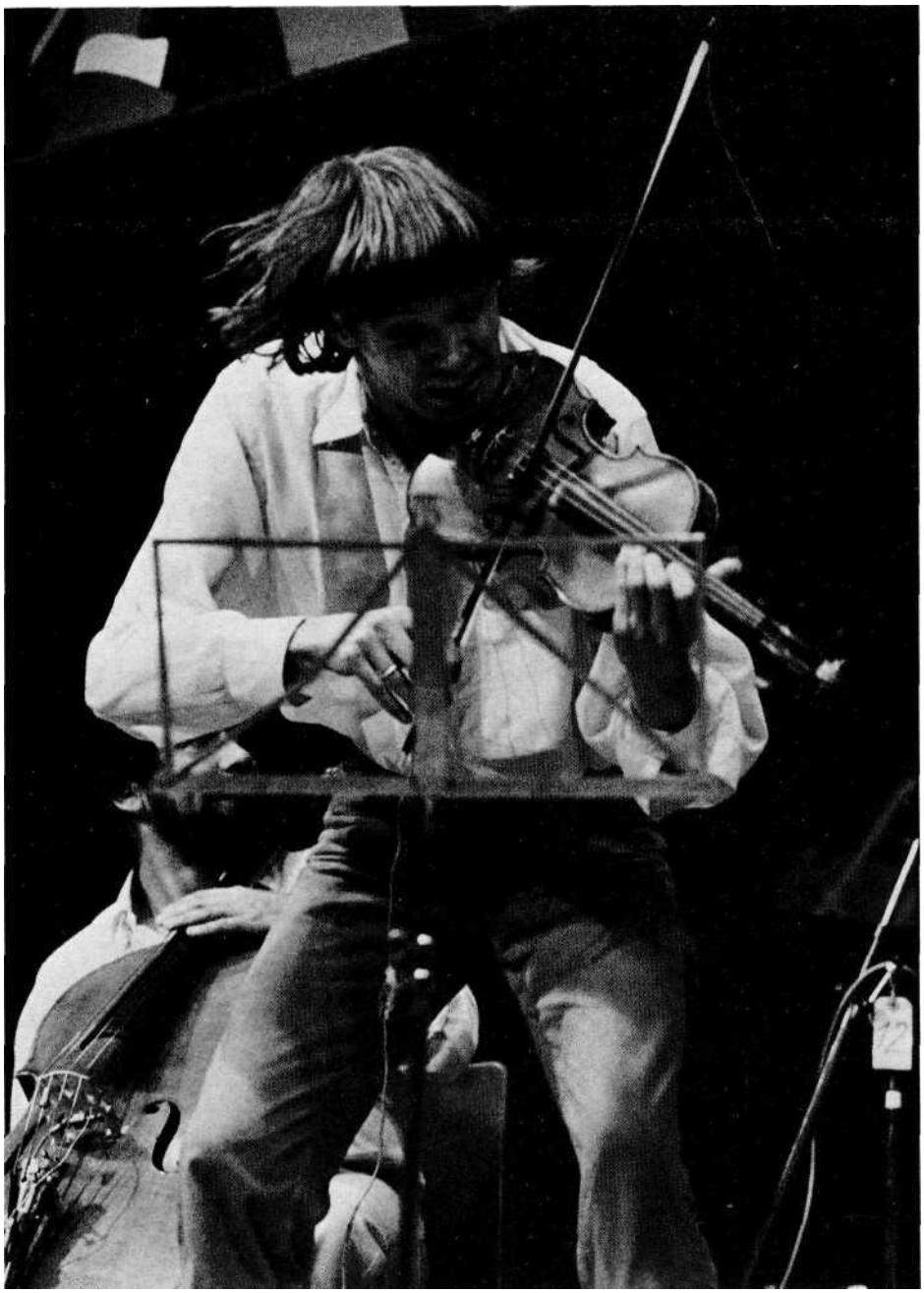
Jazz Festival Willisau

Zum fünften Mal fand vom 30. August bis 2. September in Willisau ein New Jazz Festival statt, seit Jahren endlich wieder bei strahlendem Sommerwetter. Dieser in der internationalen Jazzszene einzigartige und inzwischen weltweit bekannt gewordene Anlaß brachte einen neuen Besucherrekord und auch diesmal wieder eine Vielzahl von Höhepunkten. Herausragend nicht nur wie erwartet die verschiedenen Varianten amerikanischer Black Music mit den Saxophonisten Archie Shepp, Oliver Lake und David Murray, dem World Saxophone Quartett und vor allem dem phänomenalen Schlagzeuger Max Roach, sondern auch europäische Musiker und Gruppen. Sie konnten mehrheitlich mit ihren ganz eigenen Spiel- und Ausdrucksformen nicht nur der amerikanischen Konfrontation standhalten und auf ihre Art ebenso überzeugen - zum Beispiel das Welschschweizer Trio Chardonnens/Malfatti/Francioli -, aus dem europäischen New Jazz stammen auch die zwei großen und überraschenden Neuentdeckungen des Festivals: der sardische Pianist Antonello Salis und der französische Geiger Didier Lockwood.

Was in Willisau neben durchdachter Programmgestaltung, guter Organisation und relaxter Atmosphäre noch zusätzlich verblüfft, ist der Umstand, daß Improvisatorisches hier nicht nur musikalisch die schönsten Blüten treibt, sondern wenn nötig auch auf organisatorischem Gebiet. Da kommt der schwarze amerikanische Geiger Leroy Jenkins zum Beispiel ohne seine zwei Mitspieler Anthony Davis und Andrew Cyrille nach Europa und Julius Hemphill, Mitglied des World Saxophone Quartet, kann erst einen Tag später in New York abfliegen. Daß die dadurch nötigen Programmumstellungen statt eines Mankos sogar noch Verbesserungen, ja einen weiteren Festivalhöhepunkt bringen, und zwar ohne daß neue Musiker eingeflogen werden mußten, gehört auch zum „Wunder" Willisau. So gelang es Nikiaus Troxler, am Freitagabend statt des World Saxophone Quartet Max Roach und Anthony Braxton zu einem spontanen Duo-Auftritt zu bewegen und der Samstagnachmittag wurde durch die neue Zusammenstellung Leroy Jenkins, Geige, World Saxophone Quartet und Anthony Braxton Quartett so zum gewichtigsten und konzentriertesten Avantgardekonzert des ganzen Festivals. Eröffnet wurde mit dem Quartett des sardischen Bassisten Marcello Melis, einem Musiker, der sich vor allem als Komponist, Arrangeur und Bandleader in Musiker- und Insiderkreisen einen Namen machen konnte und am Baß, ähnlich wie Mingus, weniger durch Virtuosität als durch kraftvolle, sonore Linien überzeugt. Eine der großen Überraschungen, mit welcher Eigenständigkeit hier neue Formen von Free Jazz entstehen, voller Dramatik und pastoralem Pathos, aber auch mit typisch italienisch anmutender Kantabilität und Verspieltheit. Sardisches Feuer neben dem Saxophonisten Sandra Satta ganz besonders beim jungen Pianisten Antonello Salis, der mit ungeheurer Expressivität zu Werke geht, traditionelle Jazzmuster, Folkloreartiges und Free-Jazz-Ausbrüche mit verblüffendem technischen Können miteinander verbindet und zur emotionsgeladenen Dynamik über ein perkussives Feeling verfügt - auf den Tasten ebenso wie auf dem ganzen „Körper" des Flügels -, das unter die Haut geht. Für mich einer der Höhepunkte

Ein Fest für Emotion und Intellekt: World Saxophone Quartet mit (v. l. n. r.) David Murray, Julius Hemphill, Oliver Lake und Hamiet Bluiett
Foto: Jochen Richter

Jazz aktuell



Eine Sensation: Didier Lockwood **Foto: Roland Fischer**

in Willisau. Der schwarze Schlagzeuger Charles Bobo Shaw, Leiter des Human Arts Ensemble, war dabei mehr als nur Ersatz für die ursprünglich geplante Mitwirkung von Joseph Jarman und Don Moye.

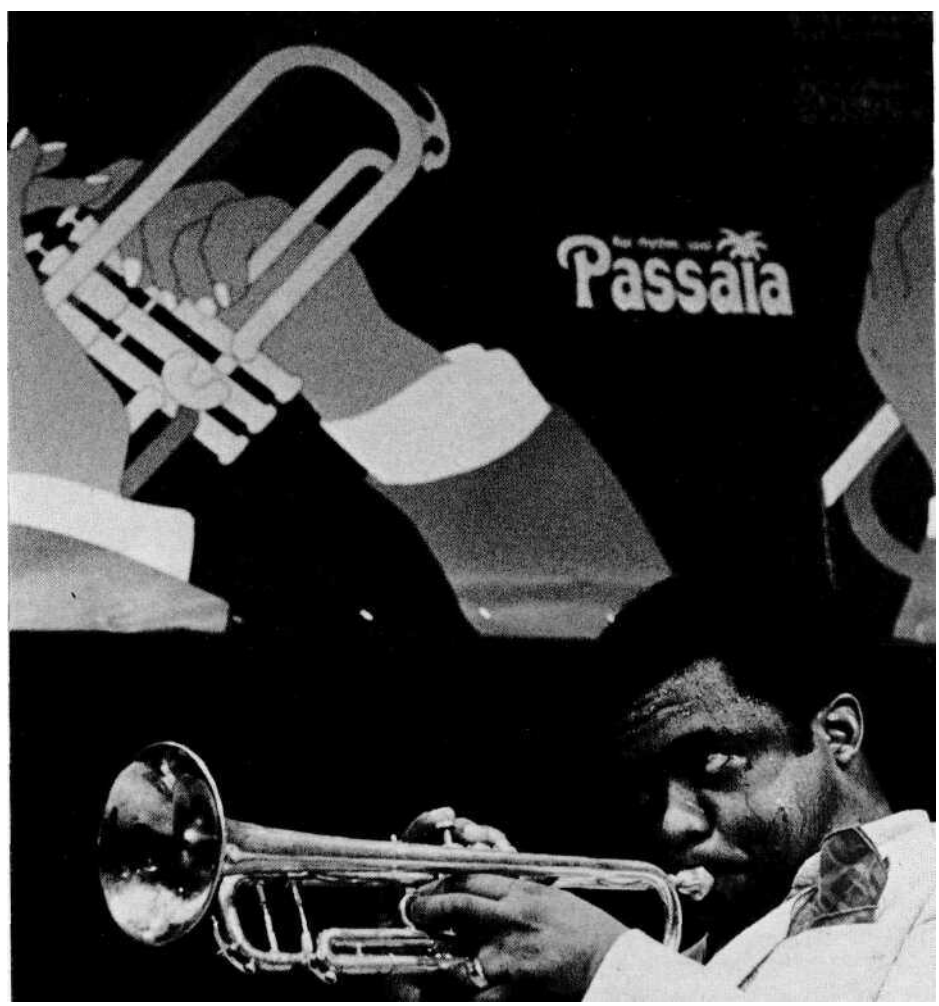
Immer wieder bemerkenswert, wie lange es manchmal dauern kann, bis die für improvisatorisches und intuitives Spontanspiel so wichtige Kommunikation unter den Musikern zustande kommt, ein Vorgang, der für die Inspiration von ausschlaggebender Bedeutung ist, sich jeglicher Vorausplanung entzieht und auch durch Routinefaktoren kaum beeinflußt, höchstens kaschiert werden kann. So mitzuerleben beim handwerklich gekonnt interpretierten aber wenig originellen Modern Jazz des Sonny Fortune Quartetts, wo erst im letzten Stück, Jymie Merritts bekanntem „Nommo", Spannung und Atmosphäre ins Spiel kamen, aber auch bei den Duo-Auftritten von Max Roach mit Anthony Braxton, sowie Roach mit Archie Shepp am Vorabend. Faszinierte Roach, der schon beim letzten Festival mit seinem Quartett für eine Sternstunde des Jazz sorgte, bei beiden Auftritten mit rhythmisch vielseitigem und ideenreichem Spiel sowie durch die überzeugende Souveränität, mit der er den Ablauf gestaltete und sich um Zusammenspiel bemühte, hatten es beide Bläser offensichtlich schwer, aus einem wenig inspirierten Nebeneinander herauszukommen und Kommunikation aufzubauen. Während Archie Shepp gesamthaft trotzdem einen starken Eindruck hinterließ, vor allem durch den retrospektiven Charakter seines Spiels - eine Art Bilanz oder musikalisches Credo seines bisherigen Schaffens -, hatte der als Neuerer und Avantgardist berühmt gewordene Anthony Braxton große Mühe, aus nichtssagendem Präludieren und Phrasen aneinanderreihen endlich herauszufinden, strukturelle Zusammenhänge, formale Abläufe oder Spannungsbögen aufzubauen, - trotz aufmunternder, mit einer Spur Ironie (?) durchsetzter Zurufe von Roach. Roach war bei diesem Duo - es war übrigens nicht das erste Mal, gibt es doch davon bereits eine Platte - noch besonders gefordert, stand ihm doch, wie sonst bei seinem Spiel nicht üblich, ein ganzes Arsenal zusätzlicher Percussionsinstrumente zur Verfügung, das er mit konzentrierter Aufmerksamkeit und großem klanglich-gestalterischem Einfühlungsvermögen auch einbezog.

Braxton konnte auch mit seinem neuen Quartett diesmal nicht in allen Teilen so überzeugen wie bisher, obwohl er mit John Lindberg, Baß, Thurman Barker, Schlagzeug, und dem technisch versierten Posaunisten Ray Anderson über außergewöhnliche Mitspieler verfügt und seine Kompositionen nach wie vor durch konsequenten formalen Aufbau, metrische Finessen sowie großen Klangfarbenreichtum bestechen. Es waren wohl weniger die bebopartigen, schnellen, sich über große Tonsprünge bewegenden Staccato-Linien, die fixiertes und freies Spiel gleichermaßen prägten und mit der Zeit etwas manieriert wirkten, als vielmehr Braxtons improvisierte Parts ganz allgemein, die, wie schon zusammen mit Roach, diesmal nicht immer Ausstrahlung und Originalität hatten. Ein uneingeschränktes Musikereignis, ein Fest gleichermaßen für Emotion und Intellekt, das Spiel des World Saxophone Quartet mit den vier ganz unterschiedlichen Musikercharakteren und Black Music Newcomers David Murray, Oliver Lake, Julius Hemphill und Hamiet Bluiett. Hinreißend, wie hier kompakt angelegte Klangmassen, vibrierende polyphone Geflechte, kontrapunktisch anmutender Strukturreichtum, aber auch die kaum mehr feststellbaren Wechsel zwischen komponierten und frei improvisierten Komplexen zu wellenförmig an- und abschwellenden Spannungsabläufen verschmolzen werden, voller rhythmischer Dichte und komplexer Spannung; eine ins Phantastische gesteigerte Emanzipation des „Four Brothers"-Sound der vierziger Jahre. Daß man zwei Saxophonisten dieses Quartetts, David Murray und Oliver Lake, im Laufe des Festivals

dann auch noch mit eigenen Trioformationen hören konnte, auch hier intellektuell wie expressiv gleichermaßen stark, mit inspiriertem Einbezug von E-Musik-artigen Kompositionsmustern, wie freiem, emotionalen Spiel, waren weitere Ereignisse.
Nicht in bester Form und allzu langfädig präsentierte sich trotz der Beteiligung prominenter englischer New-Jazz-Musiker Elton Dean's Ninesense, mehr mit gelungenen Soli als durch dynamisches Gruppenspiel gefallend. Auch das mit allerhand Spannung erwartete Duo Willem Breuker/Leo Cuypers hatte nicht seine beste Stunde und den sonst so kritisch und entlarvend angelegten musikalischen und musikszenischen Aktionen fehlte diesmal die Brisanz und Schärfe, woran auch der dann noch als schwarzer Gorilla verkleidete „Entertainer" Breuker kaum mehr etwas ändern konnte. Hinreißend dagegen und mit übersprudelndem Musikantentum, Witz und Humor agierend das Welschschweizer Duo Jerry Chardonnens, Percussion, Radu Malfatti, natürliche und mit allerhand Hilfs- und Umbaumitteln klanglich erweiterte Posaune, und Leon Francioli, Baß. Selten gab es in Willisau so viel Heiterkeit und Lachsalven. Eine Sensation der junge französische Geiger Didier Lockwood im enorm swingenden und rhythmisch starken New-Bop-Quintett von Daniel Humair. Klassische Virtuosität von unerhörter Brillanz, Intonationsreinheit, Dynamik und Attacke paaren sich hier mit Jazzfeeling und rhythmischem Drive, wie ich das auf diesem Instrument nie zuvor erlebte. Von großem klanglichen Reiz daneben das sich zeitweise aus diesem Quintett herauslösende String-Trio mit Didier Lockwood, Geige, Jean Charles Capon, Cello, und dem ungemein vital agierenden Bassisten Henri Texier.
Jazz Festival Willisau, das bedeutet ja eigentlich nicht nur jeweils ein klug und mit Feeling zusammengestelltes Programm mit Hauptgewicht auf Black Music und europäischem Jazz, bei dem Organisator Nikiaus Troxler ,,ja immer auch eine Konfrontation des amerikanischen und europäischen Jazz herstellen möchte"; Willisau, das ist auch eine Art Inbegriff für „relaxte" wie anregende Atmosphäre. Da sind einerseits der gemütliche Charakter dieses ehemaligen Grafenstädtchens im Luzerner Hinterland mit seinen dem Festival und den vielen jugendlichen Besuchern gegenüber ungewöhnlich tolerant, ja sogar wohlwollend, eingestellten Bürgern und Einwohnern, und andererseits die große hölzerne Festivalhütte mit ihrer ganz eigenen Stimmung, der überschaubare Vorplatz mit den diversen Verkaufs- und Verpflegungsständerr, der direkt daneben liegende Gratis-Campingplatz und vor allem das umfangreiche Restaurantzelt, ebenfalls direkt nebenan, wo zum Beispiel jeden Samstag- und Sonntagmittag Matineen stattfinden, aber auch sonst bis spät in die Nacht hinein immer etwas los ist. Diesmal spielte hier die ad hoc zusammengestellte Berner Be-Bop Connection mit Andy Scherrer, Saxophon, Umberto Arlatti und Raymond Court, Trompeten, Franz Biffiger, Piano, K. T. Geyer, Bass, und Kurt Schaufelberger, Schlagzeug. Die Musik, die tatsächlich stark am Be-Bop orientiert war und ganz schön losging, stellte vor allem einen guten Background für den „Erfinder des Bebop-Gesanges", Babs Gonzales, dar, der damit zum ersten Mal in der Schweiz auftrat und heute wie damals nicht nur mit seinen Bebop-Scat-Vocals sondern ebenso mit Humor, Feeling und witzigen wie „tiefsinnigen" Texten überzeugte. Eigentlich schade, daß man von diesem Vollblutmusikanten sonst kaum mehr etwas hört. Er verdient ein viel größeres Echo, auch heute noch.
Daß er trotz allerhand Soft-Jazz-, Disco-Music- und Kommerz-Abenteuern immer noch einer der brillantesten Modern Jazz Trompeter ist, bewies Freddie Hubbard zum Beispiel nicht nur vor zwei Jahren mit Herbie Hancocks V.S.O.P.-Quintet im „Den-En Colosseum" in Tokyo, sondern auch beim Abschlußkonzert in Willisau, ganz im Gegensatz zu Leon Thomas, dessen Jazzjodeltechnik zwar immer noch frappiert, der aber als Conferencier eine bedeutend bessere Figur macht, denn als schmalziger Balladensänger. Er konnte an seine große Zeit bei Pharoah Sanders nicht anknüpfen. Die Begleitgruppe mit Louis Hayes, Schlagzeug, Jamil Nasser, Bass, Harold Mabern, Piano, und vor allem dem noch viel zu wenig bekannten, aber unwahrscheinlich „strong" spielenden Hardbopper Frank Strozier, Altsaxophon, er stand unverständlicherweise allzu sehr im Schatten von Hubbard, brachte dabei aber - neben dem Humair Quintett - den swingendsten und rhythmisch explosivsten Modern Jazz des ganzen Festivals auf die Bühne. Einen besseren Jazz-Background hätte sich der im cremefarbenen Anzug auftretende Star Hubbard für sein kurzfristiges Jazz-Comeback nicht wünschen können.

Johannes Anders

Trotz Kommer noch immer brillant: Freddie Hubbard **Foto: Jochen Richter**



Jazzaktuell

Wozu Musik, wozu Jazz?

Streiflicht aus Willisau

Ein mit viel Publikum besetzter oder gar ausverkaufter Ort des Geschehens, prikkelnde „Live"-Atmosphäre, überzeugende, in bester Form spielende Musiker, Orchester oder Solisten, Musik, die die Zuhörer in Begeisterung versetzt, mitreißt . . ., sind das nicht alles Erscheinungen, die, wenn sie gemeinsam auftreten, für jede gelungene musikalische Veranstaltung bestimmend sind, ganz gleich, welcher Art die Musik ist? Haben die Liebhaber klassischer Musik, die sich bei den Internationalen Luzerner Musikfestwochen von der starken Interpretation einer Bruckner-Sinfonie fesseln lassen, der Blues-Fan, der in der Winterthurer Altstadt einem Taj Mahal zujubelt oder Jazz-. Freaks in Willisau, die sich von den avantgardistischen Klängen eines World Saxophone Quartet begeistert zeigen, aber auch Rock-Anhänger bei einem „starken" Konzert, nicht ähnliche Gefühle, Freuden, Befriedigung? Gehen sie nicht alle mit der gleichen Gewißheit nach Hause, einem außergewöhnlichen musikalischen Ereignis beigewohnt zu haben?

Was kann Musik machen, Musik erleben und hören für einen Sinn haben, gibt es da nichts, was über das ästhetische und/oder emotionelle Vergnügen (oder auch Mißbehagen) hinausweist? - Fragen über Fragen, die sich zum Beispiel einstellen können, wenn man am Sonntagmorgen aus seinem Willisauer Hotelzimmer hinunter auf die belebte Altstadtstraße schaut, die Sonne scheint und die Glocken läuten und man deutlich zwei ganz verschiedene Passantengruppen beobachten kann: die einen, sonntäglich gekleidet, strömen mit bürgerlicher Zielstrebigkeit über den Vorplatz, der gegenüberliegenden (katholischen) Kirche entgegen, die anderen, in lässig-legerer „Aufmachung", haben anderes vor, pilgern in Richtung Festhütte und Jazzfestival, zu einer Matinee ganz anderer Art...

Was kann ein Künstler, ein Musiker bewirken, ist es nicht eigentlich nur das Glücksgefühl im Augenblick des Hörens, die Lust an der gelungenen musikalischen Aktion, Erlebnisse ohne gesellschaftsverändernde Relevanz? Der Schlagzeuger und schwarze Amerikaner Max Roach wendet sich ganz entschieden gegen die These, ein Künstler könne nichts verändern. Natürlich gibt es Musik für die verschiedensten Zwecke, Musik zum Tanzen, zum Träumen und Einschlafen, zur Unterhaltung, für religiöse Zwecke, für Liebe und Tod usw. . . . .das soll auch so sein. Aber es gibt, wie er bei einem Interview in Willisau mit Nachdruck unterstrich, auch Musik, die Zuhören und Konzentration verlangt, die geistig anspruchsvoll ist und dadurch Denken und Intellekt stimuliert, Überlegungen zum Beispiel über gesellschaftliche Zusammenhänge, über die „weltweite Verschwörung", um mittels der Disco Music die heutige Jugend zu Tanz, Drogen und Alkohol, zur Flucht aus der Realität in eine wirklichkeitsfremde, phantastische Welt zu verführen, um sie damit kritiklos zu halten, daran zu hindern, sich zu engagieren, mit Problemen auseinanderzusetzen. Natürlich ist anspruchsvolle und engagierte Musik, wie Roach das versucht und mit ihm viele junge Jazzmusiker, viel schwieriger zu machen als Unterhaltungs- und Populärmusik, und der Druck auf die Musiker ist heute in Amerika stärker denn je, nur noch Disco oder discoähnliche Musik aufzunehmen. Deshalb, so Roach weiter, ist es so ungeheuer wichtig, daß es Willisau und andere ähnliche Festivals in Europa gibt, wo engagierte Musiker auftreten und sich artikulieren können, Denkanstöße ermöglichen, die über das reine Konsumieren hinausführen.

Johannes Anders

Man kann es laut sagen: Frank Strozier (l. mit Louis Hayes) brachte den swingendsten Modern Jazz. **Foto: Roland Fischer**

Memorial-Konzert im „Downtown" für

George Maycock

Am Sonntag, 9. September, kamen sie alle in den Düsseldorfer Jazzkeller „Downtown", die Musikerkollegen und die Freunde George Maycocks. Unter dem Motto „A Tribute To George Maycock" spielten Musiker, die mehr oder weniger mit George Maycock verbunden waren, in den verschiedensten Gruppierungen.

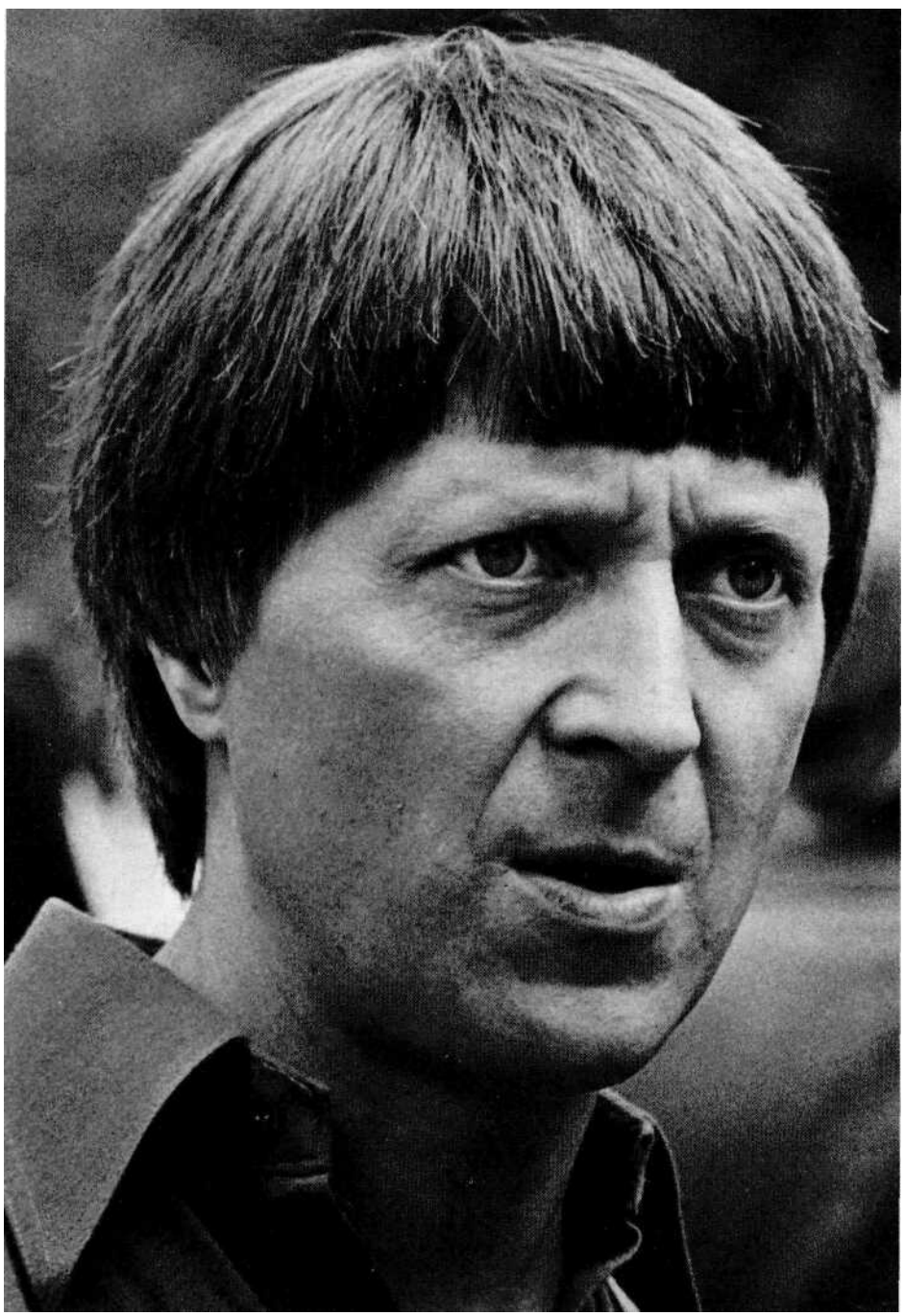
Ab 17 Uhr war der Jazzkeller rappelvoll und mußte zeitweilig wegen Überfüllung geschlossen werden. Gegen die Hitze im „Downtown" wirkt eine Sauna geradezu wie ein Kühlhaus. Wären alle diese Leute zu Lebzeiten des großartigen Pianisten George Maycock zu seinen Konzerten gekommen, hätte er nie schlechte Zeiten erlebt. Würden immer so viele Leute ihr Jazzinteresse zeigen, hätten Jazzlokale - und das gilt auch für das Düsseldorfer „Downtown" - nicht ums Überleben zu kämpfen und deutsche Jazzmusiker bessere Gagen. Sicher war es wunderbar, daß eine so überwältigende Menge Jazzfreunde durch ihr Kommen des verstorbenen Jazzmusikers gedachten, genau so wichtig dürfte es aber auch sein, durch den Besuch der angebotenen Konzerte die lebenden Musiker zu unterstützen.

George Maycocks alte Kollegen, die 1949 mit ihm nach Deutschland gekommen waren, spielten natürlich mit: Boogie Sergeants, ein großartiger Trompeter, der leider viel zu wenig auftritt, Noel Gillespie, ein souveräner Bassist, und Big Fletchit, der Schlagzeuger, der mit Ali Haurand zum erfolgreichen „George Maycock Trio" der letzten Jahre gehörte. Fletchit wird zusammen mit Haurand und dem jungen Neußer Pianisten Jürgen Dahmen das Trio weiterführen. Wilton Gaynair war leider wegen Fernsehaufnahmen in München verhindert.

Von den an diesem Memorial-Abend spielenden Gruppen einige hervorzuheben, fällt sehr schwer. Neben den schon er-

wähnten, immer noch frischen und fantastischen Altmeistern sei als ein weiterer Höhepunkt der Auftritt der Sängerin Heien Sachs mit Boogie Sergeants, Trompete, Big Fletchit, Schlagzeug, Wolfgang Hefter, Piano, und Ralph Kleine-Tebbe, Baß, der mit George Maycock über Jahre Montag für Montag im ,,Downtown" zu hören war, genannt. Besonders erwähnt werden sollten auch Wolfgang Engstfeld, Tenorsaxophon, Peter Weiss, Schlagzeug, und Peter Bockius, Baß, von der Gruppe „Changes", die zusammen mit Wolfgang Hefter am Piano herrlichen Jazz spielten. Gedankt sei auch allen anderen Musikern, wie Ali Haurand am Baß, den Pianisten Helge Schneider, Jürgen Dahmen und Heinz Sommerfeld, dem Bassisten Reinhard Glöder, Charly Weiss am Schlagzeug und vielen anderen, die durch ihr Spiel ermöglichten, daß an diesem Abend an die 2000 DM an Spenden einkamen, die zur Deckung der Beerdigungskosten in New York verwendet werden sollen.
Swing Drummer Al Craig und die Sängerin Sylvia Arnolds, mit denen George Maycock oft gespielt hat, waren sogar speziell aus diesem Anlaß aus Nizza gekommen. Im Gegensatz dazu fehlten leider viele Düsseldorfer Musiker. Helmut Schwanen

Sein neuestes Werk für Pori: Heikki Sarmanto **Foto: Paul Gerhard Deker**



Längst zu einer Attraktion geworden

Pori Jazz 79

Zum 14. Male wurde im finnischen Pori das Internationale Jazz Festival durchgeführt. An vier Tagen im Juli wurde die Stadt an der Ostseeküste vom Jazz beherrscht. Neben den großen Freilichtkonzerten, welche dieses Jahr leider von häufigen Regenschauern begleitet waren, gab es Konzerte in einigen Sälen und die üblichen Clubprogramme in verschiedenen Restaurants.
Das Hauptgewicht lag auch dieses Jahr wieder auf amerikanischen Bands. Dizzy Gillespie, in Showlaune, aber mit Disco-Rhythmusgruppe, und B. B. King vor seiner Bläsergruppe konnten nicht richtig überzeugen. Tony Williams bewies zwar wieder einmal, welch guter Schlagzeuger er ist, ansonsten war die Musik rockig bis kommerziell. Eine beachtliche Anzahl alter Routiniers hatte Lionel Hampton in seiner All Star Band versammelt, und die Musik swingle ganz schön. Eine der Glanznummern war das Duo zwischen Curtis Fuller und Kai Winding. Das Quartett von Sonny Rollins, mit Mark Soskin, Klavier, Jerry Harris, Baß, und Al Foster, Schlagzeug, wurde zum absoluten Höhepunkt des Festivals. Die Musiker waren in Hochform, hatten wirklich Spaß am Spiel, und das Publikum reagierte entsprechend. Vom heißen „Don't stop the Carnival" bis zur Ballade, die kalt über den Rücken lief, war alles drin.
Dusko Goykovich hatte mit der Trumpets & Rhythm Unit das Pech, schon um 10 Uhr morgens spielen zu müssen und fand deshalb nur ein kleines, etwas verschlafenes Publikum vor. Die finnische Presse schenkte dem Trompeter jedoch großes Interesse. Art van Damme spielte etwas lustlos sein Standard-Repertoire, ohne sich groß um seine Begleitmusiker zu küiiimern.
Das Konzert am Sonntagnachmittag verlief etwas unglücklich. Nachdem Dollar Brand mit seinem Orchester die Zuhörer mit seiner 2^1/2-Stunden-Darbietung hart auf die Probe gestellt hatte, folgten noch zwei weitere Big Bands. Der finnischen Tapiola Big Band und dem University of California Jazz Ensemble fehlte es am nötigen drive, um die Zuhörer in ihren Bann zu ziehen. Deshalb hatten sich die Reihen auch schon sehr gelichtet, als schließlich La Romanderie auf die Bühne kam und mit ihrem Zigeuner-Swing begeisterte.
In zwei Konzerten führte Heikki Sarmanto sein neuestes Werk „Salakuljetettu ikoni", was soviel wie „Die geschmuggelte Ikone" bedeutet, vor. Es ist speziell für die Sängerin Maija Hapuoja geschrieben. Ne-

Auftritt morgens um 10 Uhr: Dusko Goykovich (Mitte) mit der Trumpts & Rhythm Unit **Foto: Paul Gerhard Deker**

phonisten Juhani Aaltonen und Pekka Pöyry solistisch hervor.
In den Clubs waren unter anderem noch Rhoda Scott, Eddie Boyd und Ted Curson zu hören; letzterer ist durch seine alljährliche Anwesenheit zu einer Art Maskottchen geworden. Auch einige finnische Gruppen spielten in den Clubs, leider hatte ich der vielen Parallelveranstaltungen wegen keine Gelegenheit, diese zu hören. Das Festival ist längst zu einer Attraktion geworden, welche auch zunehmend Finnlandurlauber anzieht. Vielleicht ein Tip für Finnlandtouristen 1980: Pori Jazz 80 - 10.-13. Juli. Paul Gerhard Deker

Down in Memphis, Tennessee

Beale Street Blues

Als sich unser Greyhound Bus, von St. Louis kommend, Memphis näherte, war es schon dunkel geworden und es war kaum auszumachen, wann wir den Mississippi überquerten. In St. Louis und während der ganzen Fahrt hatte es in Strömen gegossen und zu beiden Seiten der Straße waren große Überschwemmungen. Nun hatte es aufgehört zu regnen und die Skyline von Memphis rückte näher. Sie bot einen schönen Anblick, nicht so imposant wie Manhattan oder San Francisco von der Oakland Bay Bridge, aber immerhin.

Die Beale Street ist tot - es lebe die Beale Street

Am Busterminal bekamen wir schnell ein Taxi ins Hotel. Auf die Frage nach „Blues" oder „Jazz" erwiderte der schwarze Taxifahrer: „Das gibt's hier zur Genüge, auf alle Fälle müßt Ihr das 'Blues-Alley' besuchen." An diesem Abend hatten wir allerdings keine Lust mehr auf Live Music, nur noch auf etwas Anständiges zu essen. Während des Essens kam ein Polizist in den Coffeeshop unseres Hotels und fragte: „Alles okay?" Und redete dann fröhlich mit den schwarzen Bedienungsmädchen. Er sprach auch uns an, fragte ob wir das Grab von Elvis Presley aufsuchen wollten. Nein, unser Interesse gelte mehr dem Blues und Jazz, antworteten wir. „Die Beale Street ist tot", sagte er, „kommt 1984 wieder, dann wird dort etwas los sein. Aber geht unbedingt in das ‚Blues Alley', dort könnt Ihr duften Jazz und Blues erleben." Was er mit der Beale Street und 1984 meinte, begriffen wir erst am nächsten Tag: Die einstige Jazzstraße ist heute verfallen und verkommen. Nur die verblaßten und kaputten Reklameschilder über und neben den Eingängen ehemaliger Clubs und Etablissements deuteten darauf hin, was sich in früheren Zeiten hier abgespielt haben muß. Auch das William Christopher Handy Denkmal im kleinen Handy-Park (etwa 40 auf 50 qm groß) macht einen recht traurigen Eindruck. „Stellen die den armen Kerl direkt neben die Pinkelbude", sagte meine Frau enttäuscht. Dann sahen wir die aufgestellte Tafel „The Beale Street Will Live Again!" Mehrere Interessengemeinschaften haben mit Unterstützung des Staates und der Stadt Memphis den Plan gefaßt, diesen Teil der Stadt bis 1984 zu sanieren. Das also meinte der Polizist. Und so ganz mausetot ist die Beale Street noch nicht. Einige kleine Läden gibt es noch und wir sahen auch einen Vermessungstrupp durch die Straße ziehen. Man darf auch das kleine Kaufhaus Schwab, das 1976 sein 100jähriges Bestehen feiern konnte, nicht vergessen.

Beale Street Museum

Im Schaufenster sahen wir einen Haufen älterer Rhythm and Blues- und neuere Soulplatten, alles 45er, und dann entdeckten wir den handgeschriebenen Hinweis auf ein„Beale Street Museum", das unser Interesse auf sich zog. Ein älterer, freundlicher Herr empfing uns mit der Bemerkung, er habe uns schon beim Handy Denkmal beobachtet und daraus geschlossen, daß wir auch für das Beale Street Museum etwas übrig hätten. Er ent-

puppte sich als Meister Schwab persönlich und zeigte uns bereitwilligst alles im Hause, vom Keller mit seinen alten Fundamenten bis zu seinem Museum. Allzuviel war nicht los im Laden, aber das Museum bot einiges für einen Jazzfreund und einen Sammler des ,,St. Louis Blues". Mister Schwab hatte in den letzten Jahrzehnten alles mögliche zusammengetragen: Zeitungen (Originale und Kopien), Bilder, Kalender, Briefe, Postkarten und natürlich vor allem Platten. ,,Sie sind natürlich unverkäuflich", betonte er, „aber Sie können sie gerne alle hören!" Ein altes Grammophon stand da und er forderte uns auf, aufzulegen, was wir wollten. Mit dem Hinweis, er hätte zu tun, zog er sich zurück. Das Plattenangebot war sehr gut, es gab Original King Oliver Platten bis zum Rhythm and Blues. Auch LPs waren darunter, u. a. eine Version des ,,St. Louis Blues" von Prince Gabe and his Millionaires (Memories of Beale Street - Four Ace Records TOAD-001). Ich erstand die letzte LP, die man im Laden auftreiben konnte. Als wir dann endlich gingen - wir wollten noch zum ,,Old Man River" - sahen wir den alten Herrn gemütlich mit einem anderen Geschäftsmann plaudernd auf der Straße sitzen - im Süden nimmt man sich für alles Zeit.

Old Man River

Als wir zu den Anlegestellen kamen, sahen wir den Old Man River zum ersten Mal in einem freundlicheren Licht, denn in St. Louis hatte sich kein Sonnenstrahl gezeigt. Die Fahrt mit der „Memphis Queen" ging den Fluß entlang und dann in die Seitenarme des Mississippi, die wegen des Hochwässers gut passierbar waren. Eine interessante Tour, bei der man so richtig ins Träumen geraten konnte: Mississippi, Mark Twain, Huckleberry Finn usw. Wer hat nicht als Jugendlicher fasziniert diese Geschichte verschlungen. Lange währte das Träumen allerdings nicht, denn der Himmel verfinsterte sich zusehends wieder und ein Unwetter brach los. Trotzdem wird uns diese Mississippi-Fahrt angenehm im Gedächtnis bleiben, ebenso die typische Landschaft des Südens.

Besuch im Blues Alley

Um 18.00 Uhr war es soweit: das „Blues Alley" öffnete. Das Lokal liegt nicht weit von der Beale Street in der South Front Street und wird von Paul und Marti Savarin gemanagt, zwei Zugereisten, die sich dem Jazz und Blues verschrieben haben. Zunächst waren noch nicht allzu viele Gäste da, was sich später allerdings ändern sollte. Wir saßen kaum, als der „St. Louis Blues" erklang. Auf dem Podium waren sieben Musiker, ein Trompeter, ein Altsaxophonist, ein Pianist, zwei Gitarristen, ein

Bassist und ein Schlagzeuger. Dazu kam eine Sängerin, die sehr zierlich wirkte und der man ihr hohes Alter zuerst gar nicht anmerkte. Es war Laura Dukes, deren Stimme sich als ebenso mädchenhaft erwies wie ihr Äußeres. Leider wurde sie von den Instrumentalisten fast zugedeckt. Die Musiker stellten sich als Rudy Williams, Trompete, Prince Gabe, Altsaxophon, Bob Talley, Klavier und Otto Jarnigan, Schlagzeug, vor und machten eine sehr schöne Musik. Den Begriff des Blues zogen sie nicht allzu eng, sie spielten vom Blues über Rhythm and Blues und Swing so ziemlich alles. Im oberen Geschoß wurde gerade ein Jazzladen eingerichtet und etliche der Musiker gingen gegen 22.00 Uhr nach oben, um zu jammen. Es gab auch keine Pausen, sobald die einen Musiker zu spielen aufhörten, erschienen andere. Das Duo des Pianisten und Sängers Big Sam Clark und des Tenorsaxophonisten Earl McGregor gefiel sehr gut, denn Big Sam ist einer der wenigen Blues-Entertainer, die noch etwas zu sagen haben. Auch er bediente sich eines Rhythmusgebers, was ich in den Staaten sehr oft beobachten konnte. Das ist wohl nicht jedermanns Geschmack, aber mit seiner Hilfe erscheint die Musik intensiver.

Auch diese beiden servierten dann ziemlich schnell den ,,St. Louis Blues", den ich mir schliesslich auf einer hier angebotenen Platte mit den „Blues Alley All Stars" zum stolzen Preis von 10 Dollar erstand. (Beale Street Blues - Alive And Well - Blues Alley Records BAR-978, enthalten sind Aufnahmen verschiedener Besetzungen mit den All Stars, Big Sam Clark, Sonny Blake, Ma Rainey II, Booker T. Laury u. a. Die beiden letztgenannten konnten wir an diesem Abend leider nicht hören). Wir erlebten im „Blues Alley" auch noch Harmonica Blake, der sich durchaus mit Billy Boy Arnold aus Chicago messen kann. Die einzelnen Programmpunkte waren sehr abwechslungsreich, die Musiker kamen und gingen, spielten auch einmal fast alle zusammen in einer Art Big Band. Ich kaufte dann noch das Büchlein „Memories of Beale Street" von Prince Gabe, das viele interessante Daten in historischer und statistischer Hinsicht über Memphis enthält.

Höhepunkt des Abends war „Heavy Juice", ein Stück, bei dem es wirklich ganz toll abging. Hier blies Sonny Williams ein ganz heißes Tenorsaxophon.

Wenn ich Bilanz der Reise nach Memphis ziehe, dann gibt es zu berichten, daß die Beale Street wieder auferstehen wird, daß W. C. Handy hier immer noch einen großen Namen hat, der auch sehr gepflegt wird. Nicht zuletzt das Gedicht in Prince Gabes Büchlein beweist es: „Remember Beale Street". Es wird auch auf der Platte als „Talkin' Blues" vorgetragen.

Horst Herling

Platte und Buch von Prince Gabe erhältlich von Penny Pincher Sales, 81 Madison Bldg., Suite 115, Memphis, Tennessee 38103, USA. Platte der Blues Alley All Stars über Blues Alley, 60 South Front Street, Memphis, Tennessee 38103, USA.

Verfallen und verkommen: Beale Street in Memphis **Foto: Herling**

Jazz News

Wieder Jazzkurse in Burghausen

Im Dezember und Januar finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen wieder mehrere Jazzkurse statt. Es sind dies: **56. Jazzkurs Burghausen** (14.-16. Dezember), Sonderkursfür Klarinette und Baßklarinette. Dozenten:

Bernd Konrad, Klarinette und Baßklarinette, Joe Viera, Geschichte der Klarinette und Baßklarinette im Jazz. Zum Unterrichtsprogramm gehören: Allgemeine Grundlagen, Theorie, Praktische Übungen.

Teilnahmegebühr DM 50,-, Anmeldeschluß 28. November. - **57. Jazzkurs Burghausen** (14.-16. Dezember), Sonderkurs 3 für Flöte. Dozenten: Dieter Bihlmaier, Flöte, Joe Viera, Geschichte der Flöte im Jazz. Zum Unterrichtsprogramm gehören: Skalen, Arpeggien, Artikulation, Phrasierung, Dynamik, Tonbildung, Intonation, Improvisation in periodischen und freien Formen. Teilnahmegebühr DM 50-, Anmeldeschluß28. November. **- 58. Jazzkurs Burghausen** (2.-6. Januar 1980), Großer Kurs 21. In dem Kurs werden, getrennt nach Anfängern und Fortgeschrittenen, die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Besetzung und Stilistik) behandelt. Am letzten Tag ist ein Abschlußkonzert vorgesehen. Es sind Musiker aller Stilrichtungen willkommen, auch Bands. Kursleitung: Joe Viera (Theorie, Saxophon, Ensemble); weitere Dozenten: Reinhard Glöder (Baß, Klavier, Ensemble), Heinrich Hock (Schlagzeug, Ensemble), Jochen Rose (Trompete, Ensemble), Eddy Marron (Gitarre, Ensemble), Richard Wiedamann (Klavier, Ensemble), Axel Prasuhn (Saxophon, Flöte, Gesang, Ensemble). Teilnahmegebühr DM 110,-, Anmeldeschluß 1. Dezember. Anmeldungen sind zu richten an:

Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40; die Teilnahmegebühr ist auf das Konto Nr. 4 77 16 (Sonderkonto „Jazz"/ H. Viertl) der Volksbank Burghausen/Obb. zu überweisen.

Neues deutsches Plattenlabel: L & R

L+R Records heißt ein neues deutsches Plattenlabel, das das Schwergewicht auf gute Musik legt. Schwerpunkte der L + R-Veröffentlichungen liegen bei Jazz und Blues, aber auch in den Bereichen Rock, Gospel, R & B, Folk und Folklore ist L + R aktiv. Die Serie der Neuproduktionen präsentiert Künstler, die bisher ihre Kreativität nur wenig oder überhaupt nicht auf Schallplatten darstellen konnten. Die Re-Issues sind vorwiegend Künstlern aus dem deutschen Sprachraum vorbehalten. Diese Serie bringt Wiederveröffentlichungen, nach denen schon lange gesucht wird, und zum Teil auch unveröffentlichte Produktionen aus dem „Goldenen Zeitalter des deutschen Jazz", wie von einigen Kritikern bereits die Epoche zwischen 1952 und 1970 bezeichnet wird. Die Black-Music-Serie füllt eine weitere Marktlücke in Deutschland. Sie bringt Blues, Gospel, Rhythm and Blues und Soul. Hier wird mit Neuproduktionen und Wiederveröffentlichungen die legendäre Scout-Serie fortgesetzt. Auch die ebenso legendären American Folk Blues Festivals erscheinen in dieser Serie erneut und werden weitergeführt. Hinter dem ganzen Projekt steht der Produzent, Publizist und Konzertveranstalter Horst Lippmann. Die grafische Gestaltung der Platten hat Günther Kieser übernommen. L + R Records werden von der Bellaphon vertrieben. Bisher liegen 6 Veröffentlichungen vor. Es sind dies: Miriam Klein „By Myself", Hanna-Koller-Zoller „Trinity", Albert Mangelsdorff „Tension", Emil Mangelsdorff „Swinging Oildrops", J. B. Lenoir „Alabama Blues", Louisiana Red „New York Blues".

Der Hot Club d'Alsace hat jetzt in dem aus der Tschechoslowakei stammenden, in Stuttgart lebenden Bassisten Jan Jankeje ein neues Mitglied gefunden. Die Formation, die sich auf Saiteninstrumente beschränkt, knüpft an die Tradition des berühmten Hot Club de France an. Attraktion des Quintetts ist der 12jährige Sologitarrist Bireli Lagrene. Geige spielt der Karlsruher Stephan Blinn, die Rhythmusgitarristen sind Gaiti Lagrene und Zschirglo Weiss. Kontaktanschrift: Jan Jankeje, Reinsburgstr. 104, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711/621641.

Einen **Jazz-Workshop** veranstaltet die Initiative Kölner Jazzhaus in Zusammenhang mit dem 2. Kölner Jazzhaus Festival. In der Zeit vom 10. bis 19. Oktober wird John Fischer einen Workshop leiten, in dem er mit der Gruppe „Jazzhaus-Ventil" eigene Kompositionen erarbeitet. Der Workshop wird durch ein Konzert auf dem 2. Kölner Jazzhaus Festival abgeschlossen. Die Feminist Improvising Group, die auch auf dem Festival auftritt, wird vom 18. bis 19. Oktober einen Workshop für jazzinteressierte Frauen im Studio Beginner in Köln durchführen.

Jazz AG W'tal, Initiative zur Förderung improvisierter Musik, nennt sich ein Kreis von Wuppertaler Jazzinteressierten und -musikern, die sich zum Ziel gesetzt haben, eine regelmäßige Reihe mit Jazzveranstaltungen in Wuppertal zu initiieren. Nach intensiver Vorarbeit soll am 16. November das erste Konzert in Zusammenarbeit mit dem WDR und dem städtischen Kulturamt mit den Gruppen Voices und Stefan Diez Mirrors stattfinden. Ferner am 27. November ein Konzert mit 3 Wuppertaler Gruppen, und ab 1980 jeweils am ersten Dienstag im Monat ein Konzert mit Gruppen vom modernen Jazz bis hin zur zeitgenössischen Musik, mit Unterstützung des Kulturamtes der Stadt. Kontaktanschrift: Jazz AG W'tal, Rainer Widmann, Graudenzer Str. 17, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/51 08 30.

Band Clinic II heißt die Neuerscheinung in der „reihe jazz". Dieses Heft 9 der Universal Edition Wien bringt eine Sammlung von 12 Themen/Arrangements von Janos Gonda, Alexander von Schlippenbach und Joe Viera.

Bestverkaufte Jazz LPs sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit: 1. Crusaders „Street Life", 2. Spyro Gyra „Morning Dance", 3. Bob James „Lucky Seven", 4. Joni Mitchell „Mingus", 5. Grover Washington „Paradise", 6. Stanley Clarke „I Wanna Play For You", 7. Earl Klugh „Heart String", 8. Deodato „Knights Of Fantasy", 9. Roy Ayers „Fever", 10. Chuck Mangione „Live At The Hollywood Bowl". Im Vormarsch sind: Gary Burton-Chick Corea „Duet" und Jeff Lorber Fusion „Water Sign".

Attraktion des 14. Int. AACM Fetivals in Chicago: George Lewis
Foto: Jochen Richter

14. Internationales AACM Festival

Die Association for Advancement of Creative Musicians in Chicago wird vom 5. bis 7. Oktober ihr 14. Internationales Festival in der Thorne Hall in Chicago abhalten. Auf dem Programm stehen: Leo Smith's Ensemble, Adegoke Steve Colson & The Unity Troupe, Air, Mwata Bowden & Olatiy Rita Warford Quintet, Douglas Ewart & George Lewis, Muhal Richard Abrams, Vandy Harris & The Intuitive Research Beings, Kahil El'Zabar & The Ethnic Heritage Ensemble, das Art Ensemble of Chicago sowie das AACM All Star Orchestra. Die AACM erhält vom National Endowment for the Arts Unterstützung. Kontaktanschrift: AACM Festival Committee, 1059 W. 107 The Place, Chicago, Illinois 60643, USA.

Dokumente deutscher Jazzgeschichte im HR

Bisher schienen von den legendären Konzerten der Deutschen Jazz Festivals der frühen fünfziger Jahre nur Erinnerungen, aber - bis auf die seinerzeit bei Brunswick und Telefunken veröffentlichten Titel - keine Aufnahmen erhalten geblieben zu sein. Jetzt haben Heinz Rosenberger, der Regisseur der HR-Sendung „Plattenspiele, Auserwähltes für Swingfreunde" (jeden zweiten Montag um 21 Uhr) und der JP-Mitarbeiter Wolfgang Dohl ganze Stapel von Bandmitschnitten aus dem Frankfurter Althoffbau gefunden. Im Herbst wird der Hessische Rundfunk diese Dokumente der deutschen Jazzgeschichte in mehreren Folgen senden. Unter anderem werden die 1. Deutschen All Stars von 1953, mit Fred Bunge, Max Greger, Franz von Klenck, Paul Kühn und James Last, die Combos von Hans Koller, Jutta Hipp, Johannes Rediske und die Big-Bands von Erwin Lehn und Kurt Edelhagen vorgestellt werden. Besondere Höhepunkte werden die Duos sein, die der Gitarrist Attila Zoller mit Albert und Emil Mangelsdorff gespielt hat.

Die LA 4 wird im Oktober wieder eine neue Platte auf Concord vorlegen. Es wird ein Ausschnitt aus dem Auftritt der Gruppe beim diesjährigen Jazz Festival in Montreux sein. Die LA 4 besteht aus dem Saxophonisten Bud Shank, dem Gitarristen Laurindo Almeida, dem Bassisten Ray Brown und dem Schlagzeuger Jeff Hamilton.

Eddie Chamblee hat vor einiger Zeit einen Schlaganfall erlitten und liegt im Veteran's Hospital in New York. Für den erkrankten Saxophonisten soll desaen Kollege Earle Warren, der durch seine Zusammenarbeit mit Count Basie bekannt wurde, die für Oktober angesetzte Deutschlandtournee wahrnehmen.

Hans Podehl starb vor kurzem im Alter von 55 Jahren in Kahl am Main. Der dem Swing und Modern Jazz verbundene Schlagzeuger, der am 21. März 1924 in Frankfurt am Main geboren wurde, war 1941 einer der Mitbegründer des schon legendären „Hotclub" seiner Geburtsstadt und Mitglied der „Hotclub Combo". Nach 1945jammte er zusammen mit Paul Martin und Paul Kühn in amerikanischen Clubs, wurde in den 50er Jahren zu einem gefragten Studiomusiker und war seit 1966 als Schallplattenproduzent und Autor tätig.

Laser und Holde Fee werden am 25. bzw. 26. Oktober im Lindenhof in Braunschweig auftreten. Veranstaltet werden diese Konzerte von der Musikerinitiative Braunschweig in Verbindung mit dem NDR. Kontaktanschrift: Laser, c/o Reinhard Krökel, Allerstr. 36, 3300 Braunschweig, Tel. 05 31 / 341915.

Third Eye hat den Schlagzeuger gewechselt. Anstelle von Frank Köllges stieß im August Joe Nay zur Gruppe. Vom 14. bis 22. Dezember wird Third Eye auf Tournee gehen, und zwar mit Wilton Gaynair und Alan Skidmore, Rob van den Broek, Ali Haurand und Joe Nay. Weitere Gastspielreisen sind für Januar und April 1980 geplant. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad Adenauer Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 0 21 62/ 1 84 08.

Die Frederic Rabold Crew hat ihre Besetzung wieder einmal geändert. Für die ausgeschiedenen Holzbläser Erich Stangl und Walter Hüber kamen der Saxophonist Rainer Pusch und der Tubaspieler Luigiano Casatta in die Band. Da der Bassist Thomas Stabenow jetzt auch hin und wieder zur Baßklarinette überwechselt, hat die Crew einen zusätzlichen reizvollen Sound. Die neueste Platte der achtköpfigen Band erscheint unter dem Titel „Funky Tango" im Oktober auf MPS. Kontaktanschrift: Frederic Rabold Crew, c/o Walter Hüber, Solferinoweg 20, 7000 Stuttgart 80, Tel. 07 11 / 7 15 80 57.

Kenny Wheeler leitet den ersten Jazz-Meister-Kursus einer Reihe, die auf Anregung der Initiative Kölner Jazzhaus im Rahmen des Jazz-Seminars an der Musikhochschule Köln abgehalten wird. Er findet von 16. bis 18. Oktober statt.

Stu Goldberg unternimmt vom 2. bis 6. Dezember als Solopianist eine Tournee durch die BRD und gibt danach mit Toto Blanke's Electric Circus Konzerte. Im Januar will der Pianist dann wieder solo auftreten. Kontaktanschrift: B & B Music, Postfach 1303, 4750 Paderborn, Tel. 0 52 51/3 58 80.

Ornette Coleman 1958-1978 ist der Titel einer Diskographie, die David Wild und Michael Cuscuna herausgeben. Sie erscheint noch in diesem Herbst und ist ähnlich aufgemacht wie „The Recordings of John Coltrane: A discography". Die Coleman Disko soil 5 Dollar kosten. Kontaktanschrift: Wildmusic Co., P. O. Box 2138, Ann Arbor Ml 48106, USA.

Best Sellers sind nach Angaben von Piccadilly Records in Manchester derzeit folgende Jazzplatten: 1. Scott Hamilton-Buddy Täte „Back to back", 2. Benny Carter „Alive and well in Japan", 3. Spyro Gyra „Morning dance", 4. Eberhard Weber „Fluid rustle", 5. Charlie Parker „Soft heap", 6. Oscar Peterson „Paris Concert", 7. Crusaders „Street life", 8. John Coltrane „On a misty night", 9. Art Pepper „The trip", 10. Eric Dolphy „Love waltz".

Wieder mit Nucleus auf Tournee: Ian CarrFoto: Paul Gerhard Deker

Ottilie Patterson, die sich vor sieben Jahren vom Musikgeschäft zurückzog, sang am 5. September zum ersten Mal wieder öffentlich mit der Band von Chris Barber. Ihr Debüt hatte die aus Irland stammende Sängerin bereits 1955 mit der Barber Band in London gegeben. Im Lauf der Jahre stellte sich die Patterson nicht nur mit Blues, sondern auch mit irischen Volksliedern vor.

Gordon Beck hat zusammen mit Kenny Wheeler, Stan Sulzmann, Ron Mathewson und Tony Oxley eine Platte für MPS unter dem Titel „Seven Steps To Evans" aufgenommen. Die LP enthält sieben Kompositionen von Bill Evans, die von den Mitgliedern des Quintetts bearbeitet wurden.

Sonny Stitt, Red Holloway, Mal Waldron, Wilbur Campbell und Steve Rodby stellten sich beim 24. Charlie Parker Memorial Festival Anfang August im Segal's Jazz Showcase Club in Chicago vor.

Stan Tracey schrieb in letzter Zeit zwei Auftragskompositionen. Eine davon, sein „Sextett", wurde bereits am 24. August beim Bolton Festival aufgeführt. Die zweite - für das Oktett des Pianisten - wurde von einer Computer-Firma an ihn vergeben. Tracey legte kürzlich auf dem Steam Label eine neue Platte unter dem Titel „Hello, Old Adversary!" vor. Sie stellt den Engländer als Solopianisten heraus.

Plöp tritt mit dem neuen Pianisten Volker Präkelt, dem Saxophonisten Manfred Wordtmann, dem Bassisten Norbert Madry und dem Schlagzeuger Wilhelm Kellers wieder als Quartett auf. Die Münsteraner werden weiterhin ihr erfolgreiches Konzept verfolgen, Eigenkompositionen des neuen Jazz mit Themen aus Straßen- und Volksmusik zu konfrontieren. Zum erweiterten Programm gehört auch eine Auftrittsserie mit dem Clownkabarett „Dollbohrer". Kontaktanschrift: Wilhelm Kollers, Eichendorf 18, 4406 Drensteinfurt, Tel. 0 25 08/81 45.

Günter Christmann geht im Oktober auf Einladung der Organisation Onari auf eine dreiwöchige Kanada-Tournee. Christmann hat gerade die Aufnahmen für seine zweite Solo-Platte abeschlossen, die unter dem Titel,,. . . off. . ." Anfang nächsten Jahres bei Moers Music erscheinen wird. Die neue LP enthält neben Solostücken für Kontrabaß und Posaune u. a. auch kompositorische Auseinandersetzungen mit vokalem Material und Collagetechniken.

Ian Carr geht mit seiner Gruppe Nucleus vom 1 S.-28. Oktober auf eine England-Tournee. Die Gastspielreise wird vom Contemporary Music Network im Rahmen ihrer Herbst-Aktivitäten durchgeführt.

Georg Lawall schreibt die Musik zu einer LP mit dem Stuttgarter OB Rommel, Michael Spohn und Orexis. Die Platte wird von den Stuttgarter Nachrichten und dem SDR produziert. Thema: Das Leben in einer Stadt wie Stuttgart. Der Reinerlös wird zur Intensivierung der Sozialarbeit in Stuttgart verwendet. Kontaktanschrift: Sigrid Gehrung, Hohe Straße 21, 7024 Filderstadt 4, Tel. 07 11777 59 13.

Hans-Jürgen Bock, der seit sieben Semestern als Gastdozent an der Staatlichen Musikhochschule in Stuttgart tätig ist (Seminare für Jazz-Piano, Jazz-Arrangements und Dixielandband) und im April 1979 mit einem offiziellen Lehrauftrag ausgestattet wurde, führt mit Beginn des Wintersemesters 1979/80 an der Volkshochschule Göppingen an fünf aufeinanderfolgenden Donnerstagen ein Seminar durch, das „Die Entwicklung des Jazzklaviers von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart" zum Inhalt hat. Die verschiedenen Epochen werden anhand von Schallplattenbeispielen sowie durch eigenes Vorspiel aufgezeigt. Die Veranstaltung beginnt am 4. Oktober 1979.

Mombasa spielt jetzt wieder mit dem Trompeter Ambrose Jackson. Die von Lou Blackburn geleitete Gruppe wird in nächster Zeit beim Steirischen Herbst (22. Oktober) und beim Jena Jazz Festival (24. November) auftreten. Kontaktanschrift: Mary Walker, Teterower Str. 15,1000 Berlin 47, Tel. 0 30/ 6 06 35 75.

Peter Brötzmann hat im August einige Solokonzerte in Island gegeben. Im September war er auf einer dreiwöchigen Tournee in Schweden im Trio mit Alexander von Schlippenbach und Sven-Ake Johansson, mit dem er Ende September auch beim Setübal Jazzfestival in Portugal spielte. Im Oktober geht er auf eine längere DDR-Tournee mit dem Bassisten Harry Miller und dem Schlagzeuger Günter Sommer. Dieses Trio wird auch beim diesjährigen „Total Music Meeting" in Berlin auftreten. Soeben ist eine Trio-LP mit Brötzmann und den beiden Holländern Misha Mengelberg und Han Bennink bei FMP erschienen. Ebenfalls von FMP wird im Npvember eine weitere Trio-Platte mit Harry Miller und Louis Moholo vorgelegt. Vom 10. bis 25. Januar 1980 plant Peter Brötzmann mit seinem langjährigen Partner Han Bennink eine Club-Tournee durch Süddeutschland und die Schweiz. Kontaktanschrift: FMP / Free Music Production, Behaimstr. 4,1000 Berlin 10, Tel. 0 30/3 41 54 47.

Kitty Winter Gipsy Nova hat vor kurzem eine Tunesien-Tournee unternommen, die vom Goethe-Institut veranstaltet wurde. Im Oktober erscheint die zweite Platte der Gruppe unter dem Titel „Limelight Suite" bei Intercord. Dabei wurde die Gipsy Nova durch einen Bläsersatz, dem u. a. der Posaunist Joe Gallardo angehörte, erweitert. Kontaktanschrift: Sigrid Gehrung, Hohe Straße 21, 7024 Filderstadt 4, Tel. 07 11/7759 13.

Madhouse ist der Name einer neuen Gruppe, die sich um den Saxophonisten Rainer Pusch und den Gitarristen Tobias Langguth formiert hat. Das Quintett, zu dem hoch der Rumäne Paul Weiner, Klavier, der Bassist Jochen Schaal und der Schlagzeuger Andreas Ahlemann gehören, wird im Dezember eine Tournee durch Norddeutschland unternehmen. Kontaktanschrift: Andreas Ahlemann, c/o Oesterlin, Karl-Christ-Str. 9, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21 / 80 08 75.

ZIS ist der Name einer neugegründeten Gruppe, zu der sich der Schlagzeuger Gernot Meyer, der Tenorsaxophonist und Flötist Willi Pape und der Keyboardspieler Michael Kobs zusammenfanden. Kontaktanschrift: Gernot Meyer, 2152 Horneburg/Horst, Tel. 0 41 63/26 94.

Reto Weber hat unter dem Namen „Love Power Percussion" eine Schlagzeugformation zusammengestellt. Mit dabei sind die Schweizer Percussionisten Jerry Chardonnens, Marc Hellmann und Alex Bally sowie der Afrikaner Papa Oyeah Makenzie. Die Gruppe wird im Herbst auch in Deutschland gastieren. Kontaktanschrift: Jazz in Grenchen, Postfach 217, CH-2540 Grenchen.

Das **Voß-Ignatzek Duo,** das aus dem Saxophonisten Jochen Voß und dem Pianisten Klaus Ignatzek besteht, wird nach zahlreichen Auftritten im norddeutschen Raum im Oktober und November eine 10tägige Tournee durch Süddeutschland unternehmen. Kontaktanschrift: Jochen Voß, Worpsweder Str. 8, 2822 Schwanewede.

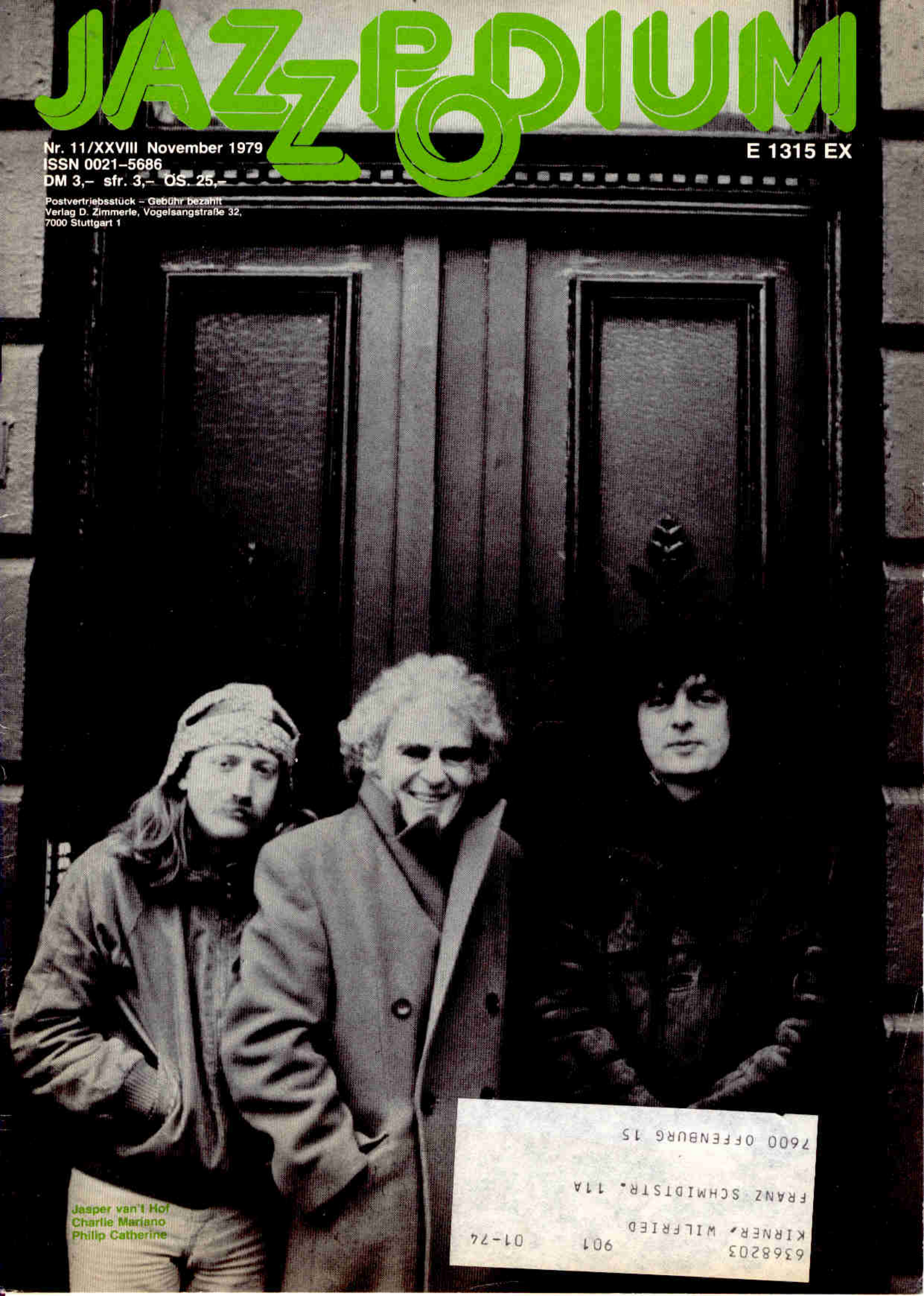
Sandra Music Productions legen in nächster Zeit folgende neue Platten vor: Stu Goldberg „Fancy Glance", Danny Toan „Big Foot", Frank Wright Sextett „Stove Man, Love Is The Word", Mel Lewis Quintet feat. Bill Hardman und Kai Winding sowie Jose Gallardo „Latino Blue". Die LPs der Sandra Music Productions vertreibt die Deutsche Grammophon.

Jazz - hören und diskutieren heißt ein Kurs, der am 15. Oktober beginnt und 18 Abende umfaßt. Veranstaltet wird er von der VHS Wuppertal. In dem Kurs soll zunächst ein kurzer geschichtlicher Abriß mit Musikbeispielen über die Entwicklung des Jazz bis in die heutige Zeit behandelt werden. Daneben stehen folgende Themen auf dem Kursprogramm: Instrumente und die jeweiligen wichtigsten Vertreter des Jazz, die Tendenzen der letzten Jahre, Who's who im Jazz unserer Zeit, Jazz-Literatur und Jazz-Zeitschriften. Zudem werden sich Detlef Schönenberg, Reinhard Giebel-Dieter Nett, Peter Kowald, Lothar Schnell mit der Blue Note Jazzband, Ralf Falk, Uli Espenlaub, Roland Müller, Dietrich Rauschtenberger und Peter Brötzmann mit ihren Instrumenten vorstellen. Über die Geschichte der Jazz Club-Szene in Wuppertal berichtet Dieter Fränzel, über Jazz-Journalismus referiert Michael Rüsenberg.

JAZZPODIUM

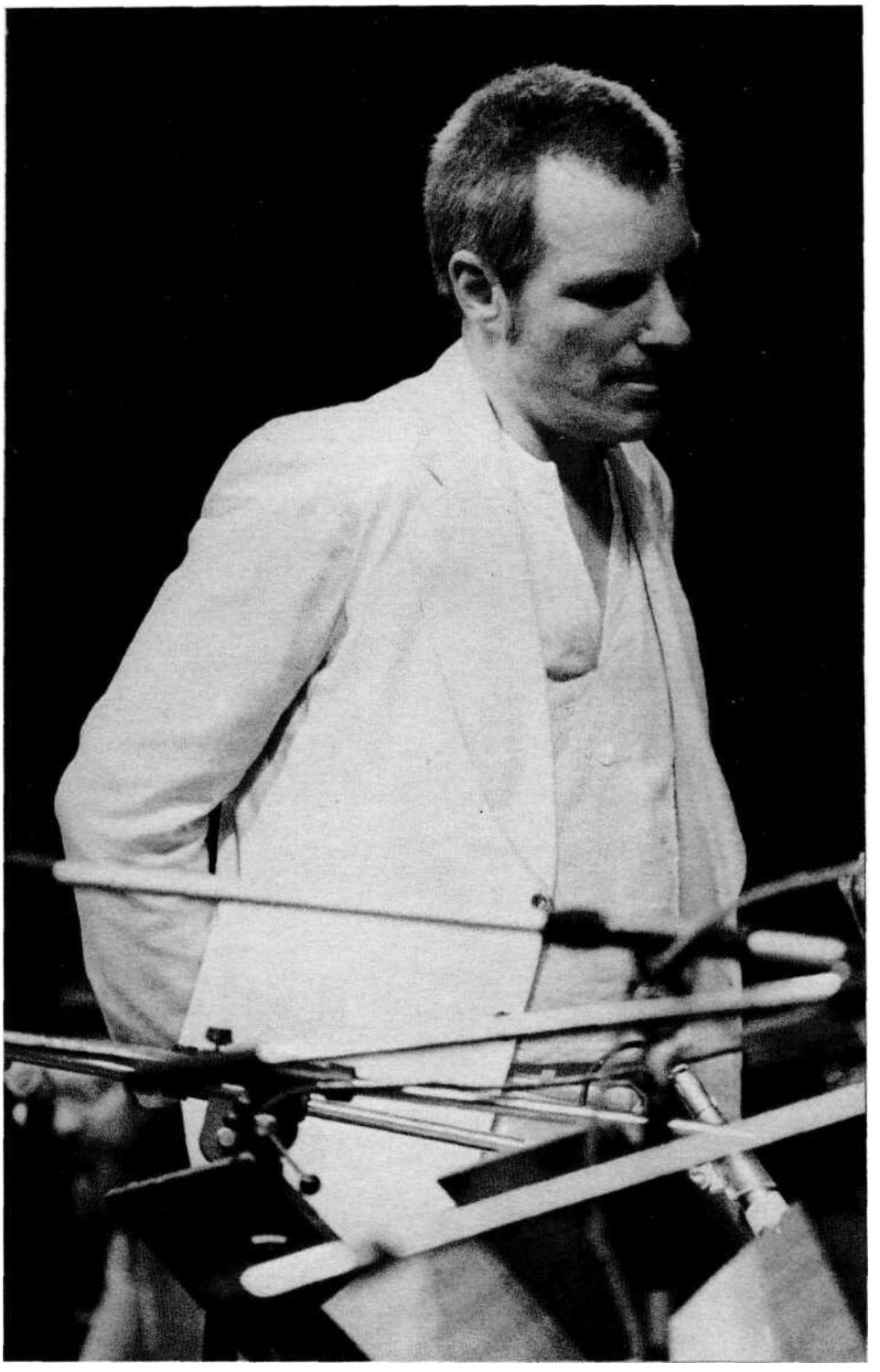
Nr. 11/XXVIII November 1979
ISSN 0021-5686
DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–
E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32,
7000 Stuttgart 1



Jasper van't Hof
Charlie Mariano
Philip Catherine

6368203
KIRNER, WILFRIED 901 01-74
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15



Wagt sich in immer neue Gebiete vor

MIKE WESTBROOK

Das hier wiedergegebene Interview fand Mitte Juli 1979 im Garten von Mike Westbrooks Haus statt. Die Uraufführung von „The Cortege" lag eine Woche zurück. Ich hatte Gelegenheit gehabt, der Band bei der Probenarbeit zuzusehen und auch einen Blick ins Studio zu tun, als die Overdubs für das „Mama-Chicago"-Album aufgenommen wurden. Das Interview selbst dauerte knapp zwei Stunden, eine Zeit, die es weder erlaubte, einzelne Themen tiefer auszuloten, noch allzuviele Gebiete anzuschneiden. Mikes Gedanken kreisten verständlicherweise vor allem um „The Cortege", das deshalb das ganze Gespräch als roter Faden durchzieht. Über weitere aktuelle Aspekte des Schaffens von Mike Westbrook geben Artikel im „Jazz Magazine" (französisch) und in „impetus" (englisch) zusätzlich Aufschluß und das Buch von Ian Carr, das vor allem die Big-Band Periode behandelt, bietet einen ausgezeichneten Einblick in Mikes unkonventionelle Art, sich mit Musik auseinanderzusetzen und ist für Leute mit Interesse an der englischen modernen Jazz-Szene wärmstens empfohlen (trotz seines Alters).

Peter Berwert

Wichtiger neuer Startpunkt: The Cortege

„Mike, als erstes interessiert mich Deine Einschätzung der Uraufführung von ‚The Cortege'. Wie zufrieden warst Du mit den Musikern - und mit dem Publikum?"

„ ‚The Cortege' ist für mich ein wichtiger neuer Startpunkt und Bracknell war nicht definitiv, sondern eine erste Aufführung von vermutlich vielen. Ich werde daran laufend arbeiten, ändern, vielleicht auch dazufügen … Mit dem Orchester war ich sehr zufrieden, ich habe ja nicht zu allen Mitgliedern reguläre Kontakte, aber es klappte alles ganz ausgezeichnet. Besonders spannend war auch die Probenarbeit; man erlebt, wie das Ganze plötzlich zu leben beginnt. Ich arbeitete sehr hart, um das Material zusammenzubekommen und um die Kommunikation zwischen den Musikern herzustellen - von denen sich viele noch gar nicht kannten - und ihnen beizubringen, worauf alles abzielt. Wenn manr'dann nach einem solch spannenden, kreativen Prozeß erstmals vor ein Publikum tritt, hat man manchmal das Gefühl eines gewissen Tiefpunktes. Das Problem dabei ist, in der Lage zu sein, das zusammen Erarbeitete in einem weiteren Sinn auf das Publikum zu projizieren. Leider hatten wir ja in Bracknell viel Pech mit der Verstärkeranlage, die den Anforderungen einfach nicht gewachsen war, so daß höchstens etwa die Hälfte des Potentials auch zum Publikum durchdrang. Dies war schade, denn die Band war bereit, die Musik zu präsentieren."

„Hattest Du im Anschluß an das Konzert positive oder negative Reaktionen von den Zuhörern? Nach dem Auftritt von Barbara Thompson, die mit ihrem Rock-Jazz das Publikum hinriß, war Deine Musik doch sehr, sehr anders und sicher auch schwieriger zu verdauen."

„Ich war sehr zufrieden mit dem Publikum. Zuerst hatte ich befürchtet, daß eine Festival-Atmosphäre nicht den richtigen Rahmen für diese Art Musik abgebe. Ich wollte, daß die Leute ruhig und aufmerksam zuhören. Ich glaube, daß sie das dann auch taten, es gab keine Unterbrechungen, und die Reaktion, besonders am Ende, war sehr stark und gut. Und dies, obwohl die Leute nicht all das bekamen, was wir ihnen geben wollten (wegen der Verstärkeranlage). Anschließend kamen dann auch Zuhörer, die sagten, es sei für sie d a s Ereignis des Festivals gewesen. Effektiv beklagt hat sich niemand, obwohl es sicher nicht allen gefallen hat. Ich halte das auch für gesund. Es ist eine komplexe, keine leichte Musik, nicht etwas, das man dem Publikum zur unmittelbaren Begeisterung und Zustimmung serviert - und es war auch für mich nicht einfach, diese Musik zu schreiben!"

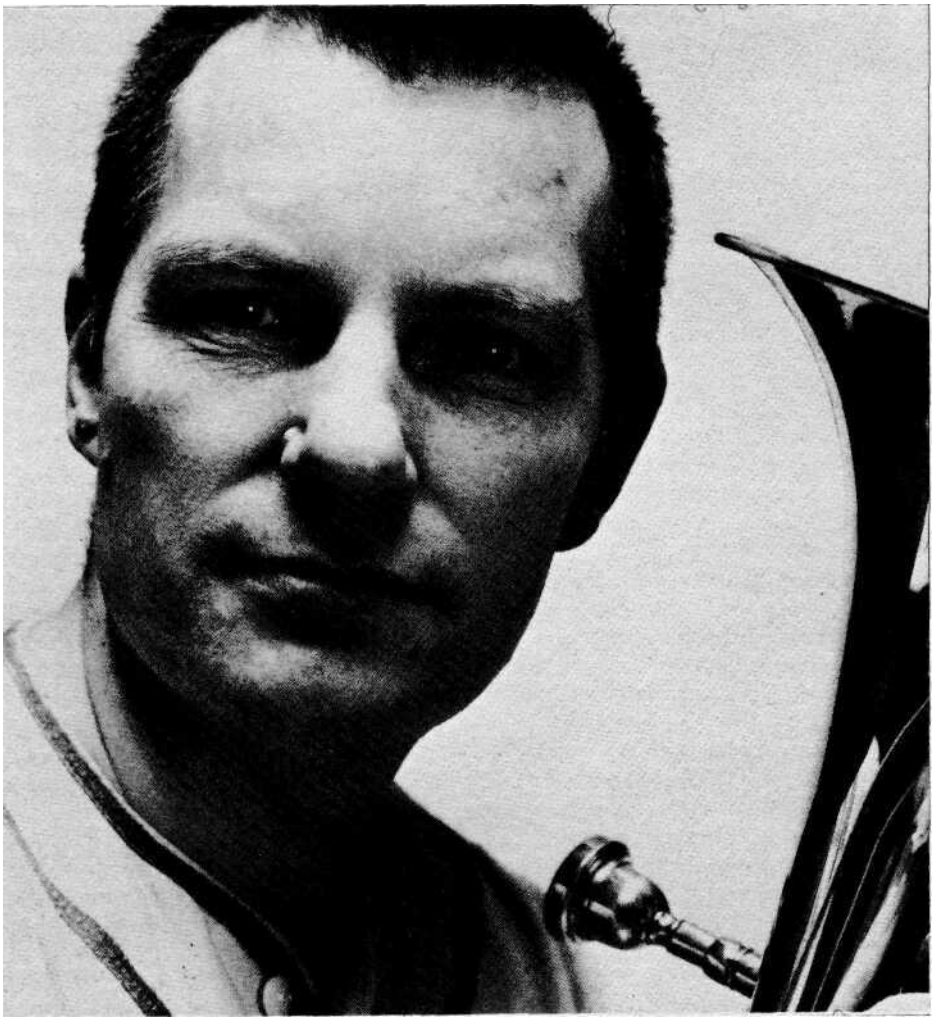
„Wie sieht die Situation auf der anderen Seite Deiner Tätigkeit aus, in der Brass Band? Wie ist die Beziehung zwischen diesen beiden Aspekten? Bei einem Interview mit dem ‚Jazz Magazine', hast Du erwähnt, Du seiest an der Arbeit mit kleinen Formationen immer stärker interessiert."

„Ja, mein Schwerpunkt liegt bei der Kleinformation, auch weil die Finanzen einfach gegen die Großformation sprechen; Tourneen sind unmöglich. Ich werde stattdessen versuchen, diese Art spezieller Aufführungen wie in Bracknell zu haben, wenn die Umstände stimmen: es das richtige Festival ist, genügend Geld für eine anständige Verstärkeranlage und um die Spitzenleute, die ich will, zu bezahlen, da ist. Eine Idee, die mir kam, wäre die, im Ausland mit dort ansässigen Musikern ‚The Cortege' aufzuführen; dies wäre möglich, weil die Brass Band den Kern der Big Band bildet; es würde die Brass Band einen Schritt weiter in eine bestimmte Richtung bringen und gleichzeitig auch der Komposition einen sich stets ändernden Charakter verleihen. Es gibt keinen Grund, im Moment die Entwicklungsmöglichkeiten von ‚The Cortege' zu limitieren."

„Die zweite Aufführung von ‚The Cortege' findet mit der gleichen Band im August in Edinburgh statt. Nun ist ja das Festival in Edinburgh keine Jazzveranstaltung..."

„Ja, der Jazz taucht dort nur im Rahmenprogramm auf; eine Jazzkomposition herauszustellen ist also ziemlich neu. Vermutlich wird die Edinburgh-Aufführung etwas m e h r … europäisch ausfallen. Ich bin an der europäischen Musik sehr interessiert, trotz meines fehlenden formalen

Mike Westbrook Brass Band mit (v. l. n. r.) Kate Westbrook, Paul Rutherford, Phil Minton und Dave Chambers **Foto: Dennis Austin**



Auf verschiedenen Ebenen über Lebenserfahrungen sprechen: Mike Westbrook

Trainings. Dies ist nicht eine Frage dessen, was man studiert hat, sondern dessen, wovon man einen Teil bildet! Ich glaube, es gibt eine starke Tendenz zur Wiederversöhnung zwischen klassischer Musik und Jazz. Dieses Gefühl ist auch in meiner eigenen Arbeit, die fundamental am Jazz orientiert ist, wichtig geworden. Dies schließt Dinge ein wie satirische Kommentare, die in Jazz und Pop wenig anzutreffen sind. Musikalisch, glaube ich, will man sich immer in neue Gebiete vorwagen; man ist nie zufrieden mit dem, was man erreicht hat, sucht nach Möglichkeiten, die Sprache zu erweitern. Dies ist der Antrieb. An einem bestimmten Punkt kam der Fortschritt durch das Überschreiten aller Grenzen zwischen den Disziplinen und durch freie Improvisation - das war eine großartige Befreiung und vieles der heutigen Musik beruht immer noch auf dieser Voraussetzung. Da ich ein Komponist bin, begann ich mich nach dieser Erfahrung für Struktur zu interessieren. Freie Musik ist nicht nur eine Frage freier Improvisation, sie kann auch durch Komposition erreicht werden. Ich habe Dinge geschrieben, die wie improvisiert klingen, aber vom Musiker vom Blatt gelesen werden.

Ich fordere jeden heraus, den Unterschied selbst festzustellen. Wie wende ich geschriebene Improvisation, Struktur, theatralische Effekte, Bilder an - dies ist eine Frage, die mich fasziniert. Und der erwähnte europäische Einfluß wurde für mich immer stärker durch die vielen Tourneen mit der Brass Band. Man beginnt, sich wie ein Zugvogel zu fühlen, Dinge aufzunehmen und sie woanders hin zu tragen. Wir wurden überall wärmstens empfangen, spielten an kleinen Orten, hatten gute Kontakte mit den Leuten. Und daher wurde auch die Idee des Singens in verschiedenen Sprachen wichtig. Vorher sangen wir ausschließlich in Englisch; die Leute waren sehr nett, aufmerksam und suchten zu verstehen, aber seit Kate überall mindestens ein Stück in der Landessprache vorträgt, ist die Reaktion viel direkter geworden. Es scheint eine irre Idee zu sein, in Italien finnisch zu singen und dann italienisch in Finnland - ich kann das rational nicht erklären, es ist einfach aufregend."

Musik verstärkt die Bedeutung des Wortes

„Der Einsatz der Stimmen von Phil und Kate in der Brass Band - und jetzt auch in ‚The Cortege' - weicht doch recht stark vom Üblichen ab. Wie siehst Du die Beziehung zur Tradition und auch zu zeitgemäßen Formen des Jazzgesanges?"

„Schwierige Frage .. . Dies passierte einfach nach und nach durch das Zusammenkommen bestimmter Leute. Man ist sich natürlich bewußt über die großen Jazzvokalisten und auch darüber, was heutzutage geschieht - im Moment sind wir vermutlich einmalig. Jazzgesang ist generell mehr musikalisch als verbal - seichte Cole-Porter-Lyrik wird erst etwa durch Ella Fitzgerald oder Sarah Vaughan großartige Musik - während umgekehrt in der Popmusik häufig das Hauptgewicht auf dem Text liegt, etwa bei den Beatles. Der Jazz hat sich mehr in Richtung wortloser Vokalisation entwickelt. Ich wollte seit jeher beides tun. Dem Musiker zu erlauben, nicht einfach einen Ton zu spielen, sondern einen Klang zu erzeugen, ist typischerweise eine Jazzsache*. Ich versuche, das Zusätzliche, dessen eine Stimme fähig ist, in die Musik zu bringen: Worte gebrauchen, kommentieren, witzig sein. Die Stimme ist das subtilste Instrument. Phil Minton z. B. ist schwer festzulegen: Er ist ein ausgezeichneter, normaler Sänger, beherrscht aber gleichzeitig die ganze Bandbreite bis hin zur freien Musik. Was z. B. Brecht-Lieder von Porter/Fitzgerald unterscheidet, ist die Kommunikationsmöglichkeit im Text, über die musikalische Seite und die gute Stimme des Interpreten hinaus. Die Gedichte in ‚The Cortege' sind wichtige, ausdrucksstarke Texte, nicht in der Art, wie man sie im Jazz normalerweise hört: Herz-und-Schmerz-Lyrik, alte Standards mit ihrer amerikanischen Mittelklassenostalgie, die völlig irrelevant für unser Leben sind. Ich glaube, der Jazz hat es verpaßt, in eine ähnliche Richtung zu gehen wie die Popmusik, die doch diese Verbindung zwischen Musik und Leben viel eher hergestellt hat. Für mich lag das Problem darin, das richtige Material zu finden und da war der .Alabama Song' von Kurt Weill, den wir in der Brass Band spielen, ein wichtiger Wendepunkt: Es gibt so viel, wenn man die Sprachgrenzen ignoriert: das Feld der europäischen Dichtkunst ist so weitläufig, was brauchen wir unsere eigenen minderwertigen Popsongs zu schreiben - es hat genügend Material - endlos viel!"

„Könnte man wagen, zu sagen, es sei eine Botschaft hinter Deinem Werk?"

„Ja, sicher, aber so einfach ist es nicht. Ich versuche, eine vollständige Art von Erfahrung zu vermitteln; ein Propagandastandpunkt ist mir zuwider. Jede Auffüh-

rung soll auf verschiedenen Ebenen über Lebenserfahrungen sprechen, auch auf musikalischer. Wir waren am Festival des politischen Liedes in Ostberlin und da hatte ich häufig den Eindruck, daß der Text allein wichtig war und die Musik so nebenher lief. Schade für die wichtigen, relevanten Texte. Wir führten den William-Blake-Song ‚Let the Slave' auf, eigentlich eine Rede, an die sich ein Euphonium-Solo von Paul Rutherford anschloß, und dieses Solo war integriert in die Aufführung. Wenn Du ein Musiker bist, und Deine Sprache ist die Musik, oder wenn Du ein Zuhörer bist und auf die Musik ansprichst, dann ist die Musik ebenso wichtig wie der Text, vielleicht sogar noch tiefer und universeller. Manchmal braucht es die musikalische Seite, um die Bedeutung des Wortes zu verstärken … Schwierig zu erklären, aber das ist es, um was es geht."

Fand sehr schnell ihre Rolle im Entwicklungsprozeß der Band: Kate Westbrook
Fotos: Clive Boursnell

Nicht nur musikalisch, auch optisch und theatralisch denken

„Ich möchte noch etwas weiter ausholen: Du ignorierst in Deiner Arbeit nicht nur die musikalischen Stilgrenzen, sondern auch jene zwischen den verschiedenen Kunstformen. Ich denke hier vor allem an die Einbeziehung von optischen und theatralischen- Effekten in die Auftritte der Brass Band. Da ist eine geistige Verbindung zu erkennen zu Willem Breuker oder auch dem Art Ensemble of Chicago. Wie siehst Du die Verbindung von Theater, Musik und Malerei in Deinem Werk? Du hast ja Malerei studiert und soviel ich weiß, malt auch Kate?"

„Ja, Kate malt nach wie vor, hat auch Ausstellungen, und das ist für sie sehr wichtig. Es hat auch eine Bedeutung für den Background der Brass Band. Phil hat Theatererfahrung und auch andere Musiker, mit denen wir zusammenarbeiten, haben Wurzeln in anderen künstlerischen Bereichen; Paul Rutherford etwa schreibt Gedichte. Ich selbst war nie ein ernsthafter Maler, auch wenn ich Malerei und nicht Musik studiert habe. Die Brass Band war seit jeher eine Gruppe, die es als natürlich empfand, nicht nur musikalisch, sondern auch optisch und theatralisch zu denken. Auch wenn man zu dem, was wir machen, nicht Schauspiel sagen kann; es ist einfach das Bewußtsein, daß sich auch auf dieser Ebene etwas abspielt. Kate und Phil sind sich dessen sehr bewußt, wenn sie ans Mikrophon gehen und singen. Man kann das kreativ einsetzen als Teil der Improvisation. Auch dies wurde im Jazz etwas vernachlässigt und ich bin froh, daß es langsam zurückkommt."

„In der verbleibenden Zeit möchte ich mich mit Dir noch etwas über Deine Partner unterhalten sowie über weitere mehr außermusikalische Aspekte. Beginnen wir mit Kate, die ja mittlerweile eine zentrale Position in der Brass Band einnimmt, aber, wie vorher erwähnt, immer noch Malerin ist."

„Kates Karriere in der Band war beeindruckend. Sie kam zu uns, hatte aber keinen besonderen musikalischen Hintergrund, fand dann sehr schnell ihre Rolle im Entwicklungsprozeß der Band, die ja damals noch sehr stark in der konzeptionellen Phase steckte. Sie lernte Instrumente spielen, begann zu singen… es wuchs einfach. Wir alle sind dabei in den verschiedensten Beziehungen gewachsen; am Anfang war alles so neu und wir wußten nicht genau, wohin wir gingen . . . Kate wird nach wie vor nicht für voll genommen, ihr Talent wird unterschätzt. Die Jazzwelt ist eine sehr schwierige Welt für jemanden, der neu dazukommt, besonders für eine Frau. Es ist eine sehr reaktionäre Welt, sogar in der Avantgarde gibt es so gut wie keine Chancen. Bei vielen ausländischen Festivals tritt nicht eine einzige Frau auf - auch in Willisau fanden sich kaum Frauen, Betty Carter war da, Carla Bley. . ."

„Irene Schweizer hatte auch da einmal einen Auftritt."

„Ja, ich weiß, daß sie einen Kampf hatte und jetzt in einer feministischen Gruppe arbeitet. Man kann das verstehen … Sicherlich hat auch Barbara Thompson ihre Probleme. Es ist sehr schwierig, irgenwohin zu kommen, ohne einen großen Kreuzzug zu organisieren, was grundfalsch ist; es müßte ganz natürlich vor sich gehen. Kate mußte sehr stark und überzeugt von sich sein, um es zu schaffen. Natürlich hat dies ihr auch geholfen, sich zu entwickeln; sie ist jetzt sehr populär, ganz gleich, wo wir auftreten. Besonders außerhalb Englands wissen die Leute mehr zu schätzen, was sie tut, auch in bezug auf die theatralische Seite und die Kostümierung. In der englischen Jazz-Szene herrscht immer noch die Blue-Jeans-Uniform, genauso begrenzt wie die schwarzen Anzüge der 50er Jahre. Die Leute hier sind manchmal etwas langsam im Verständnis. Es ist doch nichts Schlechtes daran, auf der Bühne gut auszusehen … Die Amerikaner verstehen es besser, ihre visuelle Seite ist weit mehr entwickelt als hier. Manchmal weiß das Publikum diesen Aspekt unserer Auftritte

wirklich zu schätzen … Ich kann dazu nicht viel mehr sagen. Kate war jedenfalls bisher auf den Platten unterrepräsentiert, aber das wird jetzt auf dem neuen Album gründlich korrigiert."

Immer wieder etwas Neues

„Was bestimmt das Kommen und Gehen in Deiner Band, die ja ziemlich viele Wechsel verzeichnet? Ich denke hier etwa an das Ausscheiden von Dave Chambers, Paul Rutherford, Trevor Tompkins, die durch Chris Hunter, Malcolm Griffiths und Dave Barry ersetzt wurden."

„Die Basisgruppe besteht im Moment aus mir, Kate, Phil Minton, Chris Hunter, Dave Barry und Mike Page als zweitem Saxophonisten; dazu kommt von Zeit zu Zeit Malcolm Griffiths. Es ist immer ein Problem, eine reguläre Gruppe am Leben zu erhalten. Es ist ein Konflikt zwischen der Arbeit für unsere Band, die im Moment viele gute Jobs bekommt und viel unterwegs ist, und anderen Interessen, für die dann eben keine Zeit mehr bleibt. Dave Chambers z. B. wollte immer seine eigene Band, und die hat er jetzt; er ist verheiratet, hat ein Kind und kann nicht mehr gut auf große Tourneen gehen. Paul Rutherford ist stark mit dem Globe Unity Orchestra engagiert und Trevor Tompkins ist sowieso einer der meistbeschäftigten Schlagzeuger in England. Es ist auch gut für die Leute, von Zeit zu Zeit die Gruppe zu wechseln und auch die Band erhält neue Impulse durch gelegentliche Wechsel. Willisau (1977) war für die Band ein eindeutiger Höhepunkt; nachher wurde es immer schwieriger, dieselben Leute zusammenzukriegen und dies hinderte den Fortschritt der Musik. Bei den Auftritten mußten wir uns darauf beschränken, die alten Stücke zu wiederholen. Die Jazzwelt ist eine schwierige Welt; man kann den Leuten kein festes oder gutes Einkommen offerieren, weshalb sie auf eine Menge anderer Aktivitäten angewiesen sind, die dann eben manchmal wichtiger werden. Es kommt allerdings immer wieder vor, daß Ex-Mitglieder für einen Gig zu uns stoßen, was sehr gut ist. Du darfst nicht vergessen: dies sind keine Sessionmusiker, die man rasch für einen Auftritt anheuert, sondern Persönlichkeiten mit Integrität und Engagement. Wir engagieren uns gemeinsam für Dinge, die für unser Leben wichtig sind."

„Du hast soeben Willisau 1977 als Höhepunkt der Tätigkeit der Brass Band erwähnt . . ."

„Gemeint habe ich einen, nicht den Höhepunkt. Wir sind jetzt wieder auf einem, einem anderen . . ."

„1973 sagtest Du in einem Interview mit Ian Carr: Metropolis war eine Wasserscheide, ein Berggipfel, von dem aus man eine Aussicht hat und ich glaube, der nächste Gipfel ist noch weit weg. Was meinst Du heute dazu?"

„So weit weg waren die nächsten Gipfel nicht: ‚Citadel/Roorn 315' ist die beste Komposition, die ich je geschrieben habe. Dann kam ‚Mama Chicago' und jetzt ‚The Cortege'. Gipfel kommen von Zeit zu Zeit. Natürlich hat man immer nach einem umfassenden Werk das Gefühl, man sei zu einem Halt gekommen, aber nach einer Weile schaut man sich um nach neuen Herausforderungen. Und wenn nichts mehr zu gehen scheint, entwickelt sich plötzlich etwas Neues. Die Solid Gold Cadillac Band kam ja nie vom Boden weg; dafür entstand daraus die Brass Band, die jetzt seit 6 Jahren existiert und sich eine gute Reputation erwerben konnte. Die Beziehung zu Kate und Phil und die dahinterstehende Bandtradition ist sehr wertvoll. Es ist alles sehr, sehr gut."

Neue Hoffnungen durch Teldec

„Wie lebt es sich finanziell von Deiner Arbeit? Du warst einmal Kunsterzieher; betreibst Du nach wie vor derartige Tätigkeiten nebenher?"

„Im Moment habe ich keine Nebenbeschäftigungen. So ist die Antwort auf Deine Frage einfach: Wir leben mit Schwierigkeiten; es ist sehr mühselig zu überleben. Vielfach arbeite ich sehr hart und wir sind alle eigentlich arm. Man verdient genug zum Weitermachen und manchmal nicht einmal das. Ich bekomme Geld aus den Aufführungsrechten an meinen Kompositionen; von Zeit zu Zeit erhalte ich einen Kompositionsauftrag, wie jetzt für ‚The Cortege', das ist dann jeweils gut bezahlt. Sonst leben wir von Gigs und Tourneen, und davon wird man bekanntlich nicht reich. Nein, nein, finanziell ist es nach wie vor ein Kampf. Wir hoffen, daß sich die Lage durch unsere Zusammenarbeit mit der Teldec verbessert, daß unsere sozusagen kommerzielle Plattenkarriere anläuft. Die Teldec scheint an unserer Arbeit echt interessiert; sie stecken einiges in unser neues Album hinein, es wird sehr sorgfältig produziert und verpackt sein, und wir könnten einen guten Verkaufserfolg damit haben."

„Du versprichst Dir also einiges von der Zusammenarbeit mit einem kommerziellen Label?"

„Ich habe nie daran gezweifelt, daß es das Beste ist, auf ein kommerzielles Label zu kommen, um so für meine Platten eine optimale Verteilung zu bekommen. Der Vertrieb von Eigenpressungen ist einfach viel zeitraubender, schwieriger und nie gleichermaßen erfolgreich. ECM ist eine Firma, die ich bewundere und für die ich sehr gerne Aufnahmen machen würde. Tatsache ist, daß sie nur an einer Art Musik interessiert sind, und die stimmt nicht mit meiner überein. Das Zweitbeste, oder vielleicht sogar besser als das, isl dann eben, sich eine kommerzielle Firma zu suchen und mit ihr ins Geschäft zu kommen. Das Plattengeschäft ist nie ideal. Es ist nie zugunsten des Künstlers angelegt, soviel ist sicher. Es ist ein Geschäft, aber eines, das wir einfach brauchen. Daran ist nichts Schlechtes, es kann den eigenen Absichten perfekt dienen. Ich habe da eigentlich keine Probleme. Ich bin sehr froh, mit der Teldec arbeiten zu können und ich habe die Hoffnung, daß es gut geht. Jedenfalls wird die Verteilung auf dem Kontinent besser funktionieren als mit einer englischen Firma."

„Hast Du schon Pläne für weitere Platten auf Teldec nach ‚Mama Chicago'? Etwa William-Blake-Gedichte?"

„Vielleicht, aber damit habe ich mich noch nicht befaßt. Wir haben ja erst gestern ‚Mama Chicago' fertig abgemischt und jetzt mache ich erst mal Pause. Jedenfalls fehlt es uns nicht an Material für ein weiteres Album. William Blake wird mich mein ganzes Leben hindurch begleiten. Wenn ich eine Platte daraus machen will, will ich sicher sein, daß sie auch gut wird."

„Mike, besten Dank für das Gespräch und weiterhin viel Erfolg."

Mike Westbrook

Kurzbiographie

Mike Westbrook wurde am 21. März 1936 in High Wycombe, England, geboren. Er studierte ein Jahr Geographie in Cambridge, danach Malerei in Plymouth. Er brachte sich das Klavierspielen und später das Komponieren autodidaktisch bei. Zudem beherrscht er auch das Baritonhorn. 1958 stellte er seine erste Band an der Plymouth Art School zusammen, 1960 übersiedelte er nach London (zusammen mit John Surman), wo er zunächst eine 11 Mann starke Formation leitete. Von 1962-1966 stellte er dann wechselnde Formationen auf, zu denen sich 6 bis 26 Musiker zusammenfanden. Nebenher verdiente Westbrook seinen Lebensunterhalt als Kunstlehrer. Seit der zweiten Hälfte der 60er Jahre schreibt Westbrook Kompositionen für Big Bands, die er auch selbst präsentiert. Mike ist mit Kate Barnard verheiratet, die beiden leben heute in Ostlondon.

Die ersten Plattenaufnahmen machte Westbrook nicht mit den Kleinformationen, mit denen er seit Jahren in London gearbeitet hatte, sondern mit Big Bands, die allerdings um die Musiker seiner kleinen Gruppen herumgebaut sind (John Surman, Mike Osborne, Harry Miller,

Malcolm Griffiths, Alan Jackson etc.). Dabei stellte er nicht einfach eine Komposition neben die andere, sondern versuchte, die Musik der gesamten Platte als eine Einheit zu strukturieren. In „Release" schafft häufig ein Solist den Übergang zwischen den einzelnen Stücken, „Marching Song" behandelt das Thema des Krieges und in „Metropolis" tragen die einzelnen Stücke konsequenterweise keine Namen mehr, sondern sind durchnumeriert, sind als Kollektivimprovisationen oder Soli gekennzeichnet und gehen meist nahtlos ineinander über. Auch in „Love/Dreams" ist ein die ganze Platte umfassender Spannungsbogen zu erkennen.

Anfang der 70er Jahre gründete Westbrook die Gruppe Solid Gold Cadillac, die mit viel elektronischem Instrumentarium arbeitete, aber erfolglos blieb. Sie wurde durch die Brass Band, die auch heute noch den Mittelpunkt von Westbrooks Schaffen bildet, abgelöst. Parallel dazu setzten sich zwei weitere Tendenzen immer stärker durch. Die eine betrifft sein Interesse an der menschlichen Stimme. Es findet seinen Niederschlag in der Platte „Love Songs" mit Norma Winstone, vor allem aber in der jahrelangen Zusammenarbeit mit Phil Minton und in der Einbeziehung seiner Frau Kate als Vokalistin in die Brass Band. Für Westbrook bilden Texte auch immer wieder Inspirationen für Instrumentalkompositionen, so auf der zweiten Soloplatte. Damit ist Westbrooks zweites wichtiges Anliegen verknüpft: das Interesse am Theater. Es wird vor allem in Projekten wie „Earthrise" (mit John Fox, auf Platte nicht erhältlich) oder „Tyger" (mit Adrian Mitchell) dokumentiert. In der Brass Band kommt das theatralische und optische Moment ebenfalls stark zum Tragen. Es findet seinen vorläufigen Höhepunkt in dem neuesten Doppelalbum „Mama Chicago", das von Westbrook als „Cabaret" bezeichnet wird. Es basiert auf einer Show über Al Capone. Bei der Oktobertoumee der Westbrook Brass Band in Deutschland stand „Mama Chicago" im Mittelpunkt.

Beim Bracknell Jazz Festival in diesem Jahr führte Westbrook sein jüngstes Werk vor: „The Cortege". Es ist eine anderthalbstündige Komposition für Big Band und Stimmen. Sie versinnbildlicht die Prozession durch das Leben und bildet den ersten Teil einer Trilogie, die auf der klassischen Form des New Orleans Funeral - Leben/Tod/Leben - beruhen wird. Die Brass Band bildet den Kern des Orchesters und stellt in der Regel die Solisten - das sind insbesondere die Vokalisten Phil Minton und Kate Westbrook - heraus. Sie tragen in den jeweiligen Originalsprachen Gedichte von Rimbaud, Hesse, Lorca und Belli vor. „The Cortege" wurde im August im Rahmen des Edinburgh Festivals erneut aufgeführt.

Diskographie

Mike Westbrook Concert Band: Celebration (Deram SML 103)
Mike Westbrook p, John Surman, Mike Osborne, Dave Chambers, Bernie Living sax, Dave Holdsworth tp, Malcolm Griffiths, Dave Perrotet tb, George Smith tu, Harry Miller b, Alan Jackson dm;
Aufg.: Juli/August 1967, London

Mike Westbrook Concert Band: Release (Deram SML1031)
Mike Westbrook p, John Surman, Mike Osborne, Bernie Living, George Khan sax, Dave Holdsworth tp, flh, Malcolm Griffiths, Paul Rutherford tb, Harry Miller b, Alan Jackson dm
Aufg.: August 1968, London

Mike Westbrook Concert Band: Marching Song (Deram SML 1047/48)
Mike Westbrook p, Dave Holdsworth, Kenny Wheeler, Greg Bowen, Tony Fisher, Henry Lowther, Ronnie Hughes tp, flh, John Surman, Mike Osborne, Bernie Living, Alan Skidmore, George Khan, John Warren, Brian Smith sax, cl, fl, Malcolm Griffiths, Paul Rutherford, Mike Gibbs, Eddie Harvey tb, Tom Bennelinck frh, .Martin Fry, George Smith tu, Harry Miller, Barre Phillips, Chris Laurence b, Alan Jackson, John Marshall dm
Aufg.: März/April 1969, London

Mike Westbrook Concert Band featuring Norma Winstone: Love Songs (Deram SML 1069)
Norma Winstone voc, Mike Westbrook p, Dave (Holdsworth tp, Mike Osborne, George Khan, John Warren sax, Malcolm Griffiths, Paul Rutherford tb, Chris Spedding g, Harry Miller b, bg, Alan Jackson dm
Aufg.: März/April 1970, London

Mike Westbrook Orchestra: Metropolis (RCA SF 8396)
Mike Westbrook p, Nigel Carter, Kenny Wheeler, Harry Beckett, Henry Lowther tp, flh, Mike Osborne, Ray Warleigh, Alan Skidmore, George Khan, John Warren sax, cl, fl, Paul Rutherford, Malcolm Griffiths, Paul Nieman, Derek Wadsworth, Geoff Perkins tb, John Taylor e-p, Gary Boyle g, Harry Miller, Chris Laurence b, bg, cello, John Marshall, Alan Jackson dm, Norma Winstone voc
Aufg.: August 1971, London

Tyger - A Celebration Of William Blake, Words by Adrian Mitchell, Music by Mike Westbrook (RCA Red Seal SER 5612)
Mike Westbrook p, Dave Holdsworth tp, George Khan sax, Malcolm Griffiths tb, Fiachra Trench, John Mitchell org, p, Gary Boyle g, Dave Wintour bg, Alan Jackson dm
Aufg.: 1971, London

Solid Gold Cadillac (RCA SF 8311)
Mike Westbrook e-p, Phil Minton voc, George Khan sax, Malcolm Griffiths tb, Fiachra Trench p, org, Roy Babbington b, bg, Chris Spedding g, Alan Jackson dm
Aufg.: 1972, London

Solid Gold Cadillac: Brain Damage (RCA SF 8365)
Mike Westbrook e-p, Phil Minton voc, tp, George Khan sax, fl, Malcolm Griffiths tb, Brian Godding g, Roger Potter b, bg, Alan Jackson dm
Aufg.: März 1973, London

Mike Westbrook live (Cadillac SGC 1001)
Mike Westbrook e-p, George Khan sax, fl, Gary Boyle e-g, Roger Potter bg, fl, Alan Jackson dm, as
Aufg.: Januar/Februar 1972, London

Mike Westbrook Orchestra featuring John Surman: Citadel/Room 315 (RCA SF 8433)
Mike Westbrook p, John Surman bs, ss, bcl, Nigel Carter, Derek Healey, Henry Lowther, Kenny Wheeler tp, flh, Malcolm Griffiths, Paul Rutherford, Geoff Perkins, Alf Reece tb, btb, euph, Mike Page, Alan Wakeman, John Holbrooke, John Warren sax, fl, cl, bcl, Dave McRae p, e-p, Brian Godding g, Chris Laurence bg, b, Alan Jackson dm, John Mitchell perc
Aufg.: März 1975, London

Mike Westbrook Brass Band: For The Records (Transatlantic TRA 312)
Mike Westbrook p, euph, Phil Minton tp, voc, Kate Barnard pice, voc, Dave Chambers sax, Paul Rutherford tb, euph
Aufa: Oktober 1975, London

Mike Westbrook Orchestra: Love/Dream And Variations (Transatlantic TRA 323)
Mike Westbrookk p, Alan Downey, George Chisholm, Henry Lowther, Paul Cosh tp, flh, Malcolm Griffiths, Paul Rutherford tb, Geoff Perkins btb, Mike Page, John Holbrooke, Alan Wakeman, Dave Chambers, John Warren sax, fl, vt, bcl, Dave McRae e-p, Brian Godding g, Chris Laurence b, Alan Jackson, John Marshall dm, perc
Aufg.: Februar 1976, London

Mike Westbrook Brass Band: Goose Sauce (Original Records ORA 001)
Mike Westbrook p, euph, Kate Westbrook tenor horn, pice, voc, Phil Minton tp, voc, Dave Chambers ts, ss, fl, Paul Rutherford tb, euph, voc, George Khan bs, ss, fl, Trevor Tomkins perc
Aufg.: Dezember 1977/Januar 1978, London

Mike Westbrook Piano Solo (Original Records ORA 002)
Mike Westbrook p
Aufg.: Oktober/November 1977, Bracknell

Mike Westbrook Brass Band: Mama Chicago (Telefunken 6.28483 DX)
Mike Westbrook p, euph, Kate Westbrook pice, tenor horn, voc, Phil Minton tp, voc, Chris Hunter sax, fl, Mike Page sax, fl, Malcolm Griffiths tb, Dave Barry dm
Aufg.: Juni 1979, Hamburg

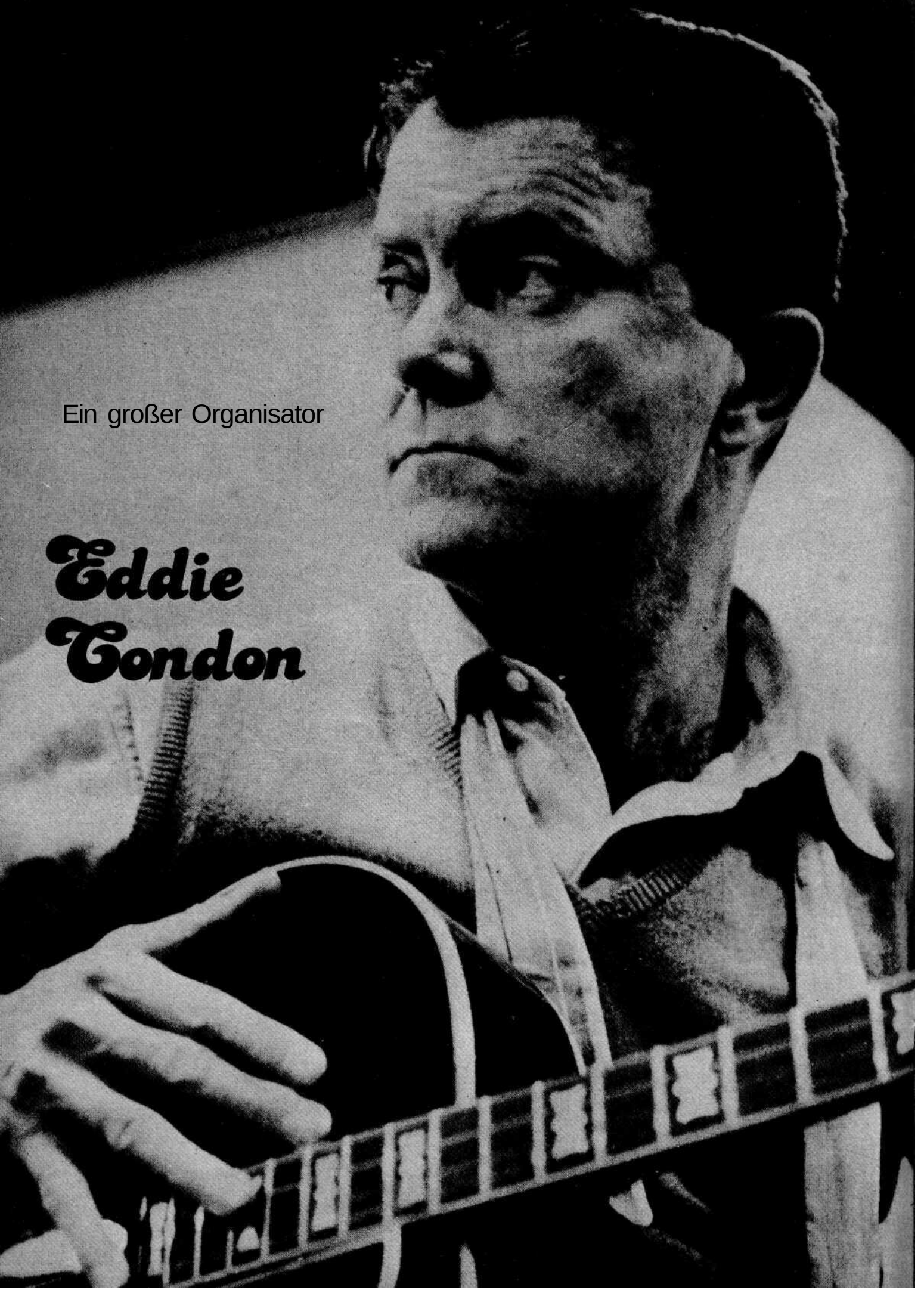
(Anmerkung: Von „Release" und „Love Songs" sind einzelne Singles gepreßt worden. Problemlos erhältlich sind im Moment nur „Goose Sauce" und „Piano Solo". „Mama Chi-'cago" liegt jetzt vor und.RCA plant eine Wieder-'veröffentlichung von „Metropolis", „Citadel/ Room 315").

Literaturhinweise

Ian Carr: Music Outside: Contemporary Jazz in Britain. New Dimensions Ltd, Latimer London 1973. Kapitel 3 (Seiten 15-38) über Mike Westbrook.
impetus No. 4/5 (Interview), London. Bezugsadresse: 68 Hillfield Ave., London N8 7DN
Jazz Magazine: No 275, Mai 1979 (Interview), Paris.

Film

Music in Progress: Mike Westbrook, .1377 Composer. Regisseur: Charles Mapleston. 1978 Art Council of Great Britain.



Ein großer Organisator

Eddie Condon

Vor mir liegt eine alte Ausgabe des Jazz Podiums von Oktober 1954. Darin enthalten ist eine Konzertbesprechung meiner Band an der Universität in Bonn, in der es u. a. heißt: „Es herrscht eine fröhliche Ungezwungenheit wie bei den Town Hall Konzerten Eddie Condons." Und ich weiß noch, daß wir alle auf diesen Satz besonders stolz waren. Denn in Eddie Condon sahen wir unser großes Vorbild.

Am 16. November wäre Eddie Condon 75 Jahre alt geworden, gewiß ein Anlaß, an den Vater des Chicago Jazz zu erinnern. Albert Edwin Condon wurde als jüngstes von neun Kindern in Goodland, Indiana, geboren. Sein Vater war Gastwirt und spielte Geige. Seine Schwester lernte Klavier und einer seiner Brüder Banjo spielen. Eddie befaßte sich autodidaktisch mit Banjo und Ukulele und beherrschte diese Instrumente bald gut genug, um bereits als 16jähriger Berufsmusiker zu werden. Er trat zuerst mit Peavey's Jazz Bandits auf. Durch den Umzug seiner Familie nach Chigaco bekam er Kontakt zu den Mitgliedern der Austin High School Gang, zu der Gene Krupa, Jimmy McPartland, Bud Freeman und Frank Teschemacher gehörten. Schon die ersten Aufnahmen dieser Gruppe - es waren „China Boy", „Sugar", „Liza" und „Nobody's Sweetheart" - waren eine Sensation in Musikerkreisen. Sie firmierten unter dem Namen McKenzie and Condon's Chicagoans. Diese Platten wurden vielfach von der Kritik als die Anfänge des Chicago Jazz Stils bezeichnet. Aber von dem Begriff Chicago Jazz wollte Condon nichts wissen. Typisch seine Antwort, als er einmal in der Mike Wallace Show nach dem Unterschied zwischen dem New Orleans und dem Chicago Stil gefragt wurde: „Es sind lediglich ungefähr 1000 Meilen Entfernung dazwischen!"

In den 20er Jahren versuchte sich Eddie, ähnlich wie Frank Trumbauer und Joe Venuti, auch als Sänger. Wahrscheinlich aus kommerziellen Gründen, denn schon damals verkauften sich Aufnahmen mit Gesang am besten. Condon meinte dazu^ „Wir sangen auf zwei Arten, durch die Nase oder durch den Mund. Wir waren ohne jeden Maßstab, tut mir leid."

Ein Verdienst von Condon war es auch, daß er die ersten Plattenaufnahmen organisierte, an denen schwarze und weiße Musiker teilnahmen. Im Februar 1929 machte er für Victor in New York eine Produktion mit seinen - wie sie sich nannten - Eddie's Hot Shots. Und da waren neben ihm Jack Teagarden, Mezz Mezzrow, Joe Sullivan, Leonard Davis, Happy Caldwell und George Stafford dabei. Danach entstanden auch Platten mit Louis Armstrong, Coleman Hawkins und Fats Waller.

Anfang der 30er Jahre stieg Condon auf die Gitarre um. Doch statt eines Ssaitigen Instrumentes benutzte er zeitlebens immer nur ein 4saitiges. Er nannte dafür mehrere musikalische Gründe, aber ich werde den Verdacht nicht los, daß es wohl nur Bequemlichkeit war, vom 4saitigen Banjo auf eine ebenfalls 4saitige Gitarre umzuwechseln. 1953 schrieb Joachim Ernst Berendt, Condon sei neben Mezz Mezzrow der harmonisch unsicherste Jazzmusiker. Ich glaube nicht so ganz daran. Zum einen ist es sehr unwahrscheinlich, daß Musiker wie Artie Shaw, Bobby Hackett oder Coleman Hawkins mit einem derartigen Gitarristen zusammen gearbeitet hätten, zum anderen sind die harmonischen Strukturen der Dixieland-Stücke nicht so kompliziert, daß Condon sie nicht hätte im Lauf der Jahre erlernen können. Er selbst sah seinen Platz immer in der Rhythmusgruppe der Band und lehnte es ab, solistisch hervorzutreten. Da eine 4saitige Gitarre in der Tongebung auch wesentlich dünner ist als die der damals gebräuchlichen Instrumente, kann man nur schwer einen Eindruck seines Gitarrenspiels erhalten.

Seine unermüdliche Tätigkeit wurde nur durch seine Krankheit unterbrochen. 1936 entkam er bei einer überaus komplizierten Bauchspeicheldrüsenerkrankung dem knappen Tod. Doch kaum war er aus dem Krankenhaus entlassen worden, stand er schon wieder in den Kneipen der Swing Street mit einem Glas in der Hand. Milt Gabler, der Jazzagent und ehemalige Eigentümer des Commodore Labels, für das Condon _an die 150 Aufnahmen machte, sah Condon mit Entsetzen schon wieder beim Alkohol. Als er aber begann, ihm deshalb Vorwürfe zu machen, und meinte, er könne nicht so weitermachen, wenn er alt werden wolle, entgegnete Condon grinsend: „Ich bin doppelt so lange auf, wie alle, die ich kenne, ich hatte doppelt so viel Spaß wie alle anderen, habe doppelt so viel Musik gespielt wie die meisten und habe auch doppelt so viel getrunken. In Wirklichkeit bin ich also doppelt so alt und so gesehen habe ich bereits ein langes Leben hinter mir."

Condons eigentliche Begabung lag unbestreitbar im Organisieren. Er stellte unentwegt Bands auf und bewies ein außerordentliches Gespür bei der Musiker-Auswahl. Dies wird besonders deutlich, wenn man Aufnahmen von Benny Goodmans Carnegie Hall Konzert 1938 wie z. B. „Sensation Rag" oder „When my baby smiles at me", die der King of Swing sicherlich nur aus historischen Gründen in das Programm aufgenommen hatte, mit den nur einen Tag später aufgenommenen „Carnegie Jump" oder „Carnegie Drag" der Windy City Seven von Eddie Condon vergleicht. Condon ließ seinen Solisten immer größten Freiraum, das Paradebeispiel dafür ist wohl „The eel" von Bud Freeman in der Vision vom November 1933. Condon war auch immer ungeheuer kollegial jenen Musikern gegenüber, von denen er überzeugt war, daß sie seine Hilfe verdienten. So sagte Gene Krupa bei den Beerdigungsfeierlichkeiten von Condon in der Campbell's Funeral Chapel auf der New Yorker Madison Avenue: „Eddie verdanke ich den ganzen Erfolg, den ich erleben durfte. Er - und auch Mezz Mezzrow - waren meine philosophischen Berater. Sie erzogen mich so, daß ich all das, was ich von den Großen des Schlagzeugs gelernt hatte auch für mich anwenden konnte."

Ende der 30er Jahre begann Condon Jam Sessions, Matineen und Konzerte zu veranstalten, da er den Jazz aus den Kneipen und Kaschemmen herausholen und ihn salonfähig machen wollte. Zusammen mit dem Kritiker Ernie Anderson organisierte Condon 1942 das Carnegie Hall Konzert für Fats Waller. Danach veranstaltete er Abende in der Town Hall in New York. In seiner Biographie „We called it music" erzählte er anschaulich über seine Schwierigkeiten mit Managern von Konzertsälen und Hoteldirektoren, für die der Jazz den Hang des Verruchten hatte.

Condon gestand, daß er lange Jahre vom Radio nur wußte, wie man seine Uhr danach stellt oder wie man es abdreht. Später versuchte er dann aber, reine Jazzprogramme für den Rundfunk zu gestalten. Daß das in einem Land, das von kommerziellen Radiostationen beherrscht ist, nicht leicht war, liegt auf der Hand. Doch Condon schaffte es, während des Zweiten Weltkrieges Jazz-Programme für Blue Network, die heutige American Broadcasting Co., und auch für den Armed Forces Radio Service zu gestalten. 1948 hatte er sogar seine eigene Fernsehserie, „The Eddie Condon Floorshow".

1946 eröffnete Condon nach einer 9jährigen Tätigkeit bei „Nick's" seinen eigenen Jazzclub in Greenwich Village. Er wurde bald zum Treffpunkt der Intellektuellen New Yorks.

Für die modernen Entwicklungsformen des Jazz, den Bebop, zeigte Condon wenig Verständnis. Einige Zeit nach der Eröffnung seines ersten Clubs in der West 3rd Street kippte einmal ein Ober ein vollbeladenes Tablett mit Gläsern, Tellern und Besteck um. Mit furchtbarem Getöse fielen die einzelnen Teile zu Boden. Eddie schaute von seinem Glas hoch und stöhnte mit gequältem Gesichtsausdruck: „Aber bloß keinen modernen Jazz hier drin!"

Condons Humor war sprichwörtlich und der Songwriter Johnny Mercer bezeichnete ihn auch als „The last of the great wits", doch bisweilen konnte er auch mit beißendem Witz, mit scharfer Ironie reagieren. Als Kritiker in der Zeit des Revivals musikalisch wenig überzeugende alte New Orleans Recken hochjubelten, da äußerte Condon einmal: „Man muß Bunk Johnson und den anderen Herrschaften Anerkennung aussprechen, wenn auch nur des-

Fortsetzung auf Seite 34

Jazz aktuell

Soul auf Spitze:

Alvin Alley's American Dance Theatre

Was Eve von Willie the Pleaser lernt...

Alvin Alley hat sich gewandelt. Zunächst war er ja dies: Der Meister - ja, der eigentliche Erschaffer - des ,,Jazz-Balletts" par excellence - der erste, der der Welt gezeigt hat, daß Jazz auch große Ballettmusik sein kann. Seine Choreographien Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre - darunter die berühmten „Revelations", auf Negro Spirituals basierend, und ,,Night Creature" nach Duke Ellingtons Musik - haben Ballett-Geschichte gemacht. Bis dahin hatten Ballett-Tänzer und Choreographen geglaubt, daß Jazzmusik nicht geeignet sei zum Ballettanz, weil - wie der Kritiker Horst Koegler es ausgedrückt hat - ,,sie bereits selbst tanzt".

Inzwischen hat Alley seinem American Dance Theatre neues Land erschlossen: das des klassischen Balletts. Seine Choreographie „Streams" (1979) - mit denen einer der sieben Abende eröffnet wurde, die Alleys Truppe am „Theatre de la Ville" in Paris gegeben hat - basiert auf Musik des tschechischen Komponisten Miloslav Kabelac und der Percussions de Strasbourg. Das heißt, sie ist - wie das meiste von Alley - percussiv und rhythmisch, aber dies nicht mehr in einem schwarzen Sinn. Das Werk handelt von den „Strömen" des Unterbewußtseins: Wie wir alle in einem riesigen „Fluß, genannt Leben" strömen - jeder einzelne nur ein Tropfen und doch jeder Tropfen Teil des Ganzen. Choreographien wie diese - und das Percussions-de-Strasbourg-Ballett ist nur eines unter vielen in Alleys choreographischem Werk der siebziger Jahre - haben nicht nur die Möglichkeiten schwarzer Ballett-Tänzer und Ballett-Truppen erweitert, sondern auch die westlichen Vorstellungen vom schwarzen Künstler. Im gewissen Sinne beweisen sie, daß schwarze Tänzer klassisches Ballett genauso gut wie weiße Ballett-Truppen tanzen können - und das war bisher keinesfalls selbstverständlich. Da sie aber außerdem noch über die schwarze Tradition verfügen, während weiße Ballett-Truppen nur über die klassischen und modernen Stile der westlichen weißen Welt verfügen, können die schwarzen Tänzer mehr. Sie beherrschen beide Traditionen - die schwarze und die weiße.

Nicht alle Tänzer in Mr. Alleys Ballett-Truppe sind schwarzer Hautfarbe; es gibt zwei japanische Mädchen und zwei japanische Männer, aber für die Mitglieder der Truppe sind auch sie in gewissem Sinne - wenn ich den altmodischen Ausdruck gebrauchen darf! - „colored". Vor allem die Japanerin Mari Kajiwara ist großartig als eine der „Filles de Joie" in Donald McKayles Ballett „District Storyville". Sie tanzt „black" so kongenial wie - zum Beispiel - Terumasa Hino über die schwarze Trompeten-Tradition verfügt.

Ich werde nie vergessen, wo ich „District Storyville" zum erstenmal gesehen habe. Es war 1962 auf der Insel Penang in Malaysia in Südostasien. Ich war auf einer Vortragsreise, um über Geburt und Geschichte des Jazz zu sprechen. Und genau am gleichen Abend tanzten Mr. Alley und seine Truppe dieses Ballett über genau dieses gleiche Thema. Versteht sich, ich habe meinen Vortrag kurzgehalten, um Mr. Aileys Version zu sehen, und kein Zweifel, sie ist viele Male lebendiger und überzeugender, als alle Worte, die möglicherweise über dieses Thema gesagt werden können.

Inzwischen hat Alvin Ailey „District Storyville" weiterentwickelt. Die Choreographie wirkt heute noch überzeugender als vor siebzehn Jahren. Als Musik werden Platten von Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Duke Ellington und Louis Armstrong zugrundegelegt - nebst einer zusätzlichen Partitur, die Dorothea Freitag um die alten Aufnahmen drumherum geschrieben hat. Was Miss Freitag schreibt, ist Pseudo-Jazz. Und jedesmal, wenn die Musik zwischen ihren „Kompositionen" und den authentischen Originalaufnahmen der großen New Orleans-Meister wechselt, entsteht ein abrupter Bruch. Miss Dorothea Freitag versteht nichts von New Orleans, aber die Choreographie und die Tänzer - vor allem Donna Wood als „Countess" in einem New Orleans Bordello - tun genau dies: Sie beschwören Storyville. Man sieht dies Ballett und begreift spontan: So muß es gewesen sein. Keines der Bücher darüber ist so realistisch und - zugleich - so voller Lebendigkeit und Freude wie Donald McKayles Choreographie und wie das, was Mr. Aileys Tänzerinnen und Tänzer daraus machen. Man realisiert, wie freudlos und wie abstrakt die Vorstellungen der Jazzer - im engeren Sinn - vom alten New Orleans sind. Außer Miss Woods waren vor allem Marilyn Banks als „Sugar Lover" und Melvin Jones als „Willie the Pleaser" in einem Pas-de-deux unter dem Titel „The Crave" voller wirbelnder, nach allen Seiten ausstrahlender Freude und Energie. Ein paar Zuschauer im Publikum - versteht sich: ebenfalls Schwarze - wurden so mitgerissen, daß sie auf die Bühne sprangen, um mitzutanzen - so gut sie eben konnten.

Alvin Ailey behandelt Jazz und Blues und Spirituals, Rhythm and Blues und schwarze Rockmusik, genau wie Charles Mingus und Roland Kirk es gefordert haben: als „black classical music". Für die meisten Europäer hat dieser Ausdruck immer noch ein wenig den Charakter eines theoretischen Programms. Wer Aileys Choreographien sieht, begreift, wie - im besten Sinne - „klassisch" diese Musik ist, in jeder Note adäquat der europäischen Konzertmusik, die anderen Balletten des gleichen Programms zugrunde liegt.

Motiviert durch die Black Roots: Alvin Ailey American Dance Theatre in „Suite Otis"

George Faison, zum Beispiel, basierte eine seiner Choreographien auf Musik von Stevie Wonder („Pastime Paradise", „If it's Magic" etc.) und auf Billy Prestons Ragtime-artigem „Nothing From Nothing". Sein Ballett heißt ,,Hobo Sapiens", aber wenn man es sieht, begreift man, daß dies nur ein anderer Ausdruck für die zeitlose schwarze Idee des „Hipsters" ist - eine Idee, die ja leider immer noch die Kapazität der weißen Welt zu übersteigen scheint. Dudley Williams ist hier „der" Hipster par excellence.

Faison übrigens ist der Mann, der das vielgepriesene schwarze Broadway-Musical „The Whiz" geschaffen hat, dem Dee Dee Bridgewater ihren Ruhm verdankt und um dessenwillen sie ihre soviel weniger einträgliche Jazz-Karriere aufgegeben hat. Er ist also inzwischen selber ein Star; aber auch dies spricht für Mr. Ailey und seine jahrelange Arbeit, daß Choreographen von solchem Standard aus seiner Truppe hervorgegangen sind.

Voller Lebendigkeit und Freude: Donna Wood und Marylin Banks in „District Storyville"

Unter einem Jazzgesichtspunkt ist das wichtigste Werk in Aileys europäischen Programmen das „Portrait of Billie", getanzt von Donna Wood und Ulysses Dove. Das Ballett ist die Billie Holiday-Story in drei Songs. In „Miss Brown To You" tanzt Miss Wood das fröhliche, unbelastete junge Mädchen, das gerade in New York angekommen ist. „Gee Baby Ain't I Good To You" handelt von Lady Days Beziehung zu Männern: Von Liebe und Haß, von beider Ambivalenz und davon, daß Billie nicht nur die Ausgebeutete und Unterdrückte war (wie uns manche der naiven Jazz-Schreiber erzählen wollen), sondern eben auch der Aggressor. Und „What A Little Moonlight Can Do" handelt vom „stuff", vom „H", vom Heroin. Der Song ist schnell und leicht, fast wie ein Kinderlied, und es ist eine perverse Idee - aber kreative Perversion! - zu einer so zickigen, banalen Melodie die Selbstzerstörung einer großen Künstlerin tanzen zu lassen. Am Ende des Songs, der offenbar eine Live-Aufnahme ist, ertönt dröhnender Beifall aus den Lautsprechern, und Billie flüstert dazu „Thank you, thank you so much", während Donna Wood auf der Bühne in einem Heroin-Kollaps zusammenbricht. Das also ist es: Billie Holiday dankt dem Publikum dafür, daß es zu ihrer Zerstörung (die ja nicht nur eine Selbstzerstörung war) applaudiert!

Donna Wood - komplett mit Gardenie im Haar - vyar eine perfekte Billie Holiday. Ein paarmal dachte ich: Mein Gott, das ist sie wirklich - genauso hat Lady Day sich bewegt. Manchmal war sie mehr Billie Holiday als diese selbst in der Selbstauflösung ihrer letzten furchtbaren Jahre.

Liebe und Haß - die gab es nicht nur in Donna Woods und Ulysses Doves Pas-de-deux über Billie Holiday und ihre Männer. In Real Lambs Choreographie „Butterfly" tanzen die Tänzerinnen und Tänzer die intensivsten Kämpfe und Streitszenen zwischen den Geschlechtern, die ich auf einer Bühne gesehen habe. Und wieder hat man das Gefühl, sie erreichen diese Intensität eben deshalb, weil sie schwarz sind. Wer schwarze Schriftsteller wie James Baldwin und Ralph Ellison gelesen hat, kennt das schwarze Syndrom: Die Nähe von Liebe und Haß - auch Soziologen haben ja darüber geschrieben - ist in der schwarzen Gesellschaft stärker und bruchloser als in der weißen, weil dies ja eben die Erfahrung der schwarzen Frau seit Jahrhunderten war - auf den Plantagen des Südens wie in den Gettos des Nordens: daß in der Liebe der Haß ständig gegenwärtig ist. Deshalb ist die Ambivalenz von Liebe und Haß in der schwarzen Welt eine Alltagserfahrung. Einer der Pas-de-deux in „Butterfly" wirkte wie die definitive Realisation der Idee, daß sich zwei Menschen eben deshalb, weil sie sich lieben, gegenseitig zu Tode hassen können.

Unter den „klassischen" Balletten, die ich in Alvin Aileys Pariser Programmen gesehen habe, war John Butlers Choreographie „According to Eve" ähnlich faszinierend wie das „Portrait of Billie" auf der Jazz-Seite. Das Ballett handelt davon, wie Eva, die Urmutter des Menschengeschlechts, die Eifersucht zwischen Kain und Abel erlebt hat. In ihrer Sicht waren die beiden, versteht sich, nicht eifersüchtig wegen eines toten Lammes, das geopfert werden sollte, sondern wegen ihr selbst, dem ersten und einzigen weiblichen Wesen, das verfügbar war. Und Eva - um es in einer Sprache auszudrücken, die nahegelegt wird durch das, was da auf der Bühne geschah - stand auf ihren beiden Söhnen und zeigte sich einem inzesttuösen „Trio" mit beiden durchaus nicht abgeneigt. (Ich wunderte mich ständig: Wo bleibt Adam? Wahrscheinlich war er, wie es in alten Blues-Songs heißt, „worn-out" . . . was begreiflich ist, wenn man sieht, wie Donna Wood - schon wieder sie! - tanzt und ausschaut.) Abel wurde schließlich Evas bevorzugter Liebhaber. Das ist der Grund, warum Kain ihn tötete. Und es war offensichtlich, daß Alvin Aileys und John Butlers Eva diese Dinge besser beurteilen kann als „Old Man Moses", der sich solche Sachen ohnehin noch nicht vorstellen konnte.

„According to Eve" unterliegt - leider! - eine mehr „klassisch" orientierte Musik, und doch dachte ich ständig: Was hier geschieht - dazu hätte ich gern Oliver Lake oder Anthony Davis oder die Musiker des World Saxophone Quartets gehört. Ich sage das nicht, um einfach die eine Musik durch eine andere ersetzt zu sehen, sondern weil ich den Eindruck hatte, daß es Alvin Ailey oft auch in seinen moderneren und „klassischen" Werken um das geht, was ihn von Anfang an motiviert hat: um die „Black Roots". Und schwarz, so meinen ja die modernen Anthropologen, waren sie ohnehin alle - Eva und Moses, Kain und Abel. .. James Baldwin: „Im Anfang war der Schwarze Mann." Wer Aileys Ballette sieht, erfährt dies als eine archetypische Erinnerung an längst verschüttete Bewußtseinsebenen.

Joachim E. Berendt

Jazz aktuell

Projektgruppe Urschrei **in Göttingen**

Jetzt wird's laut

Ein einziger „Urschrei" allein kann ungehört verhallen. Je öfter er wiederholt oder gar gemeinsam ausgestoßen wird, um so größer wird die Resonanz, mit der er wahrgenommen wird. Wolfgang Dauners „Urschrei"-Komposition, die mit musikalisch-ästhetischen Mitteln versucht, die Probleme von Musikern mit kommerziellen Produzenten und GEMA-Verträgen bei einer Plattenproduktion zu beschreiben, war für eine Göttinger Projektgruppe ein Grund, in diesen Schrei mit einzustimmen. Zu dieser Projektgruppe Urschrei hatten sich Mitte 1978 Mitglieder des Jazzclub Göttingen e. V., der Jazzmusikerinitiative Göttingen e. V. mit der Galerie APEX zusammengeschlossen, um sich mit der Situation der Jazzmusiker in der Bundesrepublik, sowie mit ästhetischen, kultur- und gesellschaftspolitischen Aspekten des zeitgenössischen Jazz zu befassen. Im März 1979 brachte die Gruppe den Reader „W. Dauners Urschrei ohne Echo?" heraus, in dem über Themen wie gewerkschaftiche Organisation von Musikern, Jazzpädagogik, Plattenproduktion, GEMA, Subventionen, Jazzpublizistik usw. informiert wurde. Außerdem liefen parallel dazu eine Jazzclub- und eine Jazzmusikerbefragung im gesamten Bundesgebiet.

Es existiert zwar seit Jahren ein von der Bundesregierung in Auftrag gegebener Künstlerreport, der die bislang kaum erfaßte ökonomische Situation von Künstlern aufzeigen und politische Reaktionen folgen lassen sollte. Geschehen ist seitdem jedoch wenig. Die ökonomische Situation des Großteils der Musiker, Schriftsteller und bildenden Künstler ist der Öffentlichkeit kaum bekannt; publiziert wird meistens über die wenigen kommerziell Erfolgreichen und kaum über die Probleme, mit denen der Großteil der teilweise am Rande des Existenzminimums lebenden Künstler zu kämpfen hat.

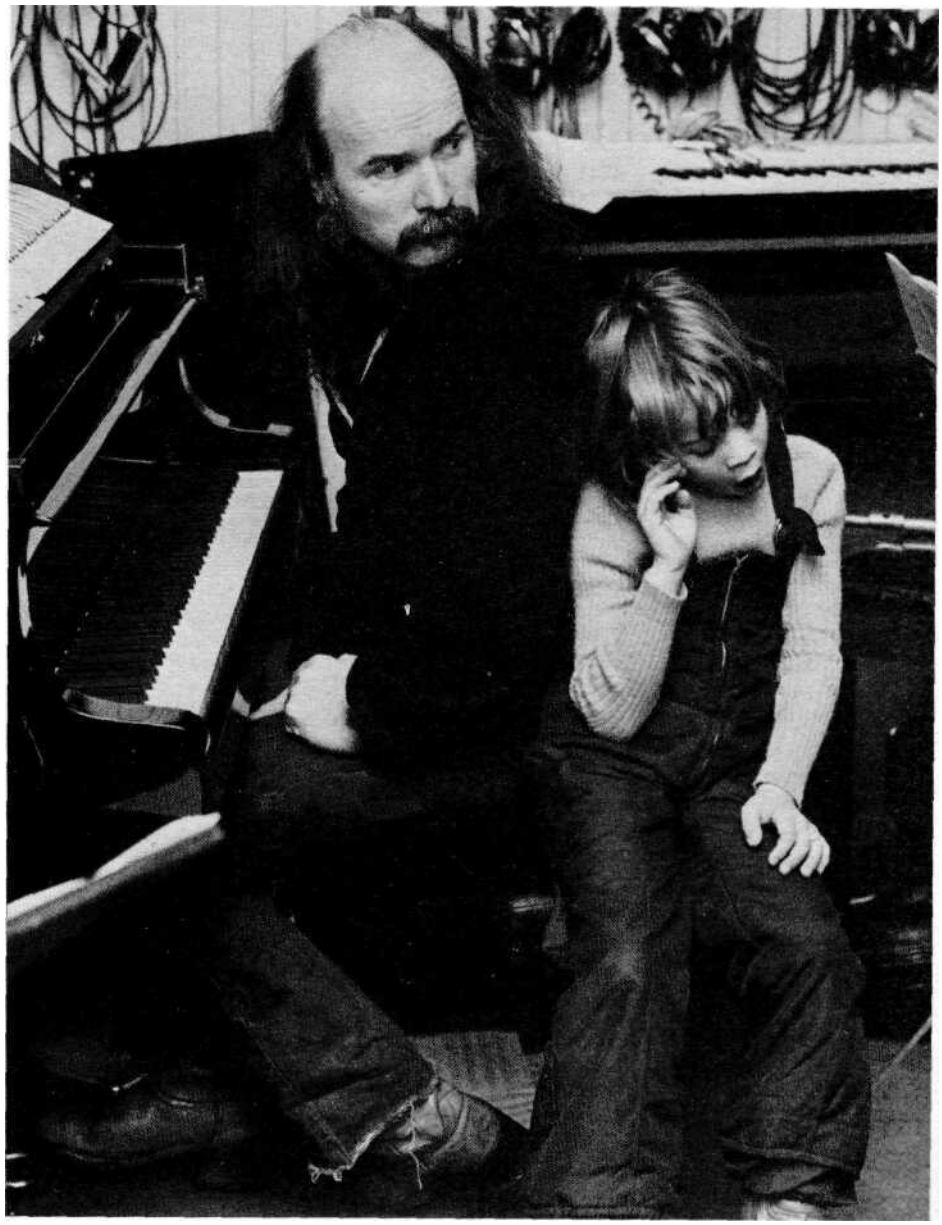
Anhand der Situation der Jazzmusiker will die Götttinger Projektgruppe Urschrei diese Problematik aufzuzeigen versuchen. Dazu führt sie ab Dezember 1979 in Göttingen Veranstaltungen durch, bei denen nach Konzerten der eingeladenen Musiker, diese mit Fachleuten über ein bestimmtes Thema informieren, diskutieren und Veränderungsmöglichkeiten aufzeigen sollen. Je nach Thematik sollen Vertreter von Schriftstellern und bildenden Künstlern hinzugezogen werden. Die Veranstaltungen werden an jedem ersten Donnerstag im Monat ab 19.00 Uhr im Jungen Theater in Göttingen stattfinden. Vorbereitet, sind bislang drei Abende:

Am 6.12. 79 wird das Thema **Plattenproduktion** behandelt. Gesehen und benutzt hat wohl jeder schon die runden schwarzen Scheiben. Doch noch heute findet man auch Musiker, denen die technischen und ökonomischen Bedingungen der Plattenproduktion fremd sind. An diesem Abend wird deshalb Wolfgang Dauner (keyboards) Musik machen, da er einer der ersten war, die in größerem Rahmen die Abhängigkeit der Musiker von der Plattenindustrie durch die Gründung der Mood Records als Produktionskooperative von Musikern zu überwinden versuchte. Zur Diskussion wurden weiterhin eingeladen als kommerzieller Plattenproduzent Manfred Eicher (ECM), sowie-je^ein Vertreter des Großhandels (Bellaphon) und des Einzelhandels (Frankfurter Phonohaus).

Am 10.1.80 wird eine Gruppe um den Schweizer Schlagzeuger Peter Giger mit dem Trompeter Manfred Schoof, dem Bassisten Buschi Niebergall und Michel Pilz, Baßklarinette, den musikalischen Beitrag zum Thema **Pädagogik** liefern. Diese vier Musiker werden über ihre Erfahrungen als Musikpädagogen, Jazzkursleiter und Lehrbuchschreiber berichten. Über Schwierigkeiten und Erfolge, die die Jazzpädagogik von der Vorschulausbildung bis zum Musikhochschulstudium zu verzeichnen hat, werden ergänzend Joe Viera (Dozent an den Musikhochschulen von Duisburg und Hannover, Saxophonlehrer, Jazzkursleiter, Buchautor), Lothar Krist (Leiter der Fachabteilung Jazz der Musikschule Wolfsburg) und Eberhard Schmidt (Vorsitzender des Landesmusikrates Niedersachsen im Deutschen Musikrat) berichten.

Am 7. 2. 80 wird Albert Mangelsdorff als 1. Vorsitzender der Union Deutscher Jazzmusiker den musikalischen Teil des

Suchte die Abhängigkeit der Musiker von der Plattenindustrie zu überwinden: Wolfgang Dauner mit Sohn Florian **Foto: P. G. Deker**



Abends gestalten. Dabei werden ihn der Trompeter Uli Beckerhoff, der Pianist Otto Wolters und der Bassist Sigi Busch unterstützen und über ihre Erfahrungen mit dem Versuch gewerkschaftlicher Organisation von Musikern referieren. Die ähnlich gelagerten Probleme von Schriftstellern und bildenden Künstlern sowie Aspekte einer gemeinsamen Mediengewerkschaft werden Wolfgang Bittner (Schriftstellerverband) und ein Vertreter des Bundes Bildender Künstler einbringen.

Eigenständiges Klangbild

BiCollection

Mit einer melodischen Improvisation über einen Harry-Belafonte-Song klang im Mainzer „Unterhaus" eine Jazz-Matinee aus, die den Bogen von Charlie Parker bis Alan Skidmore, von Elvin Jones bis Peter Giger und von Kenny Burell bis Larry Coryell spannte. Dies alles verband sich glücklicherweise nicht zu einem jener gefürchteten Stilkonglomerate, in dem sich so viele Amateurgruppen verfangen. Die norddeutsche New-Jazz-Gruppe BiCollection entwickelte ein eigenständiges Klangbild, in dem sich die komplementären Farben mischen ließen.

Die erst zweieinhalb Jahre bestehende Formation spielt risikoreich. Das kann ins Auge gehen, wie im Thema „Duo-Plays". In diesem Stück wird der Übergang von der akustischen Gitarre - zwischen kammermusikalischem Jazz und spanischer Folklore schwankend - zum expressiven Sopransaxophon und dann wieder zur Zigeuner-Jazz-Parodie nur mit einem störenden Bruch vollzogen. Ein Lehrbeispiel dafür, daß gute Musik mehr als nur exzellente Technik voraussetzt. Nach der Pause bewies BiCollection allerdings, daß sie solche Inhalte auch organisch auseinanderwachsen lassen kann. Die Homogenität blieb gewahrt, als die flamenco-inspirierte Gitarre zu einem Saxophonspiel überleitete, das stimmungsmäßig an das indische Nagaswaram erinnerte.

Am überzeugendsten klang die Musik der Gruppe in ,,Bobep", einer Reminiszenz ar> Charlie Parker. In dieser expressiven-Solo- und Kollektiv-Improvisation strömt die Musik über. Sie marschiert in wechselnden Rhythmen, schwillt in der Intensität auf und ab, verdichtet sich zu percussiv angereicherten Collagen von besonderer Ausdruckskraft. Faszinierend war in diesem Stück neben dem Saxophonspiel ein polyrhythmisches Schlagzeugsolo voll sprühender Ideen.

Spielwitz und die Lust an der Parodie kennzeichnen die Inhalte, in denen sich Märsche und europäische Klassik ebenso wiederfinden wie Walzer und Tango. Stark sind die folkloristischen Elemente vom Indisch-Meditativen bis zum Spanisch-Feurigen. Mit Phantasie werden Collagen aufgebaut, die voller Überraschungen stekken und mit Zitaten gespickt sind.

Wolli Turnier, Tenor- und Sopransaxophon, Panflöte, Percussion, Harald Zagatta, Schlagzeug, Reifen, Percussion, Philipp Gaillat, Gitarren, und Alexander Scheliga, Bass, beherrschen die Kunst des dramatischen Aufbaus. Ob nun mit ostinaten Figuren oder mit Klangfarben Spannung erzeugt wird, die Musik von BiCollection kann fast immer bis zum Schluß der fast zwanzigminütigen Stücke mitreißen. Im spärlich besetzten „Unterhaus" kamen nur wenige in den Genuß dieser deutschen New-Jazz-Version.

Klaus Mümpfer

Aus unkritischen Fans erfahrene Jazzfreunde machen

Frankfurter Hot Jazz & Blues Weekend

Das Frankfurter Hot Jazz & Blues Weekend wartete auch in diesem Jahr mit einem großen Programm auf. Es gab eine Brass Band Parade, ein Open Air Concert, Jam Sessions, ein Jazz Marathon mit den bekanntesten Frankfurter Oldtime Bands, eine Plattenbörse und am Freitag, 5. Oktober, eine Dixie Night, der am Samstag dann eine Blues Night folgte.

Für die Dixie Night hatten die Veranstalter vier internationale Bands verpflichten können. Die immer undankbare Aufgabe des Eisbrechers übernahm die Royal Rag Band aus Polen. Eine Band, die einen modernen Dixieland-Stil spielt und das Publikum bald auf ihrer Seite hatte. Herausragend der Klarinettist und der Mann am Banjo. Die nächste Gruppe, das auch in Deutschland bekannte Trevor Richards Trio, begann zunächst sehr verheißungsvoll. Leider überwogen im Laufe des Programms dann die billigen Showeffekte: lange, überflüssige Töne auf Klarinette und Saxophon, Demontage der Klarinette beim „Tiger Rag", und der Pianist brachte es sogar fertig, Breaks mit seiner Kehrseite zu spielen. Unverständlich, warum drei gute Musiker auch glaubten, im „Beerhouse Boogie" Konzessionen an den sogenannten Publikumsgeschmack machen zu müssen.

Nach der Pause war das Swing Quartett Praha an der Reihe. Eine Gruppe, die im Goodman Stil musiziert und den hohen Standard der Musiker aus der CSSR demonstrierte. Mit viel Spannung wurden Claude Luter und der Schweizer Klarinettist Jacky Milliet und seine Band erwartet. Luter, der hauptsächlich Sopransaxophon blies, ließ spüren, daß er seine Lektion „Sidney Bechet" gründlich gelernt hat. Nicht nur, daß er viel vom Repertoire des großen Meisters übernommen hat, auch Ton und Phrasen erinnerten, leider viel zu oft, an sein großes Vorbild. Wirklich gefallen konnte der „Sobbin' and Cryin' Blues" mit Milliet und Luter an zwei Klarinetten. Es zeigte sich, wie schwer es gerade in diesem Stil ist, folgt man dem Vorwort des Veranstalters, einen eigenen Ausdruck und eine eigene Interpretation aus dem historischen Material zu schaffen.

Die Blues Night wurde am folgenden Abend von der Frankfurter City Blues Band eröffnet. Eine Gruppe junger Musiker, die in dieser Besetzung seit einem Jahr einen harten, lebendigen, stark von Ray Charles beeinflußten Blues spielen. Eine Band, die zu Recht vom Publikum mit starkem Beifall bedacht wurde.

Mit Big Joe Duskin kam ein Musiker aus den Südstaaten auf die Bühne, der besonders durch die Arbeit seiner linken Hand bestach. Beeindruckend auch seine Interpretation des „Boogie Woogie Prayer" und des „Honky Tonk Blues". Ein absoluter Fehlgriff für eine Blues Night war die Jim Kahr Group. Sicherlich gab es da einige Phrasen und Anklänge an den Blues. Das meiste war aber doch zu aufgesetzt. Chromatische Effekthascherei, simple Harmonik, billige elektronische Gags und eine übergroße Lautstärke zeigten, daß der Platz dieser Gruppe nicht in einer solchen Veranstaltung sein sollte. Der Auftritt von Robert Lockwood jr. und Johnny Shines wurde leider durch eine Handverletzung Lockwoods beeinträchtigt. Trotzdem war der Bluesvortrag beider Veteranen des Delta Blues und auch des Bottleneck-Gitarrenspiels von Shines überaus authentisch und beeindruckend.

Zum Abschluß des Abends kam nochmals die Frankfurt City Blues Band auf die Bühne, um den Bluesharmonikaspieler Sugar Blue zu begleiten. Sugar Blue, der aus der Schule von Sonny Boy Williamson kommt, ist ein exzellenter Techniker auf seinem Instrument. Leider wurden die Vorträge doch zu sehr in die Länge gezogen, so daß viel von der Spannung und der Intensität verloren ging.

Interessant, im Vergleich zum Vorabend, das Publikum der Blues Night. Sehr viele Jugendliche im Schmuddellook, die ohne jede Sachkenntnis alles und jeden mit Beifall bedachten. Zu bewundern die Musiker, die beim unmusikalischen Mitklatschen, aus jeder Hitparaden-Sendung zur Genüge bekannt, nicht aus dem Takt kamen.

Das Organisations-Team unter Dieter Nentwig hat sicherlich viel Arbeit, Zeit und Idealismus für dieses Weekend aufgebracht, um, wie sie sagen, „aus unkritischen Fans erfahrene Jazzfreunde zu machen". Hoffen wir, daß sie in diesem Sinne weiterarbeiten werden.

Peter Köhler

Höhepunkte: Roy and Mel Brown

7. San Francisco Blues Festival

Umsonst zwei Tage lang je 7 Stunden Blues bekommt man wohl nirgends zu hören, außer beim alljährlichen Blues Festival in der Kult-Metropole San Francisco. Knapp zwanzig Gruppen oder Solisten bestritten das diesjährige Programm am 11. und 12. August - just am gleichen Wochenende, an dem ein paar Kilometer über die Bucht hinweg das Concord Jazz Festival lief. Mit George Shearing, Snooky Young, Jake Hanna, Ray Brown, Charlie Byrd, Marian McPartland, Cal Tjader, Louie Bellson, Ernestine Anderson u. a. Aber zerteilen kann man sich nicht, und zuviel des Guten kann man nicht oder kaum aufnehmen.

Die Art Commission of San Francisco finanzierte das Projekt mit Unterstützung von Bill Graham, dem Rock Impressario des ehemaligen Fillmore West. Insgesamt standen nur $ 8000 zur Verfügung für Gagen, Technik, Ordner, Werbung, Drucksachen und die sonstigen üblichen Kosten. Nach den Konzerten folgten Dutzende freiwillig dem Aufruf des Produzenten Tom Mazzolini, ohne Bezahlung Bierdosen, Hühnerknochen, abgekaute Barbecue-Ribs, alte Zeitungen und sonstigen Müll aufzusammeln. Hierzulande nicht denkbar.

Illustre Namen wie L. C. Robinson, Queen Ida, Smokey Wilson, Lonesome Sundown, Philip Walker, Louisiana Red, Lowell Fulson, Sugar Pie DeSanto, Dave Alexander, Johnny Heartman, Little Willie Littlefield, Charles Brown, Boogie Jake, Albert Collins, Robert Lowery, Jimmy McCracklin, Sonny Rhodes, K. C. Douglas, Johnny Fuller und viele andere spielten in den vergangenen Jahren auf. Die positiven Berichte in der Chicagoer Blues-Zeitung „Living Blues" animierten mich, dieses Ereignis einmal selbst mitzuerleben. Die Sonne brannte tagsüber unablässig, aber abends wurde es so windig, daß eine Jacke nur ungenügend Schutz bot.

Mit der Auswahl der Künstler hatte Tom Mazzolini diesmal keine so glückliche Hand wie in den vergangenen Jahren. Gleich zwei weiße Bluesbands spielten hintereinander. Der Harmonikaspieler Paul DeLay war gerade noch erträglich, aber 45 Minuten waren zu lang für sein begrenztes Können, das nicht vergleichbar ist mit Charlie Musselwhite, der ja auch in der Bay Area lebt und ein virtuoser Begleiter für Big Joe Williams, Walter Horton und andere Größen war. Vollkommen deplaziert war das texanische Trio Double Trouble. Ohrenbetäubender Lärm begleitete die Vokalistin Lou Ann Burton, die versuchte, wie Janis Joplin zu klingen. Bei dieser Band fehlte die Basis: erst mal „normal" und technisch sauber zu spielen und zu singen.

Aber auch bei den schwarzen, authentischen Musikern bekam ich ein paarmal ein langes Gesicht. Das Repertoire von J. J. Jones aus Oakland beschränkte sich auf fünf nachgespielte B. B. King-Nummern. Verständlich, wenn die enorme Ausstrahlung und Qualität der wenigen großen, auch international bekannten Stars andere beeinflußt. Begrüßenswert, wenn es zur Weiterverarbeitung inspiriert, aber ausgesprochen langweilig, wenn eine originalgetreue Kopie abgeliefert wird, die das Original nicht im mindesten erreicht. Der Auftritt von Big Mama Thornton wurde stürmisch gefeiert. Zu Tränen gerührt empfing sie die Ovationen, für mich ein schmerzliches Bild, Big Mama an beiden Armen von Musiker-Kollegen gestützt auf die Bühne geführt zu sehen. Sitzend

Good Rockin Tonight: Roy Brown
Foto: Norbert Hess

trug sie ihr Repertoire vor, das sie seit dem AFBF 1965 unverändert in der Auswahl, aber schlechter und schwächer in der Interpretation präsentiert. Da fehlte schon mal der Atem bei dem spärlichen Harmonika-Spiel. Die Festival-Besucher, jeden Tag um die 4000, feierten trotz alldem ihre Big Mama stürmisch, als sie „Little Red Rooster" zum zweiten Mal sang. Mehr ein Gag als künstlerisch wertvoll waren die Sam Brothers Five, fünf Brüder im Alter von 10 bis 15 Jahren. Erst ein paar Monate vorher sollen sie eine der gefeiertsten Gruppen des New Orleans Jazz Festival gewesen sein. Ihre Zydeco-Darbietung war aber nur ein Plagiat der Clifton Chenier Band: Instrumentierung und Repertoire, ja sogar das Stirnband des Akkordeon-Schülers war an den heißen Zydeco-König angelehnt.

Aber es gab auch eine Menge erfreulicher Darbietungen, zum Beispiel der 51 jährige J. C. Burris aus North Carolina. Er hat offensichtlich schon einiges mitgemacht, wohl noch in der Zeit, als er sich sein Geld als Straßenmusiker verdiente. Sein melodiöses Harmonikaspiel stand dem seines Onkels Sonny Terry kaum nach, besonders interessant fand ich seinen „Unemployment Blues" und ein paar Stücke, die er nur zum rhythmischen Hand-Jive vortrug. Solo trat auch Big Joe Duskin auf, der in Deutschland von einer Tournee im letzten Jahr als „Cincinnati Joe" bekannt ist. Seine Musik spricht nicht nur die Boogie-Woogie-Puristen an, packte er doch geschickt zwischen die instrumentalen Fetzer einige swingende Bluesnummern. Mir gefiel seine Version vom „Boogie-Woogie Prayer" am besten. Sein Handwerk versteht er wie Ammons, Johnson und Lewis, wenngleich seine sonstigen Fähigkeiten etwas limitiert sind.

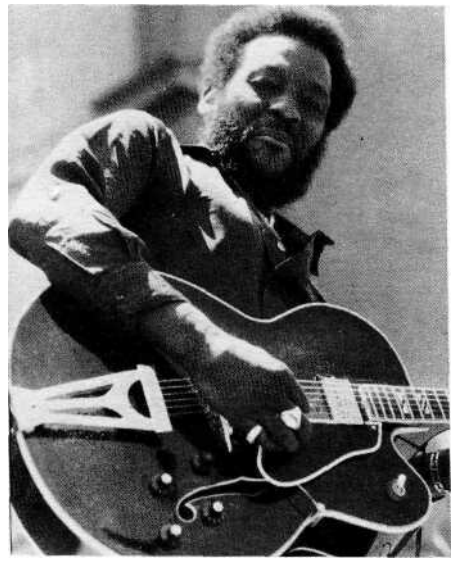
Noch vor ein paar Jahren mißfiel mir Little Joe Blues Auftritt aus denselben Gründen wie der des vorerwähnten J. J. Jones. Immer noch deutlich dominiert zwar B. B. King bei Little Joe, aber er befindet sich auf dem richtigen Werg zu musikalischer Selbständigkeit. Ein guter Techniker und Showman ist er jedenfalls.

Ein anderer junger Gitarrist, Robert Cray, ist ebenfalls noch auf der Suche nach der eigenen Identität. Seine Lieblingsmusiker sind unüberhörbar Buddy Guy und Magic Sam, auch Cray spielt ohne Piektrum. Recht ungewöhnlich, aber mitreißend war Freddy Roulettes Steel-Guitar. Zwar steht das Instrument im Verruf für Hawaii-Musik, aber Roulette ist genau der richtige, das Gegenteil zu beweisen. Sein Auftritt verlor keinen Moment an Spannung, wie ich bei dieser Art von Gitarre befürchtet hatte. Besonders die langsamen Titel waren sehr eindringlich, während zu den fetzigen einige Boogies auf Rollschuhen getanzt wurden. Fast zwei Stunden wechselten sich die Chicagoer Veteranen als Bandlaeder ab. Jimmy Rogers zählt zu den ersten des Nachkriegs-Blues und spielte eine wichtige Rolle in der Umgebung von Little Walter und Muddy Waters. Der saubere Gitarrenspieler mit der angenehmen Stimme gefiel mir schon von Anfang an. Er befand sich mit Louis Myers und Luther Tucker in bester Gesellschaft. Myers zählt zu den begehrten Session-Musikern, die sich sehr gut anpassen können, und so swingte er auch herrlich mit Rogers. Beide haben nur einige Titel gesungen, was mir besonders an ihnen gefiel. Zu guter Letzt packte Myers noch

seine kleine Mundharmonika aus und zollte seinem ehemaligen Bandlaeder Little Walter mit „Juke" rockigen Tribut. Danach trat der kleine Luther Tucker mit einigen aggressiven Gitarrenbreaks in den Vordergrund und drängte seine Partner fast gänzlich in den Hintergrund. Aber schon nach wenigen Minuten profilierte er sich als der Eigenwilligste dieser ganzen Session. Einfühlsam begleitet wurde er und ein Teil der anderen Solisten von einem Quartett um Mark Naftalin und Ron Thompson. Am Flügel kamen Naftalins Fähigkeiten so richtig zum Ausdruck. Denn am E-Piano ging bei den zahlreichen Plattenaufnahmen - u. a. mit John Lee Hooker - der qualifizierte Pianist im Lärm unter.

Recht originell war die Zusammenstellung der Blue Sax All Stars. Doctor Wild Willie Moore und Joe Conwright sind in der Bay Area insbesondere durch ihre Zusammenarbeit mit dem populären Jimmy McCracklin bekannt, Bobby Forte war jahrelang bei Bobby Blue Bland, und in diesem Jahrzehnt bereiste er mit B. B. King mehrmals Europa. Ein Dreigespann wie dieses stachelt naturgemäß den Ehrgeiz eines jeden an und während der Trio-Stücke und Solo-Nummern versuchte jeder, der Beste zu sein. Bobby Forte glänzte mit^azzigen Balladen, Moore war mehr auf Mätzchen bedacht, und der Älteste, Conwright, präsentierte die richtige Mischung von Show und Musik. Wenn er sich in sein Altsax hineinschraubte und sich sein Körper simultan zur Musik in alle Richtungen bog, nahm man ihm überzeugt seine Bluesbesessenheit ab. Besonders „Good Cooking Mama" rief fröhliches Gelächter/und viel Beifall hervor. Recht beweglich und bewegt ging's bei Hi Tide Harris zu: Hatte er mit vergessenem Bassisten und Gitarrekabel erst für Unruhe hinter den Kulissen gesorgt, machte der 33jährige dies mit einem brillanten Set weniger langer Blues wett. Hier wie bei Tucker waren keine B. B. King-Klischees zu hören, im Gegenteil. J. J. Jones zum Beispiel könnte von diesen Jungen einiges lernen, vor allem an Originalität. Erstaunlich - weder von Tucker noch von Harris gibt es LPs, irgendwie schlafen die einheimischen Produzenten wieder mal. (Vielleicht müssen diese Talente, wie schon so oft, von Europäern entdeckt werden?) Harris spielte übrigens den Soundtrack des Films „Leadbelly", aber der wurde bei uns bislang noch nicht im Kino oder Fernsehen gezeigt.

Die Browns waren mit Abstand Höhepunkt des Festivals. Roy könnte der Vater von Mel sein, verwandt sind sie nicht. „Good Rockin' Tonight" verkaufte sich bereits 1947 (!) über 100000mal, und Roy Brown hat damit unüberhörbar den Gesangsstil vieler namhafter Rhythm & Blues-Sänger wie Jackie Wilson, Little Richard, Wyonie Harris und sogar B. B. King beeinflußt. Sein „Erkennungstück" wurde auch von Elvis, Pat Boone, James Brown und anderen vorgetragen, was schon genug sagt. Vier Hits in den Top Ten auf einmal hatte der außergewöhnliche Sänger schon 1949, sein „Let The Four Winds Blow" verkaufte sich millionenfach, und er trug es ebenso energiegeladen vor wie vor 30 Jahren. Seine hohe Stimme, das Roy Brown-Markenzeichen, reißt heute noch genau so mit wie damals - und das können nur wenige von sich behaupten. Eine von Roys Spezialitäten sind Blues-Balladen, bei denen sein ,,Crying"-Stil zur Geltung kommt (später von Johnny Ray kopiert), beim „Hard Luck Blues" gab es etliche anfeuernde Zurufe von schwarzen Zuhörerinnen. „A Living Legend" - Roy Brown wird diesem überstrapazierten Begriff mehr gerecht als viele andere. Mel Brown sammelte seine musikalischen Erfahrungen bei Etta James, T-Bone Walker, Bobby Blue Bland, Johnny Otis und James Brown, bevor er mehrere Alben unter eigenem Namen einspielte. Meine Erwartungen wurden mehr als bestätigt: Ein Profi mit Pop- und Jazz-Erfahrung, der seine „Roots" nicht leugnet. Da können Wah Wah Watson und Konsorten ihre Gitarren schnell wieder einpacken und sich heimlich davonstehlen. Eine seiner



Ein Wizard der Gitarre: Mel Brown
Foto: Norbert Hess

LPs heißt „Wizard" und das trifft genau auf diesen Instrumentalisten zu, der nur ein Stück sang. Musik läßt sich sowieso kaum beschreiben, hier kann ich nur empfehlen, mal in einem Plattenladen nachzufragen. Besser kann man sein Geld kaum anlegen.

In den unzähligen Clubs der Bay Area spielt sich fast jeden Abend Bluesiges oder Jazziges ab. Im Precita Park Cafe erwischte ich Mississippi Johnny Waters & The Blue Blues Survivors. Das Programm bestand allerdings nur aus Standards, darf aber andererseits nicht nach deutschen Konzert-Maßstäben gemessen werden: hier wollen die Leute tanzen, trinken und sich amüsieren. In Oakland, nur 20 Minuten weit weg mit der BART-U-Bahn, wohnen erheblich mehr Schwarze, und entsprechend spielt sich die Club-Szene ab. Im Deluxe Inn Cafe spielte Cool Papa den heißesten Blues, den ich in der Woche hörte. Nicht gemessen nach künstlerischen Gesichtspunkten und längst nicht so gut wie Mel Brown. Aber die Atmosphäre packt dermaßen, daß Bleistift und Notizbuch erst gar nicht ausgepackt werden. Man schnappt sich seine Bierdose für 75 Cents, die gebratenen Hühner für zweifünfundsiebzig - sie schmecken übrigens phantastisch - und gesellt sich unters Volk in dem kleinen Raum, kaum größer als ein Wohnzimmer. Hier erlebt man Blues, nicht in europäischen Konzertsälen. Hier ist der Blues Alltag - in Europa wird er als Importware präsentiert. Bei anderer Gelegenheit erlebte ich Sonny Rhodes, einen texanischen Gitarristen, den ich besonders als Sänger schätze. Kaum hatte er seine Steel-Gitarre ausgepackt, da war die kleine Tanzfläche schon voll von rundlichen, mittelalterlichen Schwarzen, denen man auf den ersten Blick ansieht, daß sie sich ihr einziges Sonntagskleid angezogen haben. Dazwischen aber auch ein paar ganz junge Tänzer. So beweist sich - wie übrigens auch auf dem Festival - daß der Blues keineswegs am Aussterben ist. Der August präsentierte ausreichend Blues und Jazz. Und wo in Europa finden Sie so ein Club-Programm-Angebot: Ray Charles, Queen Ida, John Lee Hooker im Keystone, Berkeley; Etta Jones und Houston Person im Mr. Major's Oakland; Omar Hakim Khayyam (Dave Alexander) in The Factory, Alameda; Les McCann, Mai Waldron, Cedar Walton, Max Roach, Eddie Henderson im Keystone, San Francisco; Pony Poindexter im Open Theatre & Cafe, San Francisco; Bo Diddley im Frenchy's, Hayward; und all die Leute der Bay Area, die sowieso wöchentlich durch die Clubs tingeln.

Das vielfältige Angebot wird in der Wochenzeitschrift „Bay Guardian" mit vollständiger Adressenangabe abgedruckt. Und jeden Montag Abend ist im KPFA-Radio eine mehrstündige Blues-Sendung zu hören, die Festival-Produzent Tom Mazzolini moderiert. Dort wird unter anderem ein Teil des Festival-Mitschnitts übertragen, und viele der Musiker, die in der Bay Area Gastspiele geben, folgen Toms Einladungen zu Live-Sessions und Interviews. San Francisco ist also nicht nur wegen der Golden Gate Brigde und den hübschen Viktorianischen Häusern eine Reise wert! Beim Abflug summte ich Jesse Fullers „San Francisco Bay Blues" vor mich hin . .

Norbert Hess

Jazz aktuell

Glänzender Free-Jazz-Start im neuen Sinkkasten

Oliver Lake Trio und Leroy Jenkins solo

Die fast intime Akustik des theaterbestutilten Mittelteils des neuen Frankfurter Sinkkastens wird durch Lautsprecher an den Mittelsäulen gegensteuemd geöffnet, so daß man rechts, wo Tische stehen, und hinten im Durchgang und links, wo sich noch einmal Stühle und Stufen befinden, alles hören kann, was auf der jetzt größeren Bühne passiert. Wenn man sich dann bei solchen genauen Solo- und Trio-Konzerten noch verabredet, die Gespräche nach hinten in den langen Thekengang oder den hinteren großen Saal zu verlegen und so lange zu schweigen, wie die Instrumente reden, ist das musikalische Himmelreich nahe herbeigekommen.

Der Geiger Leroy Jenkins aus USA, auf der deutschen Free-Jazz-Szene schon bekannter (FMP-Workshop Berlin), beginnt im Solo auf der Geige, später auf der Bratsche, ist ungemein besser geworden im Vergleich *zu* den früher etwas kippligen Avantgarde-Streichen zwischen afrikanischer Folklore, klassizistischen Hindemith-Versuchen und Doflein-Etüden. Er baut jetzt seine Solostücke im ersten Teil mit langer Logik und Steigerungen bis fast zur Virtuosität atonaler Arpeggien, kurze Motive mit schönem Konzert-Ton einstreuend, dann wieder mit spröder Pentatonik Themen erfindend, mal mit Vibrato, mal ohne. Man muß bei dieser freien improvisierten Musik, die sich noch allemal durch Drive und Feeling zusammenhält, die „klassischen" Jazzgeiger wie Grappelli, Ponty, Stuff Smith völlig vergessen. Mit dem gestorbenen Zbigniew Seifert hat Jenkins mehr zu tun.

Das Lake-Trio setzt mit Soli ein, erst Oliver Lake, Alt-/Tenorsaxophon, Flöte, Sopranino, Vokalisen, dann Pheeroan ak Laff, Schlagzeug, dann M. G. Jackson akustische und elektrische Gitarre, und sie mieden schnell die Gefahr von Leuten, die man unter dem Namen Loft-Jazz oft unendliche Ego-Trips antreten hörte. Laff, ein fabelhafter Free-Jazz-Trommler mit differenziertesten rhythmischen Abteilungen und kraftvollem Beat bei späteren Rhythm-and-Blues und Misch-Rhythmen aus Orient Reggae und Funk-Zitaten, Lake, auf allen Instrumenten mit allen Wassern gewaschen, vom Bop über das Intervalle vernichtende Überblas-Tenor der sechziger Jahre, ohne irgend etwas zu imitieren, frei und improvisatorisch souverän damit schaltend, Jackson, in der Erbschaft des Free-Jazz-Rockers Sonny Sharrock, aber sparsam im Akkord-Spiel, pointiert Free-Jazz-Linien ziehend und spannend mit Pausen arbeitend, an Englands Derek Bailey, Hans Reichel aus dem Ruhrpott erinnernd: auch die Gitarre hat sich ihre „objektive" Sprache im Free Jazz geschaffen.

Im Trio-Spiel entwickeln die drei einen ungeheueren Witz, ihr Zusammenspiel aufbauend, auch mit Geschrei und alles

Baut seine Solostücke mit langer Logik und Steigerungen bis fast zur Virtuosität atonaler Arpeggien auf: Leroy Jenkins **Foto: K. H. Bechholz**

„in the name of music" (Lake), auf afrikanischem Stammes-Parlando, plötzlich kollektiv drauflosspielend und die Besetzung wechselnd, mal Flöte, Gitarre, Schlagzeug, mal Tenor und Schlagzeug, mal wieder solo. Das Gespräch wird nie verlassen, und der außerordentlich fleißige Trommler ist immer, auch wenn er kaum zu hören (Besen, Filz-Schlegel), irgendwie anwesend. Vordergründig eine Art Disco-Rhythmik auf Kamel-Marsch-Basis intonierend, funkt Lake auf Alt- und Tenorsax derart fetzend und um halbe Tonleitern verschoben dazwischen und dagegen, daß man dieses Trio mit dieser Art Disco-Satire in das „Dorian Gray" am Flughafen schicken möchte, um diese musikalisch-industrielle Tötungsmaschine in die Luft zu jagen, - rein musikalisch, versteht sich.

Wilhelm Liefland

Geh'n wir nach Arkadien

Hans Koller Quintett

Der Himmel war klar. Mancher Stern funkelte. Die Luft war rein. Der Mond war voll. Da geht es manchen Leuten nicht so gut. Die Riesenkastanie rechts von der Konzertmuschel im Frankfurter Palmengarten war etwas dunkler als die Nacht. Der Springbrunnen plätscherte. Die Menschen waren friedlich. Die Kaninchen schliefen. Weitab in den üppigen Tropenhäusern krächzte der Ära. Kein Nachbar protestierte.

Hans Kollers Musik ist in großen Teilen seine Musik: weitläufig angelegt, in großzügigem Satzbau arrangiert und komponiert, in Rhythmik und Klangfarben die südlichen Ausläufer von Wien berücksichtigend, also auch Nordafrika mit schaukelndem Wüstentakt und zuweilen einer Ruhe im Quintettbau von der Gelassenheit eines Muezzin. Die Musik hat Tempo, nie äußere Geschwindigkeiten, Hetze. Im ersten Set entwickeln aus dem Arrangement, zu dem sie gelegentlich zurückschwingen, ein blühendes freies Spiel: Hans Koller, Sopransaxophon, Herbert Joos, Flügelhorn, Paul Schwarz, Klavier, Jürgen Wuchner, Baß, Thomas Cremer, Schlagzeug. Im zweiten Set schießt aus einem Balladenteil eine rasante Kollektiv-Improvisation von Piano, Tenor und Baß. Beim dritten kontrapunktiert das Piano sehr kunstvoll ein Unisono-Spiel von Baß und Flügelhorn.

Herbert Joos spielt den klarsten, elastischsten Ton auf der Flügeltrompete, der je in Arkadien gehört wurde. Später zerfasert er ihn, auch auf dem Euphonium, einer Art Baßtrompete, die er elektronisch oktaviert wie weiland Jimmy Giuffre, und verdichtet virtuose Läufe zu Free-Jazz-Glissandi. Jürgen Wuchner verliert im weit ausholenden Solo con arco nicht die melodische Contenance.

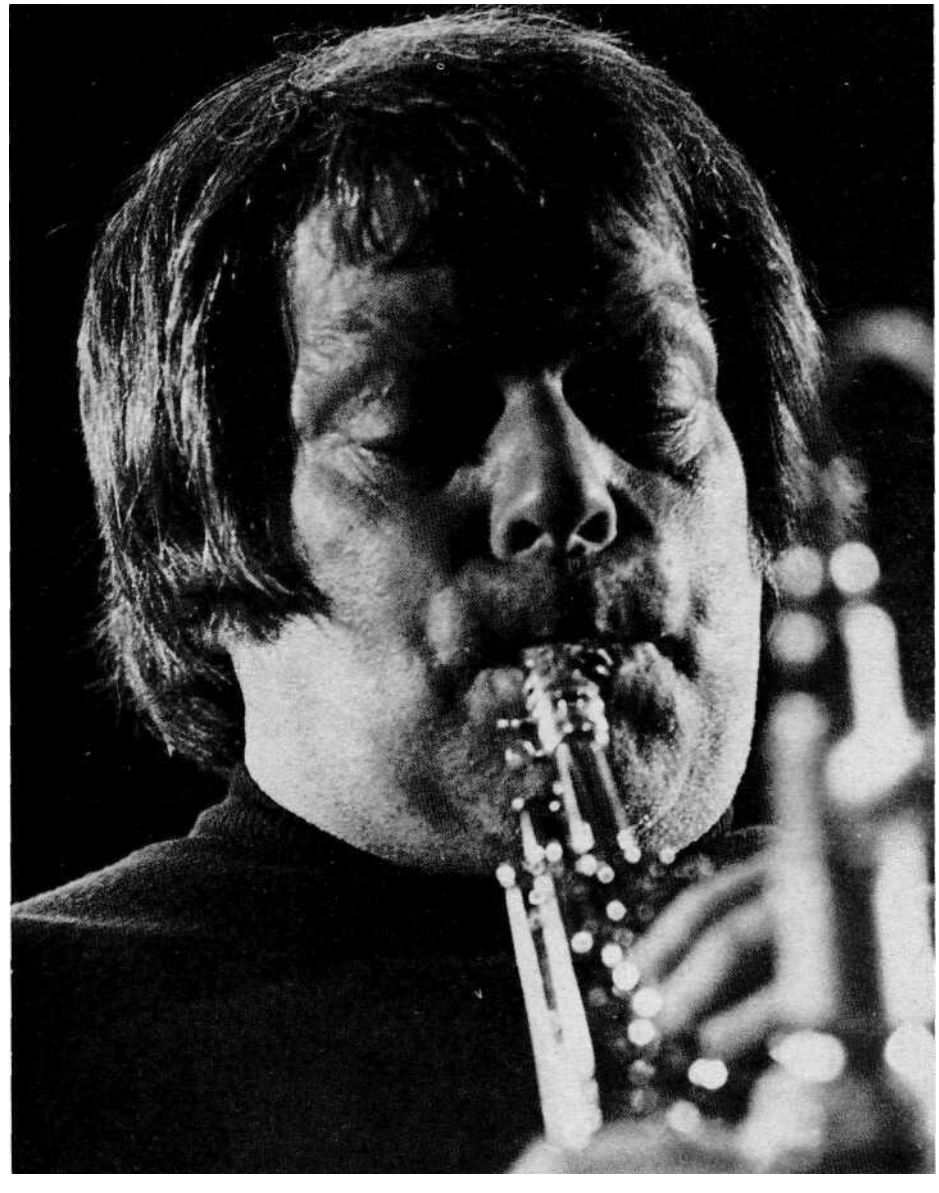
Im dreiteiligen Set, auch Suite, nach der Pause, wechselt ständig die Perspektive: kollektive Improvisation, Duo Sopran/Klavier, äußerst sensibel beide agierend und reagierend, zurückgehend zum Riff-Thema, Paul Schwarz legt ein auch stilistisch farbiges Solo hin, das sich bis zu Clustern intensiviert. Dessen folgende Ballade trägt sich mit Tenorsax und Flügelhorn über die Schwingen der Nacht. Hier ein ausführliches, weit registriertes Baßsolo. Unter und in allem eine brillante Besen-Arbeit in Free-Jazz, das heißt in freier Rhythmik, Klang- und Taktfarben an den Becken von Thomas Cremer am Schlagzeug, die anderen Schlagarten natürlich beherrschend: Rock, Straight, Two-Beat.

Das letzte Stück, eine Kombination aus Sekundparallelen (mit Tenorsaxophon und Flügelhorn) und Moll-Blues, dadurch in Dissonanzen wohlklingend, endet mit offenem Akkord: nur logisch, denn Hans Koller ist seit Anfang der fünfziger Jahre, die deutsche Cool-Jazz-Variante entscheidend prägend, noch immer unterwegs und bildet mit diesem Quintett, das trotz seiner Formenvielfalt nie auseinanderfällt und auch die konstruktivistischen symphonischen Versuchungen Kollers (er arbeitet mit Stan Kenton) eigenständig pariert, eines der fundiertesten und zuverlässigsten Ensembles des experimentellen New Jazz.

Später hockten noch zwei Pan-Schatten unterm Busch und improvisierten, was die Freiheit hielt, auf Flöte und Klarinette im Sinne des Jazz und der Natur. Beides ist im Palmengarten Kunst, Arkadien.

Wilhelm Liefland

Zuweilen die Gelassenheit eines Muezzin: Hans Koller **Foto: Ulrich Borchert**



Jazz aktuell

Junge Talente und erfahrene Profis

International Jazz Live 79

International profilierte Musiker wie Benny Bailey, Sal Nistico, Fritz Pauer und Ack van Rooyen, aber auch deutsche Nachwuchsmusiker wie Stephan Diez, Johannes Faber und Christoph Spendel gehörten zu einem Paket von Jazzmusikern, das von Ende September bis Anfang Oktober in neun Städten der Bundesrepublik Konzerte gab. Geschnürt, betreut und begleitet wurde dieses Musikerpaket von dem in München lebenden Stuttgarter Pianisten Joe Haider, der in seiner Plattenfirma in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Platten mit den Genannten produziert hat. Haiders EGO-Records gehören zu den kleinen Schallplattenlabels im Lande und tun sich, fast zwangsläufig, doch recht schwer. Um die Riege des Mainstream Jazz bemüht, blieben bislang spektakuläre avantgardistische Plattenneuerscheinungen aus, die Qualitätsmusik, die trotzdem hier geboten wurde, blieb so eher einem Kennerkreis vorbehalten. Hinzu kommt natürlich noch, daß die Platten von EGO über keine große Vertriebsorganisation angeboten werden, die möglicherweise eine größere Breitenwirkung erzielen könnte. Trotzdem hat Haider in den letzten Jahren eine gesunde Basis geschaffen, die, und das ist das Verdienst der meisten „Kleinen", eine immer noch größere Nachwuchsförderung als bei den großen Plattenfirmen zuläßt. Im Zusammenhang mit Haiders privater Münchner Jazzschule bekommen auch junge Musiker die Gelegenheit, einmal mit erfahrenen zusammenzuarbeiten, oder können, wie zuletzt Stephan Diez oder Christoph Spendel ihre ersten eigenen Platten produzieren und dabei unbelastet ihre musikalischen Vorstellungen realisieren.

Gleich das eröffnende Quartett um den 25jährigen Gitarristen Stephan Diez und den Flügelhornisten Ack van Rooyen brachte ein Zusammentreffen eines Nachwuchsmusikers und eines bereits international profilierten. Diez konnte erst in diesem Jahr mit einer eigenen Platte auf sich aufmerksam machen, auf der er zeigte, daß er sich vom Jazz-Rock zurück auf den Mainstream des Jazz besonnen hat. Während Ack van Rooyen dort nur in zwei Titeln in Erscheinung trat, in denen er eher unauffällig das Klangspektrum des Diez-Trio erweiterte, bestimmte er diesmal über weite Strecken die musikalischen Abläufe mit, so daß es zu reizvollen Kontrasten zwischen einem rhythmisch intensiveren Diez und einem melodisch ausdrucksvolleren van Rooyen kam; der 22jährige Bassist Heiri Känzig und Schlagzeuger Todd Canedy begleiteten aufmerksam und sicher in einem sehr ausgeglichenen, manchmal beinahe verhaltenen Auftritt.

Christoph Spendel spielte „Piano solo", und das bedeutet seit seinem Auftritt bei den Berliner Jazztagen 78 stark von klassischem Spiel geprägt, voller Impressionismen, ausdrucksvoll wie in seinem „A new song". Aber auch auf Drive, rhythmische Spannung wird wie in „Curfew" nicht verzichtet. Sein kraftvolles, technisch brillantes Spiel erzeugt eine eigentümliche Spannung zwischen abendländischem Musizierideal und jazzgemäßer Improvisation. Er sorgte für einen ausgleichenden Kontrast zwischen den beiden „EGO-All-Stars"-Gruppen, dem Joe Haider- bzw. Bailey/Nistico-Quintett.

Beide Formationen stehen für die besondere Verpflichtung auf den Bebop bzw. Hardbop. Da führten der Trompeter Johannes Faber, der nach dem Besuch der Bostoner Berklee School wieder nach München zurückgekehrt ist, und der Schweizer Saxophonist Andy Scherrer mit feurig gespielten Chorussen durch einen „Space Jungle", entwickeln in der „Canzone Dell Estate" (inspiriert durch einen Italien-Aufenthalt Fabers) sanft intonierte, leicht gesangliche Melodielinien, die von Haider jazzig abgewandelt werden. Joe Haider fühlte sich in diesem Rahmen sehr wohl, das spürte man, als er sich zu schwelgerischen Läufen in „After A Long Time" verführen ließ, die freilich in einem überlangen Solo stilistisch etwas zu weit vom Thema wegführten. Beeindruckend war aber in jedem Fall die ungeheure Spielfreude, die das Quintett, in dem noch Bassist Mario Castronari und Joe Nay am Schlagzeug mitwirkten, zum Ausdruck brachte. In puncto Spielfreude stand das Quintett um den Trompeter Benny Bailey und den Saxophonisten Sal Nistico in nichts nach. Mit Fritz Pauer, Piano, Isla Eckinger, Baß, und Billy Brooks, Schlagzeug, sorgten sie für den ausgeprägt internationalen Akzent des Abends. U. a. in Reminiszenzen an Monk und Beiderbecke stand natürlich das aufeinander eingespielte Duo Bailey/Nistico mit abgeklärten Soli im Vordergrund. Pauer und Eckinger, die nicht zur regulären Besetzung gehören, brachten sich ausführlich in das Geschehen ein und wirkten ungemein belebend, so daß zum Schluß noch einmal so etwas wie Session-Atmosphäre aufkam.

Werbefachleute mögen von dieser Tournee als einer Herbst-Offensive vergleichbar der des Buchhandels sprechen; der kleine Stand im Vorraum des Konzertsaales ließ auch erkennen, worum es bei dieser Tournee ging. Aber diese „ehrliche Sache", wie sich Haider nach Mißfallenskundgebungen in Stuttgart ausdrückte, kann ein bißchen Werbung vertragen und hat in diesem Fall mit sich am besten geworben.

Lothar Jänichen

Joe Haider: „Der Dialog zwischen Musikern und Zuhörern ist ein entscheidendes und belebendes Kriterium des Jazz. Diesen Dialog *zu* fördern, sind wir bemüht, denn das Erleben der Kreativität, der Spontaneität, der Spielfreude und das Obertragen der Feelings ist ein Reiz, der den Jazz auszeichnet - bei einem Konzert kann man dies unmittelbar empfinden. **Foto: Hans Kumpf**

Papanas Notizbuch

Jazz in Rumänien

Papanas ist eine phantastische Mehlspeise: zwei runde, leicht in öl panierte Dalken aus Schafskäseteig, weich und nur wenig gesüßt, die auf dem Teller mit süßer Sahne übergössen werden. Eine der schmackhaftesten Spezialitäten der rumänischen Nationalküche, von denen man hierzulande so wenig weiß wie über das Jazzleben hinter den Transsylvanien. Und das, obwohl gerade in der Bundesrepublik zwei der bedeutendsten Jazzmusiker Rumäniens eine internatiqnale Karriere machten. Der Pianist Eugen Cicero und sein älterer, aber erst später nach Deutschland gekommener Kollege Jancsi Körössy. Sonst aber weiß man so gut wie nichts von der Geschichte des Jazz in Rumänien, und auch seine Position in der Gegenwart blieb in der BRD ein großes Fragezeichen. Komischerweise - muß man hinzufügen. Denn schon am 10. September 1967 wurde von der staatlichen Schallplattengesellschaft Electrecord in Bukarest eine Platte aufgenommen, die zur deutschen oder deutschsprachigen Szene im engen Verhältnis steht. Die Produktion, bei der die wichtigsten inländischen Musiker der damals jüngsten Generation mitwirkten - zum Beispiel der Saxophonist Dan Mindrila, der Bassist Johnny Raducanu, der Klarinettist Alexandru Imre oder der in diesem Jahr verstorbene Pianist Richard Oschanitzky - war gleichzeitig die erste Begegnung rumänischer Jazzstars mit einem internationalen Solisten: mit Friedrich Gulda, der sich damals in Bukarest aufhielt, um auf dem IV. George Enescu Festival Mozart, Debussy und Ravel zu spielen.

Und noch eine interessante Erinnerung aus der Jazzgeschichte Rumäniens: 1971, als die erste Internationale Messe in Bukarest stattfand, traf ich mich mit einem Kollegen in dem später durch ein Erdbeben schwer beschädigten Hotel Ambasador zum Abendessen. Wie in den meisten derartigen Restaurants, spielte auch hier eine Tanzkapelle die damaligen Hits. Um Mitternacht jedoch beendeten die Mitglieder des Quintetts ihr Programm und nur der Pianist blieb mit einem anderen Bassisten und Schlagzeuger auf der kleinen Bühne. Er spielte einen Blues - aber wie! Das konnte ich einfach nicht begreifen. Ich ging zu ihm und fragte ihn, wo er sonst tätig sei. Es stellte sich heraus, daß es gar kein Rumäne, sondern ein Italiener war: Guido Manusardi, gebürtig aus Chiavenna, Gewinner des Solisten-Wettbewerbs beim San Remo Festival, der in Bukarest heiraten wollte. Er hat später eine Platte für Electrecord aufgenommen - mit Dixieland. Sein Einfluß auf die rumänische Jazzszene aber wurde dadurch gekrönt, daß er die erste Lizenz-Pressung durchsetzen konnte. Er hatte veranlaßt, daß die Bukarester Firma von dem schwedischen Label Swedisc seine schon 1967 in Stockholm mit dem Bassisten Stu Nordin und dem amerikanischen Schlagzeuger Albert „Tootie" Heath aufgenommene Produktion übernahm.

Das aber gehört alles bereits der Vergangenheit an. Inzwischen finden in Sibiu und in Ploesti - etwa 60 km von Bukarest entfernt - nationale Jazz Festivals statt, einige amerikanische Stars haben in der rumänischen Hauptstadt gastiert, und es gibt eine neue und sicherlich nicht uninteressante Generation, die auf zwar wenigen, aber immerhin erfreulicherweise mit ihr produzierten Platten, vertreten ist.

Die von Electrecord immer noch weitergeführte „Seria Jazz" ist inzwischen bei der 14. Folge angelangt, und eine neu eingeführte, für unsere Begriffe mehr erzieherisch angelegte Reihe „Istoria Jazzului" stellt der hiesigen Öffentlichkeit die stilbildenden Meilensteine der amerikanischen Jazzentwicklung in neuen Stereoaufnahmen vor. Es gibt hier nicht wie in den übrigen osteuropäischen Staaten Lizenz-Pressungen mit Jazzmusik, und bis zur neuesten 3. Folge enthält diese von Alexandru Imre, dem Dirigenten des Electrecord-Orchesters, geleitete Reihe ausschließlich historisch zwar treu kopierte, aber eben nur „nachgemachte" Arrangements, die von seiner Big Band aufgenommen wurden. In seinem Orchester, das etwa auf der gleichen Basis wie in Deutschland verschiedene Rundfunkbands arbeitet, sind jedoch so gute Solisten wie der Gitarrist Alexandru Avramovici, der auch schon bei Guldas Session mit dabei war, der Bassist Johnny Raducanu, der für die in Kanada verheiratete rumänische Sängerin Aura Urzi die bekannte Komposition „Jocul Tambalelor" schrieb, der Pianist Gerry Podgoreanu, der Saxo--pfibnist Peter Wertheimer oder der Bandleader und Klarinettist Alexandru Imre zu hören. Und einen Teil der Arrangements lieferte kein Geringerer als der Spitzensolist Dan Mindrila, der schon zweimal als Saxophonist beim Prager Festival auftrat und bei den von der Firma Supraphon gestalteten Interjazz-Projekten mitwirkte.

Für das Ausland sind jedoch andere Plattenveröffentlichungen des Electrecord-Katalogs interessanter. In erster Linie wohl eine LP von Raducanu, die unter dem Titel ,,Jazz In My Country" erschienen ist und sechs seiner teils von der rumänischen Folklore beeinflußten Kompositionen enthält. In dem speziell für diese Produktion zusammengestellten Septett spielen nicht nur Wertheimer und Mindrila, die bei fast keinem größeren Projekt in Rumänien fehlen, sondern auch der 1935 in Sibiu geborene Pianist Marius Popp, der bei den 4. Leipziger Jazztagen hätte auftreten sollen, dann aber doch nicht kam. Johnny Raducanu selbst ist zwar nur vier Jahre älter - er stammt aus Braila und absolvierte die Musikhochschule in Cluj-Napoca - steht jedoch schon viel länger im Vordergrund als Popp.

Auf einer weiteren interessanten Platte hat Popp neben seinen Kompositionen auch Stücke von Florian Lungu, ebenfalls ein Arrangeur von Imres Reihe „Istoria Jazzului", und Adrian Enescu zusammengefaßt. Die LP wurde unter dem Titel „Panoramic Jazz Rock" veröffentlicht und Popp spielt hier ausschließlich Fender Piano. Einige Stücke sind besonders gut, zum Beispiel Lungus „Five-Leafed Clover", in dem es eine humorvolle Parallele zu Desmonds „Take Five" gibt. Was aber vor allem überrascht, sind Popps Soli, die perfekte Sopran-Arbeit Wertheimers und die leider nur kurz hörbare Sängerin Aurora Andronache, die eine eigene Gruppe „Aurora" leitet.

Auch auf der dritten LP, die als die anspruchsvollste, rumänischste und im internationalen Vergleich gelungenste bezeichnet werden kann, ist Gesang vertreten, der in Rumänien auf dem Jazzsektoc sicherlich schon eine gewisse Tradition und zumindest auf der europäischen Szene einen Namen hat. Unglaublich, wie phantastisch die Vokalgruppe „5 T" klingt und wie eng sie mit der ehemaligen NOVI-Schule, d. h. mit dem, was das polnische Quartett unter Bernard Kawka gesungen hat, verbunden ist. Dies ist aber noch nicht das Wichtigste dieser 14. Platte der „Seria Jazz". Einige Leser werden den Panflötisten George Zamfir kennen und vielleicht seine aus Paris kommenden Philips-Platten gehört haben. Auch auf der genannten Platte ist die Pan-Flöte vertreten, z. B. in ,,Pan-Pipe In Jazz", das der Komponist und Arrangeur Ramon Tavernier für das typischste Instrument der rumänischen Folklore geschrieben hat. In seinen balladesken und bluesvollen Titeln, in denen etliche Klangfarben dieses immer noch - und im Jazz um so mehr - exotischen Instruments phantastisch verarbeitet sind, ist einiges von dem „gewissen etwas" zu genießen, das man von einer Fünfsterne-Produktion auch auf dem internationalen Markt erwartet. Was hier der jüngste Spitzen-Panflötist des Landes, Catalin Tircolea, mit seinem nur schwer swingenden Instrument vorführt, ist ein Erlebnis. Auch wenn sich Puristen sicherlich daran stören werden, daß bei der Aufnahme Streicher mitwirkten. Ja, die Musik ist gefühlvoll mit Pop-Einflüssen

vermischt, aber es ist keine „Schnulze" oder „Kommerz" im westlichen Sinne. Für Ramon Tavernier, der schon 1966, damals aber noch unter dem Pseudonym Constantin Alexandru, für Zamfir die „Samba-Bossa-Nova For Pan-Pipe" - in Rumänien heißt die Panflöte übrigens Nai - geschrieben hat, ist diese Platte ein großer Erfolg. Sie hat nicht nur künstlerisch hohes Niveau, sie läßt sich gewiß auch auf dem Markt gut absetzen und ist meiner Meinung nach als das bisher beste Jazzplattenprodukt Rumäniens auch exportfähig. Abgesehen davon, daß manche Klangbilder des Hauptsolisten Catalin Tiroolea an den tschechischen Flötisten Jiri Stivin erinnern, muß diese Platte als ein Höhepunkt bezeichnet werden. Schon allein wegen des unübertrefflichen Feelings, das Tircolea beweist und wegen des Formats der anderen Solisten, zu denen natürlich auch wieder Marius Popp und Dan Mindrila gehören.

Ich weiß zwar nicht, welche Einstellung George Zamfir oder sein Folklore-Nachfolger Nicolae Pirvu, der als Pendant zu Tircolea in der ursprünglichen Tradition dieses Instruments die absolute Spitze der jungen Musikergeneration darstellt, zu dieser Musik haben, aber ich bin sicher, daß sie hundertprozentig in die schon sehr breit gewordene Schublade Jazz gehört, und daß sie ein Leckerbissen ist. Genauso wie der Papana? ....

Vojtech Hueber

Zehn Stunden Jazz am Tag

WKCR in New York

Radio in New York - da denkt man gleich an kommerzielle Radiostationen, die viel seichte und gängige Musik und (noch mehr) Werbespots bringen. In der Subway, auf Bussen, auf Plakatanschlägen und sogar im Fernsehen machen sie sich mit Reklame kräftig Komkurrenz: „New York's best morning starts with WPLJ's news, weather, time and Mick Jagger. WPU 95,5". Während eine andere Station mit dem samt Mieze auf einem Sofa liegenden Rod Stewart wirbt, posaunt eine dritte hinaus: „Your great summer of music - Musik Radio 77. WABC." Doch neben-einer von New York selbst finanzierten Sendeanstalt, die hauptsächlich klassische Musik und lokale Nachrichten ausstrahlt, gibt es eine weitere „werbefreie" Station, nämlich die der Columbia University, „WKCR". In ihrem Sendefahrplan steht primär Jazz. Ein Besuch dort, der mit einer 90minütigen „live"-Sendung verbunden war, zeigte den zu deutschen Funkhäusern sehr verschiedenen Arbeitsstil auf.

Mit der „Brodway Local"-Untergrundbahn erreichen wir die 116. Straße, Nordwestlich vom Central-Park gelegen/schon im Stadtteil Harlem. Unmittelbar an der Subway-Station befindet sich die Columbia University mit dem „Journalism" betitelten Trakt. John Fischer und ich wollen innerhalb der Jazzsendung „Out to lunch" auf ein Konzert hinweisen, das er als Klavier-Solist und ich mit sechs weiteren (amerikanischen) Klarinettisten drei Tage später bestreiten werden. Vorbei an einem tikkernden Fernschreiber und dem Studio II - dort hat gerade eine Klassik-Gruppe mit Querflöte, Klavier und Gitarre eine Produktion - geht es in den Regieraum des Sendestudios, ziemlich dunkel, wie eine mit Technik vollgestopfte Rumpelkammer. Da sind drei, vier Leute drin, und der Jazz kommt aus der (Platten-)Konserve. Jeremy Orgel, der „Music Direktor" der Station, sitzt am Mischpult und vor den Plattenspielern. Wir unterhalten uns und geben die mitgebrachten Platten ab. Marvin Kahn, ein 62jähriger Geschäftsmann, kam extra aus Detroit, um mit der Klarinetten-Formation seinem Hobby zu frönen - er ist auch schon da. Doch dann werden wir Musiker gebeten, etwas ruhig zu sein: der Toningenieur, Redakteur, Moderator und Sendeleiter in Personalunion ist in wenigen Sekunden „on the air" und muß eine Ansage machen. Bei der nächsten Musik werden dann hinter der Glasscheibe im eigentlichen Aufnahmeraum drei Mikrophone hergerichtet.

Als unsre 90minütige ,,live"-Sendung beginnt, liegt überhaupt kein Konzept vor, was nun alles passieren soll. Eine Platte von John Fischer bildet zunächst den Einstieg. Jeremy Orgel stellt uns - John Fischer, Marvin Kahn und mich - vor und befragt uns nach dem Zustandekommen des Konzerts. Mittlerweise hatte am Regiepult Bill Goldberg, „Jazz Director" von WKCR, Platz genommen. Wenn man sich mit ihm verständigen will, muß man dies entweder in der Zeichensprache oder mit dem Studiotelephon geschehen. Eine direkte und doppelte Mikrophon-Lautsprecher-Verbindung gibt es zwischen den beiden Räumen nicht. Auch ist kein Rotlicht installiert, das anzeigt, wenn man auf Sendung ist. Eine Improvisation zu dritt für zwei Klarinetten und Stimme klappt schon ganz gut. Schließlich kommt noch als dritter Klarnettist Peter Kühn in den etwa zehn Quadratmeter großen Aufnahmeraum. Sein Klarinettengerät legt er polternd auf den Studiotisch, der sich eher wie ein Küchentisch ausnimmt; doch niemand ist dem jungen New Yorker Musiker böse, als der Krach direkt über den Sender geht.

Eine derart lässige und relaxte Arbeitshaltung wie sie bei der Rundfunkanstalt der Columbia University herrscht, ist für die bundesdeutschen Rundfunkanstalten undenkbar. Bei WKCR wird eben mehr spontan und „live" produziert als umständlich und langwierig verwaltet. Freilich genügte die Qualität unserer Musikaufnahmen (freier Jazz mit verhältnismäßig vielen aus dem Stegreif entstandenen harmonischen Bezügen) auch nicht hohen Schallplattenanforderungen - zu häufig Nebengeräusche sowie hastig am Regiepult bewerkstelligte Wechsel der Stereo-Richtungen.

Um drei Uhr nimmt dann eine Sprecherin Platz am Regiepult, sie moderiert „Afternoon Music" mit Beiträgen aus dem Bereich der Klassik und der Avantgarde. Am Samstagmorgen gibt es regelmäßig die Sendereihen „Sounds of China", „Iran a.m." und „Gunjana - Indian Music"; die Moderation wird hier in den entsprechenden Sprachen gehalten. Wortsendungen und Nachrichten-Magazine gibt es bei WKCR kaum. Immerhin läuft von Montag bis Samstag jeweils ein halbstündiges Magazin mit „New & Public Affairs for the Handicapped". Quantitativ dominiert freilich der Jazz mit normalerweise zehn Stunden täglich.

Am nächsten Tag fahre ich nochmals zur Columbia-University, um an Bill Goldberg ein paar Fragen zu stellen. Die Ausgangsleistung seines Senders betrage 3000 Watt, sagt er. Damit könne man einen Radius von 100 Meilen bestreuen. Aber ungünstig gelegene Wolkenkratzer könnten die Empfangsqualitäten in ein paar Teilen New Yorks mindern. Wer sind die Sprecher? Goldberg: „Neunzig Prozent davon sind Columbia-Studenten. Und *da* gibt es Mitarbeiter, die ihren Abschluß haben und immer noch bleiben. Viele Jazz-Leute sind große Plattensammler, so setzen sie auch ihre Sendungen fort, wenn sie promoviert haben".

Werbespots bringt WKCR - im Gegensatz zum Zweiten „Jazz-Sender" New Yorks, „WRAR" nicht. Lediglich Konzerte und Clubgastspiele werden unentgeldlich angekündigt. Wer unterhält dann den UKW-Sender? „Jeder, der hier arbeitet", sagt Goldberg. „Die Universität gibt uns eine begrenzte Menge Geld für den Betrieb. Und wir bekommen auch Geld, indem wir Festivals und Benefiz-Konzerte veranstalten. Im Juli hatten wir ein Miles Davis Festival. Sechs Tage lang - über 120 Sendestunden. Wir spielten dessen ganzes Werk, stellten eine Diskographie zusammen und verkauften diese an unsere Hörer für einen Mindestpreis von 15 Dollar". Letzte Frage - wieviele Hörer hat die kleine Radiostation? Bill Goldberg: „Ich glaube, zwischen 25 000 und 50 000. Während des Festivals hatten wir ungefähr 50 000.

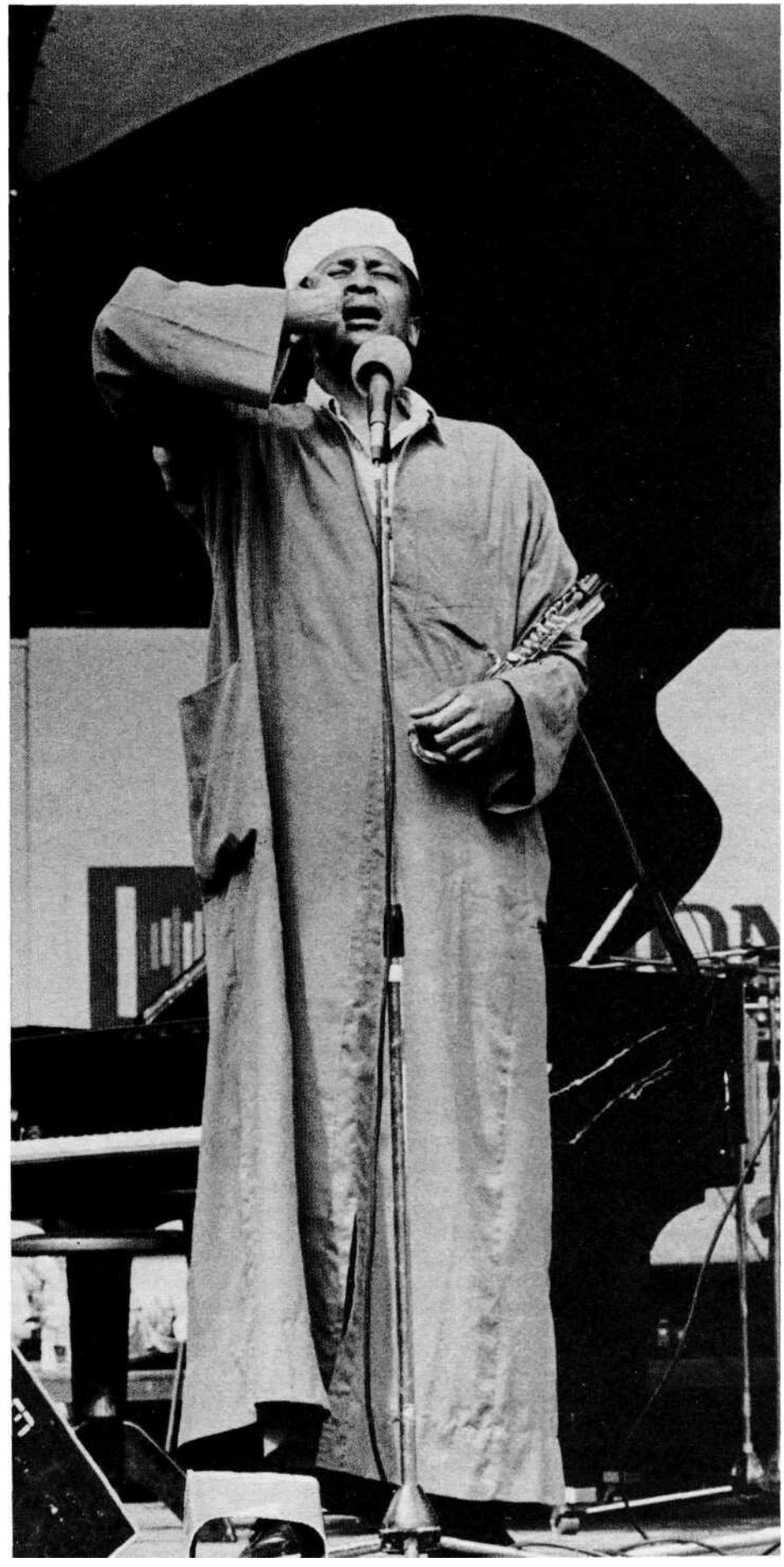
Hans Kumpf

3 Jazzkonzerte beim

Internationalen Brucknerfest

Erstmals wurde im Vorjahr ins Programm des Internationalen Brucknerfestes zu Linz an der Donau Jazz einbezogen. Mit dieser Einbeziehung wurde unwiderlegbar eine kulturpolitische, jederzeit mit künstlerisch stichhaltigen Argumenten begründete Tat gesetzt. Auch heuer gab's Jazz im Brucknerfeßt. Die drei Konzerte boten keineswegs nur eine umfangreiche, auf ein Abzählverfahren hinauslaufende Ansammlung von Stars. Ihr Programm erfüllte künstlerische Anliegen, beinhaltete pädagogische Absichten und scheute Risiko nicht. Und es spiegelte die Lebendigkeit und Vielfalt der Jazzszene wider. Marktschreierische Ansprüche wie Superattraktion oder Sensation stellte es hingegen nicht. Alle drei Konzerte gingen im Großen Saal des Linzer Brucknerhauses über die Bühne.

Gegenüberstellungen in beiden Hälften des 1. Konzertes. Vor der Pause: Zuerst die Einsamkeit des unbegleiteten Solisten auf der Geige und dann von starkem Kollektivgeist geprägtes Gruppenspiel auf einem schier unüberschaubaren Arsenal von Schlaginstrumenten. Die allemal künstlerisch glaubwürdige Musik des Geigers Leroy Jenkins kann kaum jedermanns Ohr erfreuen, fesselt dennoch. Nicht nur die ihr innewohnende Spannung ist jazztypisch, auch die benutzten Mittel rhythmischer Konfliktbildung. Die Family of Percussion - Peter Giger, Tom Nicholas, Doug Hammond und Nemat Darman - hat nicht die Vorführung des Könnens sich gegenseitig hochschaukelnder Solisten im Sinn, strebt auch keine Rhythmusorgie an. Sie schafft kollektive Klangereignisse, fächert über rhythmischen Mustern und melodischen Figuren ein reich sortiertes Klangfarbenspiel auf. Gegenüberstellung nach der Pause: zwei Quartette mit völlig gleicher Instrumentierung, jedoch gänzlich anders orientierter Musik. Ebenso Gegenüberstellung: Kai Winding und Albert Mangelsdorff. Kai Winding musizierte mit Mel Lewis; Pianist Larry Porter und Bassist Rocky Knauer waren ihre Partner. Winding demonstrierte einprägsam seine elegante, bis ins Detail vorzüglich ausgefeilte Posaunenkultur, Lewis bewies bestechend, welch phantastischer Comboschlagzeuger er ist. Höhepunkt dieses Abends: Posaunist Albert Mangelsdorff, Pianist Wolfgang Dauner, Bassist Adelhard Roidinger und Schlagzeuger Peter Giger, ein unerwartet homogenes Quartett, dessen Musik nicht nur durch und durch eigenständig ist, sondern auch außerordentlich dicht und intensiv und keine Wünsche offen läßt.



Beschwörend, doch ohne Schwulst und Schwelgerei: Dollar Brand **Foto: P. G. Deker**

Jazz aktuell

Das 2. Jazzkonzert des Brucknerfestes vermittelte drei recht unterschiedliche, musikalisch ebenfalls hochgradige und phantasievolle Sorten der Jazz-Moderne. Johnny Griffin belegte eindrucksreich: er ist ein überragender Tenorsaxophonist, der den Zenit seines kreativen Schaffens noch längst nicht überschritten hat. Seine musische Wirklichkeit ist derart aufrichtig und knitterfest, daß man sich ihr kaum verweigern kann.

Gut gelaunt zieht er sämtliche Register seiner Virtuosität, mit jugendlicher Frische bläst er alles aus jenem alten Stand, den er souverän beherrscht. Seine rhythmischen Schrittmacher: Pianist Joe Haider, Bassist Hans Rettenbacher und Schlagzeuger Joe Nay, ein vortreffliches, auch solistisch überzeugendes Team. Pianist Abdullah Ibrahim, berühmt als Dollar Brand, faßte seine musikalischen Botschaften suitenartig zusammen. Die Taktik seiner unüberhörbar eigenen Klavierkunst hat er dramaturgisch klug eingerichtet. Sein oft hymnischer Duktus wirkt beschwörend. Lyrisches formt er bezaubernd, ohne Schwulst und Schwelgerei. Zupackend die Intensität, mit der er Ostinatofiguren rotieren läßt und Motive bohrend wiederholt. Gefährliche Klippen zur Klimperei zwischen Bar und Bombast umspielt er besonnen. Fulminantes Finale: das Yusef Lateef Quartett mit Pianist Khalid Moss, Bassist Don Pate und Schlagzeuger Lamarr Barker. Der quicklebendige Lateef zwang das Publikum sofort in seinen Bann. Er stülpte ihm einfach seine laute, aber nie dröhnende Musik über. Man entkam ihr nicht. Ihre Energien brachten die Füße kräftig ins Wippen. Sie ist in jener Jazz-Provinz angesiedelt, die man „Fusion" überschreiben kann. Fusion verschiedenster Elemente, exotische und solche aus dem Rock. Sie ist „volksnah", erfüllt aber dennoch elitäre Forderungen. Kein Mißverhältnis, kein Widerspruch. Eine expressive, stets mitteilsame Jazz-Dimension, der Lateef mit seinen Saxophonen und Flöten die Glanzlichter aufsetzt, robust, humorig, bluesig, geschmeidig . . .

Zwei Sterne standen über dem 3. Jazzkonzert des Brucknerfestes, ein unguter und ein guter. Einerseits sagten Ralph Towner und Chet Baker ab, andererseits waren Martial Solal und die Daniel Humair Reunion mit Didier Lockwood und Henri Texier in blendender Spiellaune und gestalteten ein erstklassiges Konzert. Solal beherrschte seine Runden in bravouröser Solistenmanier. Als Bandpianist par excellence glänzte er im Konzertfinale - die vier famosen Franzosen zu imposantem Quartett vereint. Der mit überlegener Technik gerüstete Virtuose hat die ganze Geschichte des Jazzpianos intus, Und er nutzt sie. Allerdings nicht im Sinne eines Sammelsuriums, auch nicht im Sinne des zeitüblichen Eklektizismus. Sie ist die tragfähige Basis seiner originalen, trotz Traditionalismen zeitgenössischen Sprache. Ihre Ästhetik besticht. Solais Musik ist von der feinen Art des Jazz, reicht von filigran bis flächendeckend und bestätigt souveränen Formsinn. Nichts ist ergänzungsbedürftig, nichts unausgeglichen. Viel Esprit und keine Elegie. Nicht minder bravourös musizierte die Reunion. Schlagzeuger Humair, Bassist Texier und Geiger Lockwood bilden ihr Trio mit unverbrüchlicher Solidarität. Ihre Jazz-Region ist abgezirkelt, aber nicht blockiert. Sie sind auf stetige Ausweitung ihres ohnedies imponierenden Potentials bedacht. Ihre Wahl der Worte und deren gewandte Formulierung zu eindrucksvollen Reimen erweist sich als Individuell. Jeder deklamiert fabelhaft Soli. Alle reagieren unverzüglich aufeinander, nichts bleibt unreflektiert. Bisweilen swingen die drei wie die Teufel. Ihr aparter und lebhafter Jazz bereitet ungeteiltes Vergnügen.

Robert Urmann

Familiäre Atmosphäre

3 Tage Jazz Saalfelden

Saalfelden, das ist ein Städtchen in Oberösterreich, nicht weit von Zell am See. Seit 1975 gibt es dort einen Jazzclub, der regelmäßig Jazzkonzerte durchführt und 1978 sein erstes dreitägiges Festival veranstaltete, das mit einem finanziellen Defizit von 10 000 öS abschloß. Da der Club ohne jegliche Zuschüsse arbeitet und solche Rückschläge einzig von seinen Mitgliedern getragen werden, war die Weiterführung dieses Festivals recht unsicher, doch wollte man diesmal einen weiteren Versuch wagen. Das Publikumsinteresse gab den Veranstaltern recht: Wegen der großen Anzahl von Vorbestellungen mußte das Festival in einem Zelt durchgeführt werden, da die Räumlichkeiten im Jazzclub maximal 300 Besucher zulassen. Etwa 2500 Besucher kamen zu den drei Konzerten, der Samstag lag mit etwa 1000 Zuhörern an der Spitze.

Die Atmosphäre dieser Jazztage erinnerte etwas an die Anfangszeit von Moers und Willisau: Eine kleine Gemeinde von Gleichgesinnten, die in entspannter und lockerer Art ein Wochenende mit ihrer Musik gestalten. Man spricht miteinander, mit Veranstaltern und Musikern, zeltet gleich auf dem Festivalgelände; es gibt keine Ordner und Polizisten und keine Zäune und man kann sich einmal so richtig entspannen. Neben dieser familiären Atmosphäre gibt es auch in der Programmgestaltung Unterschiede zu Moers und Willisau. In Saalfelden werden nicht nur die großen etablierten (und vorwiegend amerikanischen) Musiker vorgestellt, sondern auch die einheimischen Musiker sowie die aus den Nachbarländern werden berücksichtigt und finden so ein Podium, um ihre Musik einem größeren Publikum vorzustellen. Alle diese Newcomer überraschten durch große musikalische Fertigkeiten und zum Teil recht ausgewogene Kompositionen, es fehlt ihnen allerdings noch an „Persönlichkeit", wie sie die großen Musiker ausstrahlen. Man hat das Gefühl, daß hier Musik und Leben nicht so eins sind und daß Vorbilder noch zu stark in ihrer Musik anklingen.

Die schwierige Aufgabe der Eröffnung lag beirru-E^vl.P.S.-Trio aus München, das schnell einen guten Kontakt zum Publikum fand und sich von traditionellen in immer freiere Räume vorspielte. Das Wiener Koglmann & Hermann Sextett hat ein ausgewogenes Konzept zwischen solistischer und kollektiver Spielweise. Auch hier gab es Anklänge aller Bereiche und Stilrichtungen, besonders kam aber der Einfluß von Ornette Colemann zum Tragen. Aus dem Kreis der Grazer Jazz-Hochschule rekrutiert sich das Quartett Breath, das unter dem Einfluß des John Coltrane Quartett steht und diese Spielart perfekt beherrscht.

Leider mangelt es der Gruppe an Eigenständigkeit. Origineller ist dagegen das „Jazz-Zwio" mit Harry Pepl, Gitarre, und Werner Pirchner, Vtoraphon. Zwar kommen auch hier oft Ralph Towner oder John McLaughlin in Erinnerung, doch schon die ungewöhnliche Kombination der Instrumente und Werner Pirchners verfremdeter Vibraphonklang erregen das Interesse. So erzielt Pirchner durch Belegen der Klangstäbe mit unterschiedlichen Materialien sowie Rasseln und Schellen an den Schlegeln überraschende und im Zusammenklang mit der Gitarre recht gelungene Klangkombinationen. Thematisch verwendet das Duo Phrasen aus Blues und Soul, aber auch aus der indischen Musik. Es scheut auch nicht davor zurück, Jazz-Hits wie „Take Five" oder „Summertime" umzuformen und wieder interessant zu machen. Die fünfte Newcomergruppe waren die Schweizer „Three in Jazz" mit Andre Jaume, Saxophon, Bruno Brandenburger, Baß, und Reto Weber, Percussion. In der Spielweise erinnerten sie an die Musiker der FMP, ohne allerdings in Originalität, Witz und Dynamik an diese heranzureichen.

Den Kernpunkt der Jazztage Saalfelden bildete der Arbeitstitel „African Piano" mit Randy Weston und Dollar Brand, deren Duo-Auftritt allerdings nicht zustande kam. Randy Westons Solo-Auftritt lebt dabei vom traditionellen Modern Jazz; immer wieder läßt er bekannte Themen einfließen und nur gelegentlich verwendet er afrikanische Phrasen, wie Dollar Brand sie

Mit Sunny Murray in Saalfelden: David Murray **Foto: Roland Fischer**

entwickelt hat. Brand spielte zuerst im Duo mit Johnny Dyani und dann noch fast zwei Stunden solo, so wie man es von ihm gewohnt ist. An seiner Musik scheiden sich immer die Geister: Entweder man mag sie, oder sie geht einem schon nach wenigen Takten aufaie Nerven. Das Sunny Murray Trio, Leroy Jenkins Solo und das Oliver Lake Trio konnte man schon eine Woche vorher in Willisau erleben. Hier in Saalfelden wirkten sie etwas lockerer und unbeschwerter als in Willisau, entweder weil sie schon besser auf das europäische Publikum eingestellt waren, oder weil eben der äußere Rahmen familiärer und freundlicher war. Vom Programm her unterschied sich nur Oliver Lake zu Willisau. In Saalfelden spielte er mehr „funky" und nicht so frei, ja es gab regelrechte Soul-Nummern bei seinem Auftritt. Etwas aus dem thematischen Ramen fiel das Programm des neuformierten Mel Lewis Quintetts mit Bill Hardman, Kai Winding und Wilbur Little, das bei dieser Gelegenheit für eine Schallplatte mitgeschnitten wurde. Die Gruppe machte aber einen unfertigen und uninspirierten Eindruck. Wilbur Little paßte nicht so recht zum Stil dieser Gruppe und solistisch fehlte der zündende Funke, der solche Musik erst interessant macht. Den Abschluß bildete das Albert Mangelsdorff Quartett mit Wolfgang Dauner, Adelhard Roidinger und Peter Giger. Es macht im Vergleich zu seinen früheren Formationen einen Rückschritt. Die Gruppe untermalt nur Alberts Exkursionen und wirkt steif und unbeweglich. Es fehlt das kollektive Element, das Alberts frühere Gruppe auszeichnete.

Das diesjährige Festival in Saalfelden dürfte wohl in etwa kostendeckend über die Bühne gegangen sein, und die Veranstalter schauen optimistisch in die Zukunft. Es gibt jedenfalls auch 1980, wieder eine Woche nach Willisau, die „3 Tage Jazz" und man erhofft sich natürlich mit steigender Beachtung dieses Festivals auch eine finanzielle Unterstützung. Das Saalfelden in Zukunft die österreichische Bastion des zeitgenössischen Jazz werden wird, ist schon jetzt abzusehen, so etwa wie Willisau für die Schweiz und Moers für Deutschland. Überraschend auch, daß alle diese Festivals von der Initiative einer Person abhängen und in der „Provinz" angesiedelt sind, während die traditionellen Jazz-Zentren immer mehr an Bedeutung verlieren und Jahre hinter der aktuellen Entwicklung hinterherhinken.

Louis Reitz

Vorstellung Berliner Bands

Jazz im Tiergarten

Um es gleich vorwegzunehmen: „Jazz im Tiergarten" hat mit „Jazz in the garden", jener renommierten Reihe im Garten der Berliner Nationalgalerie nichts zu tun. Zwar ist das äußere Konzept bei beiden ähnlich: in hübscher Umgebung (im Tiergarten zwangsläufig grüner und freier Eintritt obendrein) und unter freiem Himmel werden im Sommer Jazz-Gruppen moderner Stilrichtungen präsentiert. Konkurrenz ist aber kaum zu befürchten, da sich 'Jazz im Tiergarten' vorerst auf die Vorstellung der Berliner Bands beschränken, die Lokalszene ausleuchten will. So traten dann an drei Samstagnachmittagen des Septembers sieben Gruppen mit über zwei Dutzend Musikern auf. Ermöglicht wurde dies durch den Senator für Kulturelle Angelegenheiten, der finanziell unter die Arme griff, und die Volkshochschule Berlin-Tiergarten, die künstlerisch und organisatorisch freie Hand hatte. Freilich sitzt dort ein Direktor, Dr. Wolfgang Über, der stets ein offenes Ohr für den Jazz hat und, wie er versichert, künftig auch „Basisarbeit" betreiben will: für freie Gruppen sollen Übungsräume aufgetan werden.

Was tat sich nun bei 'Jazz im Tiergarten'? Das Abschlußkonzert war zugleich die Krönung der Reihe, gab den Veranstaltern Mut, weiterzumachen. Das Schlippen-

Jazz aktuell

bach/Johansson Duo lockte trotz strömenden Regens gut 150 bis 180 Zuhörer in das kahle Parkhaus am Tiergarten, in das man - wegen im wahrsten Sinne des Wortes - höherer Gewalt ausweichen mußte.
Musikalisch kamen die beiden jedoch schnell zur Sache, bauten wie gewohnt ein dichtes und dynamisches Klanggeflecht auf. Mit intensiven Klavierläufen, Clusters und Tremoli von Schlippenbachs korrespondierte Sven auf Becken und Trommeln aufmerksam, mal rhythmisch, mal spielerisch umkreisend. Wenn er gar zum trivialen Akkordeonklang ein rauhes Lied anstimmt, paradox in scheinbar schöner Schubert-Manier, und Alex sich zupfend zurücktastet, um dann erneut zu weiteren Klangkaskaden anzusetzen, erreicht dieses Duo den ständig präsenten Höhepunkt. Nicht minder intensiv das gleich besetzte Arndt/Kussatz Duo. Es konzentriert sich auf den klassischen Free Jazz der sechziger Jahre, verarbeitet eine Menge musikalisches Material, deutet thematische Motive kurz an. Dies alles geschieht überaus beeindruckend vor dem Hintergrund eines zwingend-swingenden Grundgefühls.
Ebenso aus dem Free Jazz kommend trat Friedemann Graef auf, mittlerweile auf dem Baritonsaxophon und mit neuer Gruppe. Deren Solisten sind bestens bekannt: Wolfgang Lackerschmid, einer der wichtigsten deutschen Vertreter des New Jazz, entlockte dem Vibraphon spannungsgeladen schwebende, aber nicht ausufernde Klänge, die Jürgen Wuchner am Baß und in gebückter Geste virtuos beantwortete. Zu Graefs durchdringenden emphatischen Melodiebögen in seiner Komposition „Flughafenstraße" reagierte und agierte Martin Bues am Schlagzeug flexibel mit differenziertem Beckenspiel. Er ist, wie der „Tagesspiegel" schrieb, „der ideale rhythmisch-klangliche Partner zum Vibraphon". Diesem Quartett, das hier seinen Einstand gab, dürfte eine musikalische Zukunft beschieden sein.
Weitere Bands betraten die Bühne: Der Wahlberliner Leo Wright spielt auf dem Altsaxophon nach wie vor gelungenen Bebop, begeisterte mit schnellen hitzigen Phrasen. Eine neue Formation hat sich um den vielseitigen Bassisten Gerd Meyer gebildet und nennt sich Western Rebellion. Olivier Peters improvisierte in ungewöhnlicher Schönheit auf dem Tenor über „Body and Soul", dem Paradestück jedes Saxophonisten. Heinz von Moisys Irisation gab sich inspirierter denn je und spielte erfolgreich gegen den Regen an.
Der einzige Schwachpunkt der ganzen Konzertreihe war wohl das Mainstream Orchestra von Helmut Brandt. Seine zwar präzisen, manchmal zu glatten Arrangements, gerieten hausbacken und ließ vieles vermissen. Brandts Jazz-Verdienste freilich, die in den Fünziger Jahren anzusiedeln sind, sollen damit nicht geschmälert werden. Nur, was bringt der nostalgische Blick zurück, ohne den musikalischen Bogen zur Jetztzeit zu spannen? Darauf zielten die Veranstalter von Jazz im Tiergarten, der zu einer belebenden Dauereinrichtung werden kann und soll, letztendlich ab.

Reiner Kobe

Korrespondierte spielerisch mit Alexander von Schlippenbach: Sven Ake Johannson
Foto: Manfred Rinderspacher

Eddie Condon
(Fortsetzung von Seite 19)

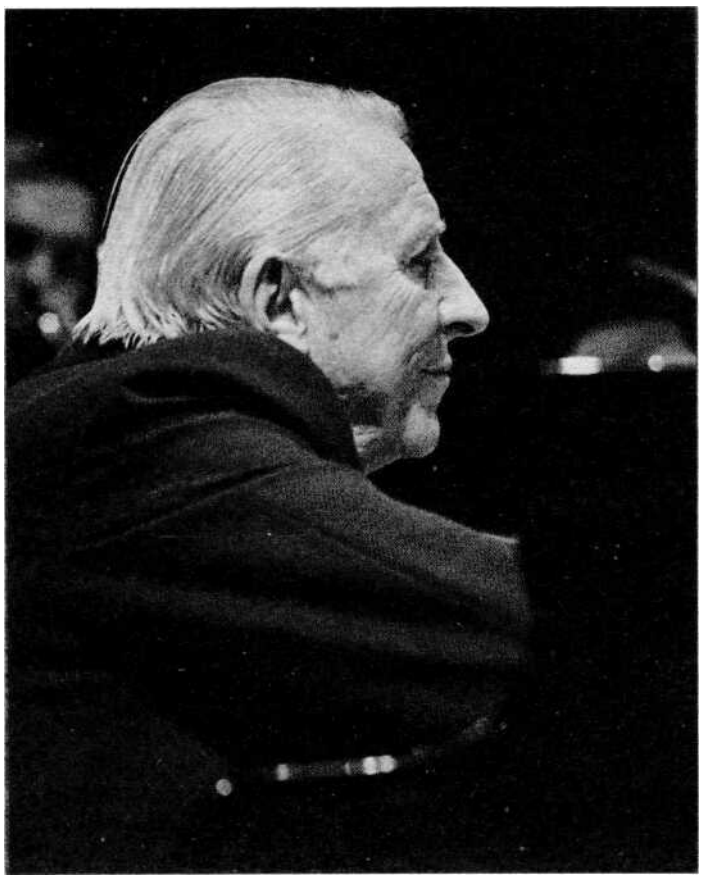
halb, weil sie überhaupt noch fähig sind, sich von ihrem Sitz zu erheben!"
Während Condon in den 50er Jahren in den USA eine swingende, mitreißende Musik spielte und auch mit großem Erfolg bei den NewponXJazz Festivals 1954 und 1956 auftrat, wurde der Jazz ä la Condon in Deutschland recht stiefmütterlich behandelt. In New York sorgten so alte Profis wie Bobby Hackett, Bud Freeman, Ed Hall, George Wettling und Co. für exzellenten Jazz, doch in Deutschland überließen die Musiker diese Stilrichtung den Amateuren. Die Profis in Deutschland versuchten sich in Westcoast-Imitationen und so mancher Barpianist spielte „Lullaby of Birdland" als Fuge. Den meisten Intellektuellen, auch denen, die sich dafür hielten, war der Dixieland suspekt. Sie lasen Theodor Adorno, hörten Lee Konitz und Warne Marsh. Und als Hans Koller nach Köln kam, sprach die halbe Hohe Straße im Wiener Dialekt. Lee Konitz brachte sogar das Kunststück fertig, daß Musiker und Fans mit der vom ihm propagierten Baseball-Mütze herumliefen, obwohl im karnevalsfreudigen Köln gerade für sie charakteristischere Kopfbedeckungen erhältlich gewesen wären. Auch bis heute hat sich hierzulande nicht viel geändert. Eine erfreuliche Ausnahme bot die Schweiz: Mitte der 70er Jahre legten die Tremble Kids eine Platte vor, die als Tribut an Eddie Condon gedacht ist und unter dem Titel „Hats Off To Eddie Condon" bei MPS erschien.
1957 ging Condon auf eine England-Tournee und 1964 bereiste er Japan, Australien und Neu Seeland. Bis zu seinem Tod - er starb am 4. August 1973 in New York - bewahrte er seinen Humor. Als ihn nicht lange zuvor wieder einmal sein Freund Ernie Anderson besuchte, verstand es sich von selbst, daß die beiden von den guten alten Zeiten schwärmten, sich an so manche lustige Geschichte erinnerten und so nebenher einige Whiskys kippten. Als Condon darauf über heftige Magenschmerzen klagte, meinte seine Frau Phyllis, mit der er seit 1937 verheiratet war, vorwurfsvoll: „Darüber brauchst Du Dich nicht zu wundern, bei all dem Whisky!"doch Condon konterte mit schalkhaftem Augenzwinkern: „Es kann nichts mit dem Whisky zu tun haben, der ist okay, mir tut wahrscheinlich der Bauch vor lauter Lachen weh."
Den Abschluß dieser Erinnerung an Eddie Condon soll ein Zitat von Sidney Bechet bilden. Dieser große New Orleanser Musiker schrieb: „Eddie war nicht nur ein guter Musiker, sondern auch ein guter Manager, und damals hatte man Leute wie ihn, die dem Jazz auf die Beine halfen, bitter nötig. Niemand hat mehr für die Jazzmusik getan als Condon."

Peter Köhler

Jazz News

Große Resonanz beim Pop-Nachwuchs-Festival '79 der Phonoakademie

15 Gruppen und 7 Solisten konnten sich für die Teilnahme am Pop-Nachwuchs-Festival 79 der Deutschen Phono-Akademie qualifizieren. Insgesamt 2756 Teilnehmer (575 Gruppen und 185 Solisten) aus 11 Bundesländern hatten sich den strengen Auswahlverfahren der einzelnen Jurygremien gestellt, die die Aufgabe hatten, aus den 760 eingereichten Tonbändern die Preisträger und Festivalteilnehmer zu ermitteln. Sie werden an drei Abenden vom 11. bis 13. November im Theater der Stadt Würzburg der Öffentlichkeit vorgestellt. Folgende Bewerber haben sich in der Kategorie Jazz qualifiziert: Ex Ovo Pro, Nürnberg, Roland Bankel Trio, München, New Trace Jazz Quartet, München, und Rozz, Berlin, sowie die Jazz-Rock-Sängerin Anne Haigis aus Stuttgart. Kontaktanschrift: Deutsche Phono-Akademie e. V., Sekretariat Pop-Nachwuchs-Festival, Katharinenstr. 11,2000 Hamburg 11, Tel. 0 40/36 66 27.



Eine Fortführung seines Orchesters ist nicht gestattet: Stan Kenton **Foto: P. G. Deker**

Stan Kenton hat in seinem Testament hinterlassen, daß eine Fortführung seines Orchesters nicht gestattet ist. Der letzte Auftritt des Kenton Orchesters fand demnach am 20. August, fünf Tage vor dem Tod des Bandleaders, in Costa Mesa, Kalifornien, statt.

Das New Jazz Meeting des Südwestfunks Baden-Baden steht in diesem Jahr unter dem Motto „Bring back the clarinet". Eingeladen wurden dazu Theo Jörgensmann, Bernd Konrad, Perry Robinson, Gianluigi Trovesi, John Carter, Günter Sommer, Aldo Romano u. a. Am 30. November findet im Großen Saal des Kurfürstlichen Schlosses in Mainz das Abschlußkonzert des New Jazz Meetings Baden-Baden statt.

Lennie Tristano Jazz Foundation nennt sich eine Vereinigung, die nach Tristanos Tod in New York gegründet wurde. Die Foundation veranstaltet Konzerte und legt auf ihrem eigenen Label „Jazz Records" Platten vor. Die erste Veröffentlichung ist eine Aufnahme von Tristano und Warne Marsh aus dem Jahr 1949. Kontaktanschrift: Lennie Tristano Jazz Foundation, 172-54 Highland Ave., Jamaica, N. Y. 11432.

Warne Marsh hat zusammen mit Sal Mosca ein Quartett aufgestellt, das im Village Vanguard in New York auftrat. Mit dem Saxophonisten und Pianisten spielen noch der Bassist Frank Comino und der Schlagzeuger Tim Pleasant.

Let's Swing - Jazz zum Mitmachen ist der Titel eines Buches, das Dr. Dietrich Schulz-Koehn zusammen mit Dave Kamien verfaßt hat. Es enthält zudem eine Platte, deren Rückseite nur Rhythmus bietet, und ein Notenheft. .Let's Swing' heißt auch die 7teilige Fernsehserie des WDR im 3. Programm, die seit 11. September ausgestrahlt wird und im November auch in Süddeutschland zu sehen sein wird. Es nahmen daran folgende Musiker teil: Carmell Jones, Wilton Gaynair, Slide Hampton, Dave Kamien, John Marshall, Burt Thompson und Willi Ketzer.

Additional Music Festival nannte die London Musicians Collective ihr Festival, das Ende Oktober parallel zu dem im Round House in Camden stattfand. Beim Hauptfestival spielten George Adams-Don Pullen, Andrew Cyrille's Maono, John Steven's Dance Orchestra, Ralph Towner, die Kenny Shaw Band, die Feminist Improvising Group, Keith Baileys Septett sowie die Blues Legends. Das Londoner Musiker Kollektiv veranstaltete dazu Konzerte mit Hugh Davies, Peter Brötzmann, Maarten van Regieren Altena, Steve Beresford, Paul Lytton und anderen.

Anthony Braxton hat mit dem Posaunisten Ray Anderson, dem Bassisten John Lindberg und dem Schlagzeuger Thurman Barker eine Platte für Moers Music aufgenommen, die zu seiner Europatournee im November erscheinen wird. Zudem wird die Plattenfirma eine LP mit dem Fred Anderson Quintett herausbringen. Bei dieser Platte des Chicagoer Tenoristen handelt es sich um Mitschnitte seines Auftritts beim Moers Festival 1978. Damals spielte Anderson mit dem Trompeter Bill Brimfield, dem Posaunisten George Lewis, dem Bassisten Brian Smith und dem Schlagzeuger Hank Drake. Jazz Community, die Schweizer Gruppe mit dem Flügelhornisten und Trompeter Hans Kennel, dem Posaunisten Paul Haag, dem Saxophonisten Heiner Althaus, dem Pianisten Armin Keil, dem Bassisten Waller Schmocker und dem Schlagzeuger Alex Bally hat vor kurzem ihre erste Platte aufgenommen, die demnächst erscheinen soll. Das Sextett, das beim diesjährigen Festival in Montreux stürmisch gefeiert wurde, plant im März und April 1980 eine BRD-Tournee. Kontaktanschrift: Hans Kennel, Bofeld, CH-6340 Baar, Tel. 31 88 29 oder 31 00 47.

Jazzkurse in Burghausen, Münster und Erlangen

Im Januar finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen wieder zwei Jazzkurse statt. Es sind dies:
59. Jazzkurs Burghausen (18.-20. Januar), Sonderkurs 6 für Gitarre. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, und Joe Viera, Geschichte der Gitarre im Jazz. Zum Lehrplan gehören: Instrumentalunterricht, Instrumentenkunde und die Geschichte der Gitarre im Jazz mit ausgewählten Schallplattenbeispielen. Teilnahmegebühr DM 50,-, Anmeldeschluß 10. Dezember.
60. Jazzkurs Burghausen (18.-20. Januar), Sonderkurs 6 für Percussion. Dozenten: Gerhard Laber, Percussion, und Joe Viera, Theorie, Geschichte. Dieser Kurs wendet sich wieder an alle, die generell Perkussionsinstrumente erlernen wollen, also nicht etwa nur an Schlagzeuger. Das Unterrichtsprogramm umfaßt: Jazz, lateinamerikanische und afrikanische Rhythmen, Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation und Schallplattenbeispiele. Teilnahmegebühr DM 50,-, Anmeldeschluß 10. Dezember. Anmeldungen für beide Kurse sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40; die Teilnahmegebühr ist auf das Konto Nr. 47 716 (Sonderkonto „Jazz" / H. Viertl) der Volksbank Burghausen/Obb. zu überweisen.

Der 1. Erlanger Kontrabaß-Workshop findet im März 1980 in Zusammenarbeit mit der Stadt Erlangen statt. Eingeladen dazu wurde Barre Phillips, der an einem Wochenende mit 6 Bassisten arbeiten wird. Als Eröffnung gibt Phillips ein Solo-Konzert am Freitag, als Abschluß werden die Bassisten am Sonntag in verschiedenen Kombinationen, vom Duo bis zum Septett, spielen: Kontaktanschrift: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 091 31/49325.

Vom 1 .-5. Januar 1980 führt der Jazzclub Münster e. V. seinen fünften Jazzkurs in Münster durch. Angeboten werden für Seminarteilnehmer, die Grundkenntnisse haben müssen, Ausbildung in den Bereichen Jazzharmonik, -rhythmik, Combospiel und individuelle Weiterbildung am jeweiligen Instrument. Als Dozenten konnten bisher gewonnen werden: Werner Jede, Saxophone, Christoph Spendet, Keyboards, Heiner Beringmeier, Gitarre, Johannes Echterhoff, Baß, und Wolfgang Ekholt, Schlagzeug. Falls genügend Anmeldungen von Trompetern erfolgen, soll noch ein Trompeten-Dozent zusätzlich verpflichtet werden. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 100,-. Für Teilnehmer, die von auswärts anreisen, bestehen Unterbringungsmöglichkeiten in einem Jugendheim. Anmeldungen sind zu richten an den Jazzclub Münster e. V., Eimermacherweg 5, 4400 Münster, Tel. 02 51 / 21 1612.

Bazlllus-Musikzentrum in Zürich

Ein Bazillus-Musikzentrum soll im Februar 1980 in der Stampfenbachstraße in Zürich eröffnet werden. Um die erforderlichen 1,7 Millionen Franken aufzubringen, gründete die Initiantengruppe die .Musikzentrum Bazillus AG', an der neben dem .Bazillus'-Vorstand und den Gastwirten Frank Baumberger und Jochen Mathe noch die Architekten Jochen Uhl und Max Zubler sowie weitere ‚Bazillus'-Sympathisanten beteiligt sind. Das Musikzentrum wird eine Galerie, ein Musikpodium und ein Lokal enthalten. Es wird schon morgens offen sein und abends Konzerte, Jam Sessions und Workshops durchführen. Beat Kennel, der Bazillus-Gründer, will Jazz und jazzverwandte Stilrichtungen bieten und auch junge oder neue Gruppen vorstellen, ebenso wird er der Avantgarde einen gebührenden Platz einräumen.

Beim Marsch durch die Straßen New Yorks: Hermanns Feuerwehr-Kapelle **Foto: Kurt Gather**

10 Jahre Schampus All Stars

Die Schampus All Stars, eine bekannte Düsseldorfer Amateurkapelle, können jetzt ihr lOjähriges Jubiläum feiern. Die Band, die derzeit aus dem Trompeter Klaus Schmedtmann, dem Posaunisten Erwin Kuckartz, dem Saxophonisten Giselher Spath, dem Banjospieler und Gitarristen Manfred Veit, dem Bassisten Manfred Weise und dem Schlagzeuger Fred Schuber besteht, ist außerordentlich vielseitig. Neben Dixieland bietet sie auch Swing, Mainstream und Rock-Jazz. Bislang konnten die Schampus All Stars drei Platten aufnehmen. Die erste erschien 1975 unter dem Titel „Opus One", die zweite Ende 1978 „Hear Us Talking" und die dritte Anfang dieses Jahres. Sie ist „Sunday Morning Rag" benannt und bringt Stomps, Rags und an den frühen Swing erinnernde Stücke. Hierfür wurde der australische Pianist Dave Dallwjtz als Gastsolist hinzugezogen. Als die Band im Herbst 1969 gegründet wurde, fungierte sie als Hausband des „Dr. Jazz" in Düsseldorf, im Lauf der Jahre gastierte sie aber auch in vielen anderen Jazz-Clubs, bestritt Konzerte, Bälle, Rundfunk- und Fernsehsendungen. Kontaktanschrift: Giselher Spath, Brühler Weg 34 a, 4005 Meerbusch 1, Tel. 0 21 05/ 38 41, oder: Klaus Schmedtmann, Drakestr. 24, 4000 Düsseldorf 11, Tel. 02 11/5 48 31.

Das **Wiener Art Orchester** wurde jetzt wieder neu formiert. Die von Mathias Rüegg 1977 gegründete New Jazz Formation besteht derzeit aus Rudi Berger, Geige, Harry Sokal, Saxophone, Wolfgang Puschnig, Flöten, Christian Radovan, Posaune, Uli Scherer, Klavier, Fritz Ozmec, Schlagzeug, und Wolfgang Reisinger, Perkussion. Für die Novembertournee, die sie vom 16. bis 24. durch sechs österreichische Städte führt, verpflichtete Rüegg noch Lauren Newton, Gesang, Werner Pirchner, Vibraphon, Herbert Joos, Flügelhorn, Roman Schwaller, Saxophone, und Jürgen Wuchner, Baß. Für eine Plattenaufnahme in Wien werden noch der Gitarrist Harry Pepl und der Saxophonist Leszek Zadlo hinzukommen. Kontaktanschrift: Mathias Rüegg, Neubaugasse 40/ 18, A-1070 Wien, Tel. 9 34 92 02.

Derek Bailey fungierte als Musician in Residence in der Music Gallery in Toronto, gab einige Konzerte mit Leo Smith und wird Anfang November auch in „The Kitchen" in New York auftreten. Der englische Gitarrist, der zusammen mit Evan Parker die Plattenfirma Incus leitet, kündigt vier neue Alben an. Es sind dies: „Home cooking ... and" mit John Russell und Richard Goldman, „Sunday best" von Garry Todd und Roger Turner, „Orcadian rhythm" mit Evan Parker, Paul Lytton, Paul Lovens u. a., sowie „Time" mit Derek Bailey und Tony Coe.

Hermanns Feuerwehrkapelle unternahm vor kurzem eine Reise nach New York. Die 10 Dixie-Amateure traten bei Les Liebers „Jazz at Noon", im „Red Blazer" und in „Arthur's Tavern" auf. Zudem marschierten sie bei der Steubenparade auf der Fifth Avenue. Bei ihrem Freiluft-Konzert im Central Park stieg die einheimische Sängerin Julian Gebert ein. Sie wird sich im nächsten Frühjahr mit Hermanns Feuerwehrkapelle auch in rheinischen Jazzlokalen vorstellen.

Günter Christmann-Detlef Schönenberg haben am diesjährigen „Warschauer Herbst" teilgenommen. Das Duo gab am 16. September ein Konzert zusammen mit H. P. Haller, bei dem die musikalischen Ergebnisse der bisherigen Zusammenarbeit mit dem Experimental-Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks, dessen Leiter Prof. Haller ist, vorgeführt wurden. Kontaktanschrift: Günter Christmann, Weserweg 36, 3012 Langenhagen.

Heien Ward hat mit Ruby Braff, Pee Wee Erwin, Vic Dickenson, Al Cohn, Bucky Pizzarelli, Milt Hinton und Butch Miles ein Album für Chiaroscuro aufgenommen, das unter dem Titel „The Heien Ward Songbook" vorliegt. Die ehemalige Benny Goodman Band-Sängerin tritt jetzt auch wieder in New Yorker Clubs auf.

El Snyder, im Ruhrgebiet lebender Jazz-Pianist und Organist, hat zusammen mit dem Bassisten Reinhard Glöder und dem Schlagzeuger Charly Weiss ein Trio aufgestellt. Es gastierte kürzlich im Düsseldorfer „Downtown" und wird demnächst auf eine größere Tournee gehen. Kontaktanschrift: El Snyder, Hofackerstr. 59,4330 Mülheim/Ruhr, Tel. 02 08/5 61 28.

Eugene Chadbourne wird sich im November wieder in Österreich aufhalten, um mit dem Wiener Flügelhornisten Franz Koglmann erneut einige Konzerte zu bestreiten. Der New Yorker Gitarrist wird neben Koglmann noch mit dem Sopransaxophonisten Muhammad Malli zusammen spielen. Das Trio, das kammermusikalischen New Jazz bietet, wird Konzerte in Wien, Graz, Innsbruck, Bregenz, Bologna und Genf geben. Kontaktanschrift: Ingrid Karl, Wilhelm-Exner-Gasse 23/5, A-1090 Wien, Tel. 02 22/3 40 40 54.

Friedemann Graef, der Berliner Saxophonist, der sich inzwischen auf das Bariton spezialisiert hat, formierte eine neue Gruppe. Zu ihr gehören der Vibraphonist Wolfgang Lackerschmid, der Bassist Jürgen Wuchner und der Schlagzeuger Martin Bues. Das Quartett wird im Januar nächsten Jahres eine Tournee durch Österreich, Frankreich und Süddeutschland unternehmen. Kontaktanschrift: Friedemann Graef, Tiefwerderweg 32,1000 Berlin 20, Tel. 0 30/ **3 31 82 81.**

Chris Hinze reiste kürzlich als Solist durch Indien und nahm im Verlauf der Tournee 3 Doppelalben auf. Der holländische Flötist trat dabei auch mit dem indischen Flötisten Ragunath Seth sowie einer Gruppe von Mantra-Sängern auf. Hinze, der sich bis zum 1. Dezember mit seiner Combination auf Europatournee befindet, wird vom 9. bis 22. Dezember im Duo mit dem Gitarristen Sigi Schwab Konzerte geben. Vom 30. Januar bis 9. März 1980 arbeitet der Flötist mit seinen „Friends", zu denen Louis van Dijk gehört. Kontaktanschrift: Keytone Productions BV, P. O. Box 324, NL-2501 Den Haag, Tel. 46 36 00.

Art Hodes Platten „Friar's Inn Revisited feat. George Brunis und Volly DeFaut" sowie „Art for Art's Sake", die auf Delmark bzw. Jazzology erschienen sind, werden vom Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, vertrieben.

John Carter hat für Moers Music ein Soloalbum sowie eine Quintettplatte aufgenommen. Der aus Los Angeles stammende Klarinettist stellt sich darauf mit dem Trompeter Bobby Bradford, dem Flötisten James Newton, dem Tubaspieler Bob Stewart und dem Schlagzeuger Philip Wilson vor. Beide LPs werden im Frühjahr 1980 erscheinen.

Jazz News

Wilbur Ware, John Simmons u. a. t

Wilbur Ware starb am 7. September an einem Lungen-Emphysem im Alter von 55 Jahren in Philadelphia. Der Bassist, der am 8. September 1923 in Chicago geboren wurde, arbeitete Ende der 40er, Anfang der 50er Jahre im amerikanischen Mittelwesten mit Sidney Bechet, Stuff Smith, Roy Eldridge, Sonny Stitt u. a. Danach stellte er eine eigene Gruppe in Chicago auf, spielte aber auch mit Thelonious Monk, Johnny Griffin, Junior Mance und Eddie „Cleanhead" Vinson. 1956 reiste Ware mit Art Blakey und übersiedelte im selben Jahr nach New York. Dort stellte er sich mit Monk im Five Spot vor. 1957 legte er auf Riverside ein Album unter seinem Namen mit dem Titel „The Chicago Sound" vor, machte aber auch Aufnahmen mit Monk, Ernie Henry, Johnny Griffin, Lee Morgan, Hank Mobley, Sonny Rollins und Elvin Jones. In den letzten Jahren lebte Ware in Philadelphia und ging mehrmals mit dem Vibraphonisten Walt Dickerson ins Plattenstudio. Ware wurde Mitte September in Chicago beigesetzt. Bei einem Memorial Gottesdienst in der St. Mark's United Methodist Kirche in New York spielten Tommy Turrentine, Clifford Jordan, Barry Harris und Bill Lee. Es sang Evelyn Blakey.

Joe „Fingers" Carr alias Louis F. Bush starb am 18. September im Alter von 69 Jahren in Camarillo, Kalifornien. Der Pianist wurde in den 50er Jahren enorm populär durch seine vielen Plattenveröffentlichungen.

Ray Eberle, der als Sänger des Glenn Miller Orchesters bekannt wurde, ist am 25. August in Douglasville, Georgia, im Alter von 60 Jahren an einem Herzschlag gestorben. Eberle schloß sich 1938 der Band an und blieb bis zu deren Auflösung im Jahr 1942.

Village Music Prod, nennt sich eine neue Plattenfirma, die sich zur Aufgabe gemacht hat, deutsche bzw. europäische Musiker vorzustellen. Die erste Veröffentlichung liegt bereits vor; sie heißt „Village Songs" und stellt das Gerd Mayer-Mendez-Christoph Spendel Duo vor. Kontaktanschrift: G. Przybylla, Alt-Tempelhof 43,1000 Berlin.

From Spirituals To Swing ist der Titel einer Publikation, die 20 Fotos von Giuseppe Pino enthält. Darunter sind Aufnahmen von Mahalia Jackson, Marion Williams, Son House, Muddy Waters, Charles Mingus, Art Blakey, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Billy Strayhorn und Cat Anderson. Jean-Claude Arnaudon hat dazu Texte verfaßt, die in englischer und französischer Sprache abgedruckt sind. Die spiralgeheftete Publikation kann zum Preis von sfr. 25,- über den Jazzclub Lausanne, Michel Margot, Aubepines 5, Lausanne, Schweiz, bezogen werden.

John Simmons starb Ende September im Alter von 61 Jahren nach langer Krankheit in Los Angeles. Der Bassist wurde 1918 in Haskeil, Oklahoma, geboren und von John Hammond entdeckt. In den 30er und 40er Jahren arbeitete er mit Teddy Wilson, Johnny Letman, Roy Eldridge, Benny Goodman, Louis Armstrong, Eddie Heywood, Illinois Jacquet; zu Beginn der 50er Jahre dann mit Erroll Garner. Plattenaufnahmen machte er mit Art Tatum, Roy Eldridge, Buddy Rich, Maynard Ferguson, Erroll Garner, Tadd Dameron, John Coltrane, Eddie Heywood-Billie Holiday und Phineas Newborn.

Corky Corcoran starb am 6. Oktober im Alter von 55 Jahren in seiner Heimatstadt Tacoma, Washington, an Lungenkrebs. Der Tenorsaxophonist wurde von Jimmie Lunecford entdeckt und arbeitete bereits als 16jähriger in der Sonny Dunham Band. 1941 schloß er sich dem Harry James Orchester an, 1948 trat er in die Tommy Dorsey Band ein. Später leitete er eigene Gruppen in Seattle und Los Angeles.

Charles Kynard starb kürzlich während einer Aufführung von Jon Hendricks „Evolution of the Blues" in Los Angeles. Der aus St. Louis, Missouri, stammende Pianist, Komponist und Organist war erst 46 Jahre alt. Kynard arbeitete als Filmmusikkomponist, bisweilen auch als Schauspieler. In den letzten Jahren war sein Hauptanliegen neben seiner musikalischen Tätigkeit das Unterrichten von geistig behinderten Kindern in Los Angeles. Kynard nahm unter seinem Namen Platten für Mainstream und Prestige auf, zudem wirkte er bei Aufnahmen mit Blue Mitchell und Paul Jeffrey mit.

Dexter Gordon, Woody Shaw, Buddy Rich, Gerry Mulligan und Roy Haynes gehören zu den Jazz-Stars, die Mitte Dezember im Senegal eine Reihe von 10 Konzerten bestreiten werden.

Dick Sudhalter, der sich nicht nur als Kornettist, sondern auch als Jazz-Autor des Bix Beiderbecke Buches einen Namen machte, präsentierte kürzlich einen 3wöchigen Hoagy Carmichael Salut im Michael's Pub in New York. .

Bestverkaufte Jazz LPs sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit in den USA: 1. Crusaders „Street Life", 2. Spyro Gyra „Morning Dance", 3. Bob James „Lucky Seven", 4. Joni Mitchell „Mingus", 5. Stanley Clarke „I Wanna Play For You", 6. Earl Klugh „Heart String", 7. Jeff Lorber Fusion „Water Sign", 8. Tom Browne „Brown Sugar", 9. Lonnie Listen Smith „A Song For The Children", 10. Noel Pointer „Feel It".

Supersession, eine 10-Mann-Band um den Schlagzeuger Waldo Karpenkiel, formierte sich erstmals im Mai dieses Jahres nach viermonatiger Planung und Vorbereitung. Die Konzerte erwiesen sich als so erfolgreich, daß sich Supersession entschlossen hat, auch in Zukunft weiter zusammenzuarbeiten. Zu der Gruppe gehören: Wolf Escher und Klaus Heimann, Trompete, Meinhard Puhl, Posaune, Klaus Dapper, Saxophon, Flöte, Thomas Bettermann, Keyboards, Martin Gorenz, Gitarre, Georg Funke, Baß, Waldo Karpenkiel, Schlagzeug, sowie Ricardo E. Brog und Tommy Goldschmied, Percussion. Kontaktanschrift: Waldo Karpenkiel, Kempener Allee 1, 4150 Krefeld, Tel. 021 51/751908.

Bicollection hat im Oktober ihre erste Platte gemacht, sie wird im Januar 1980 erscheinen. Anfang nächsten Jahres wird die Gruppe eine Tournee durch die Bundesrepublik unternehmen, für Frühjahr liegt eine Einladung zu einer Polen-Gastspielreise vor. Kontaktanschrift: Ulrich Balss, Jazz Tours, Hoyeler Kirchring 17, 4520 Melle 7. Tel 0 52 26/7 07

Detlef Schönenberg und Michael Jüllich haben sich nach ihrem erfolgreichen Auftritt auf dem Moers Festival, bei dem sie mit Andrew Cyrille, Rashied Ali u. a. spielten, zu einem kontinuierlich arbeitenden Percussions-Duo zusammengeschlossen. Die beiden werden in nächster Zeit eine Reihe von Konzerten in Frankreich geben. Kontaktanschrift: Moers Music, Postfach 1612, 4130 Moers 1, Tel. 02841/7741.

Jan Fryderyk stellte sich am 13. Oktober in Oberhausen wieder einmal als Solopianist vor. Kurz danach trat er gemeinsam mit Pierre Favre in der Schweiz auf. Für November und Dezember hat sich der aus Polen stammende Pianist einige Duokonzerte mit dem indischen Percussionisten Trilok Gurtu vorgenommen. Im Februar nächsten Jahres wird Jan Fryderyk eine größere Gruppe zusammenstellen, mit der er auf Konzerttournee gehen und auch eine Produktion beim Westdeutschen Rundfunk bestreiten wird. Kontaktanschrift: Jan Fryderyk Dobrowolski, An der Alten Rheinbrücke 4, 5480 Remagen, Tel. 02642/2 1501

Die neuen Voices: (v. l. n. r.) Bob Degen, Christoph Lauer, Thomas Heideprim, Heinz Sauer und Ralf Hübner

Voices, das Frankfurter Quintett, hat sich neu formiert. Zu der Gruppe gehören jetzt Heinz Sauer und Christof Lauer, Saxophone, Bob Degen, Klavier, Thomas Heideprim, Baß, und Ralf Hübner, Schlagzeug. Im Frühjahr wird eine neue Platte von Voices erscheinen. Kontaktanschrift: Ralf Hübner, Richardstr. 45, 6000 Frankfurt am Main, Tel. 06 11 /59 23 21, oder: Christof Lauer, Rhönstr. 79, 6000 Frankfurt am Main, Tel. 0611/493313.

Philly Jazz Records werden ab sofort die Survival Records Veröffentlichungen von Rashied Ali vertreiben. Als erstes wird das Leroy-Jenkins-Rashied Ali Duoalbum „Swift Are The Winds Of Life" vorgelegt werden, weitere 6 Platten folgen in Kürze. Philly Jazz werden auch wieder eine neue Platte von Sun Ra unter dem Titel „Of Mythic Worlds" auf den Markt bringen. Kontaktanschrift: Philly Jazz Records, P. O. Box 8167, Philadelphia, Pa. 19101, USA.

Jazz News

Die **Landesarbeitsgemeinschaft der Jazzmusikerinitiativen und selbständigen Jazzmusiker des Landes Niedersachsen,** die anläßlich des Deutschen Jazz Forums 79 in Hannover gegründet wurde, ist am 6. Oktober als Mitglied in den Landesmusikrat Niedersachsen aufgenommen worden. Damit ist die außerschulische Aus- und Weiterbildung von Jazzmusikern in das offizielle Förderungsprogramm des Landes Niedersachsen integriert. Sprecher der LAG ist Otto Jansen, Fiedelerstr. 6, 3000 Hannover 81.

Pee Wee Bluesgang trennte sich nach einjähriger Zusammenarbeit von ihrem Sänger und Pianisten Reiner Hänsch. Für ihn traten der Pianist Stefan Jahnke und der Sänger und Mundharmonikaspieler Richard Hagel ein. Sie tritt am 9. November mit Alexis Korner bei einem Konzert in Recke und am 16. und 17. November in Onkel Pö's Carnegie Hall in Hamburg auf.

Yolande Bavan stellte sich im neueröffneten Jazzclub Boltax in New Yorks SoHo wieder einmal als Jazzsängerin vor. Die Bavan arbeitet heutzutage meist als Schauspielerin beim Fernsehen, in Broadway Shows oder Theatern. Bei ihrem Jazz-Gastspiel wurde sie von dem Pianisten Sy Johnson und dem Schlagzeuger Mike Richmond begleitet.

Bob Wilber gastierte im Oktober wieder einmal mit seiner Frau, der Sängerin Pug Horton, in England. Das Ehepaar trat im Pizza Express Club in London auf, gab Konzerte in Sheffield, Oldham, Southampton und Woolwich. Nach Wilber stellten sich im Pizza Express Bobby Rosengarden, Yank Lawson mit Digby Fairweather, Hai Singer und Joe Temperley vor. Ende November wird Heien Merrill in diesem Londoner Club singen, und Anfang Dezember gastiert Barney Kessel dort.

Changes trat im September in Holland auf und gab dabei Konzerte in Amsterdam und Rotterdam. Die aus dem Trompeter Uli Bekkerhoff, dem Tenorsaxophonisten Wolfgang Engstfeld, dem Pianisten Ed Kroger, dem Bassisten Peter Bockius und dem Schlagzeuger Peter Weiss bestehende Gruppe legte jetzt auf dem EGO Label ihre erste Platte unter dem Titel „Home Again" vor. Kontaktanschrift: Ulrich Beckerhoff, Rheinstr. 10, 2800 Bremen 1, Tel. 0421/591223.

Das **Moers Festival** wird laut Beschluß des Moerser Stadtrats vom 23. bis 26. Mai 1980 stattfinden. Auch der Westdeutsche Rundfunk hat bereits wieder seine Unterstützung zugesagt.

Jackie Davis unternahm kürzlich eine Swöchige Europatournee. Der Organist wirkt derzeit bei dem Film „Caddy Shack" mit, der in Miami gedreht wird.

Toto Blanke's Electric Circus wird im November und Dezember eine Gastspielreise durch Ungarn, Griechenland, die Türkei, Zypern, Italien und Österreich unternehmen. Sie kam in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut zustande. Mitte Dezember geht die Gruppe mit Stu Goldberg auf Deutschlandtournee. Kontaktanschrift: B & B Music, P. O. Box 1303,4790 Paderborn, Tel. 0 52 51 /3 58 80.

Ray Charles hat zusammen mit David Ritz unter dem Titel „Brother Ray: Ray Charles' Own Story" ein Buch bei Dial Press voraeleat.

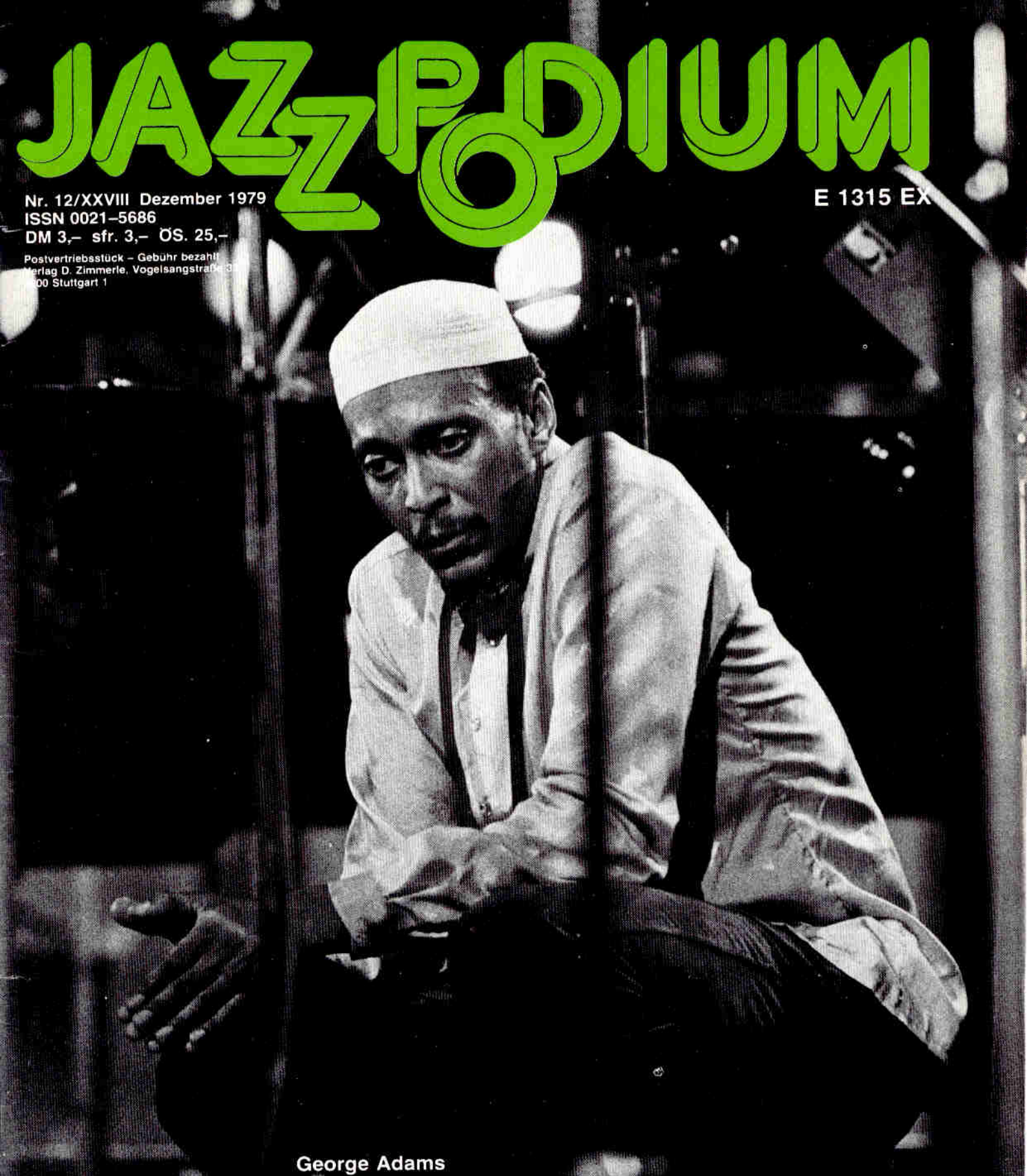
Gerry Mulligan war im Oktober mit seiner Concert Jazz Band auf Englandtournee. Der Baritonsaxophonist trat mit seinem Orchester u. a. beim Magnus Record Festival sowie in Southampton, Croydon, Hatfield und Stockport auf. Die Gastspielreise wurde von den Ronnie Scott Directions in London durchgeführt.

JAZZPODIUM

Nr. 12/XXVIII Dezember 1979
ISSN 0021–5686
DM 3,– sfr. 3,– ÖS. 25,–

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 3
7000 Stuttgart 1

E 1315 EX



George Adams

6368203 901 01-77
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Foto: Paul Gerhard Deker

Zwischen Mythos und Logos

Pharoah Sanders

Unzulängliche Bemerkungen zu einem erlöschenden Phänomen im Neuen Jazz

Die Konzerte, die Pharoah Sanders im Sommer in Europa gab, sind willkommener Anlaß zu einigen Reflexionen, die sich vornehmlich auf die widersprüchliche Stellung dieses Saxophonisten im Jazz der 70er Jahre beziehen.

Die Anfänge der musikalischen Entwicklung von Pharoah Sanders sind weitgehend bekannt: Als John Coltrane 1965 den 24jährigen Sanders in seine Gruppe holte, löste dieser Schritt nicht nur bei den Fans von Trane rjeftige Reaktionen aus. Der bis dato relativ unbekannte junge Pharoah aus Little Rock/Arkansas hatte seit seinem Erscheinen auf der New Yorker Jazz-Szene für einigen Wirbel gesorgt. Durch seine ungebändigte Kraft im Spiel und seine unorthodoxe Behandlung des Saxophons als Megaphon energetischer Botschaften spielte sich Sanders schnell in die Frontlinie der noch jungen Free Jazz Avantgarde. Sein Mitwirken bei der legendären Aufnahmesession von „Ascension" im Jahre 1965 bestärkte Coltrane wohl in seinem Vorhaben, einen zweiten high-energy-player in seine Band aufzunehmen, um sich im Zwang der ständigen Auseinandersetzungen mit der ,,freien" Spielweise Pharoah Sanders' zu fordern und stilistisch noch weiter wachsen zu können. Während Trane in dieser Zeit noch weitgehend seinem souveränen rhythmischen Gefühl vertraute und von den tonalen Zentren der Improvisation seine lyrischen Bögen immer weiter spannte, setzte Pharoah mit seiner hymnisch-religiösen Ästhetik des „Schreis" ein Fanal, an dem selbst Coltrane auf die Dauer nicht vorbeikam. Es gehört noch heute zu den erregendsten Erlebnissen des Jazz-Hörens, wenn man versucht, das behutsame, schrittweise Vordringen Coltranes in das neue, Ungewisse Reich der musikalischen Freiheit auf dem Hintergrund der stimulierenden, oftmals berstenden Klangdynamik von Sanders' Saxophonspiel nachzuvollziehen (vergl. z. B. die Impulse-Platten „Om", „Meditations", „Kulu Se Mama", „Live in Seattle", „Second Night in Tokyo" etc.).

Modale Spielweise und melodische Gestaltung

Nach dem Tod Coltranes sah man in Pharoah Sanders zunächst den legitimen Nachfolger, der auf den Spuren des Meisters den eingeschlagenen Weg einer unaufhaltsamen rhythmisch-harmonischen Befreiung des Jazz aus seinen funktionalen Fesseln weitertreiben sollte. Die extrem virtuose Spieltechnik von Sanders, sein melodischer Erfindungsreichtum, die neuen Griff- und Ansatztechniken ließen im Verein mit seiner elementaren Atem-Kraft eine Fortsetzung des berauschenden Welt-Fahrt-Motivs Tranes erwarten. Doch schon auf seiner zweiten Platte „Tauhid" (Impulse-AS-9138), die Pharoah Sanders dank der Vermittlung Tranes 1966 einspielte, finden sich die wesentlichen Charakteristika und die Programmatik des Sanderschen Jazz-Verständnisses versammelt, die ihn in der Folgezeit stili-

stisch von Coltrane stark unterscheiden sollten. Während Coltrane in den letzten Jahren seiner beispiellosen Entwicklung modale Gestaltungsprinzipien entwickelte, die er trotz des Verzichts auf komplizierte Harmoniefortschreitungen zu äußerst komplexen Skalen-Gerüsten aufzubauen vermochte, konzentrierte sich Pharoah Sanders auf eine relativ schlichte „Pendelharmonik", die von Ulrich Olshausen treffend als eine „Abart der Modalität" bezeichnet wird. Das Stück „Upper Egypt & Lower Egypt" auf der Schallplatte „Tauhid" ist ein typisches Beispiel für die Sandersche Konzeption, ein einfaches melodisches Motiv nach einer langezogenen Einleitung percussiv zu steigern und in eine Schaukelbewegung zwischen drei, vier Akkorden münden zu lassen. Die auskalkulierte Monotonie der gegenläufigen, ständig wiederkehrenden Ostinato-Figuren von Baß, Piano und gefühlvoll eingesetzter E-Gitarre erzeugt eine erwartungsvolle Grundstimmung, in der der hypnotische Zug der akkordischen Pendelfigur durch das verheißungsvolle Saxophonspiel Sanders' erst am Schluß vollends evoziert wird.

Schon Coltrane hatte 1964 mit dem einleitenden Motiv auf seiner Platte „A Love Supreme" (Impulse-AS-77) den Beweis für die magische Wirkung eines bestimmten, sich immer wiederholenden Akkord-Dreischritts geliefert, ohne sich allerdings wie später Pharoah Sanders auf die hymnische Gestaltungskraft dieses harmonischen Prinzips weitgehend zu beschränken. Sanders benutzt das Schema der Pendelharmonik, um einen einfachen tonalen Mittelpunkt für seine Improvisationen zu finden und um die nachvollziehbare Kohärenz seiner gewagten Klangforschungen auf dem Saxophon zu gewährleisten. Ähnlich der existentiellen Betroffenheit, wie sie sich in manchen westlichen Kirchengesängen oder auch in der fernöstlichen Tempelmusik allein zwingend aus der simplen Harmoniestruktur mitteilt, tönen die meisten Sanders-Kompositionen das innerliche Gefühls-Zentrum des Hörers an, ohne daß er sich dieser Wirkung durch eine rationale Entscheidung unmittelbar entziehen könnte. Das Stück „Venus" auf der erwähnten Tauhid-Platte zeigt schon, wie Pharoah Sanders die beinah extreme Melodiefeindlichkeit in seinen Tenor-Battles mit Trane zu einer Stilisierung der Melodielinie umkehrt.

Sanders ist der Saxophonist im Neuen Jazz, der schon Ende der 60er Jahre eine deutliche Priorität bei der auratischen Wirkung von Melodien setzte. Die emotionale Leuchtkraft einer bestimmten Phrase, der assoziative Effekt einer kreisenden Linfe, bedeuten ihm mehr als eine ausgefuchste harmonische Struktur oder ein schnelles Skalenspiel. Seine oft singbaren Themen, die sich unbewußt im Gedächtnis festbeißen, sind ähnlich wie bei Coltrane an die Folklore Asiens und Afrikas angelehnt. So stellt der Titel „Japan" auf der Platte „Tauhid" eine impressionistische Erinnerung Pharoah Sanders' an die gemeinsame Japan-Tournee mit Trane im Sommer 1966 dar. Der volksliedhafte Charakter dieser Komposition, durch den behutsamen Zusammenklang von Bass, Piano und Gitarre begründet, wird durch den klagenden Sing-Sang von Pharoah noch verstärkt. Durch die Verwendung einer Vielzahl neuer Percussionsinstrumente, des afrikanischen Daumen-Pianos, chinesischer Gongs, Bailophone, div. Trommeln, Flöten und Glocken, werden von Anfang an das Klangbild und der rhythmische Fluß in der Musik Pharoah Sanders geprägt. Während auf „Tauhid" noch Sonny Sharrock mit den bisweilen splitternden Dissonanzen seiner Elektro-Gitarre ungewohnte Klangfarben beisteuert, spielt Sanders in der Folgezeit häufig mit zwei Bassisten und/oder mehreren Schlagzeugern.

Ein Mystiker des Klangs

Ornette Coleman erkannte schon 1965 die Fähigkeit von Pharoah Sanders, das Saxophonspiel vorzugsweise zur stimmungsintensivierenden Klangmalerei einzusetzen. So zog er Sanders folgerichtig zur Produktion seiner Filmmusik „Chappaqua Suite" (CBS-66203) hinzu, die ja nach Colemans Intention nicht nur das Geschehen im Film illustrieren, sondern eine klanglich-symbolische Erklärung der Vorgänge im Bild liefern sollte. Pharoah Sanders entwickelte sich mehr und mehr zu einem Mystiker des Klangs. Seine Tongebung auf dem Saxophon spricht oft aus, was die menschliche Stimme als ihr Wesen enthält und dennoch nicht mehr zu sagen vermag. Die spirituelle Substantialität seines Saxophon-Klangs manifestiert sich akustisch in einem vollen, obertonreich-explosiven Ton, der trotz seiner Schärfe und Sprödigkeit nie seinen Schmelz verliert, nie in gefühlloser Kahlheit, im Vakuum eines abstraktiven Geräusches versinkt. Die vollkommene Beherrschung aller Überblas-, Atem- und Ansatztechniken ermöglichen es Sanders, allein durch die ständige Modulation des Klangs auf seinem Hörn auszudrücken, was andere nur mit einer Fülle von Notenwerten gelingt. Selbst in den höchsten Höhen seiner Flageoletts verliert sein Saxophon nie die sonore Brillanz eines selbstsicheren Propheten. Der irisierende Grundzug seines Saxophon-Tons liegt nicht zuletzt in der gleichmäßigen Interferenz unterschiedlichster Klangfarben, die sich von Pharoah Sanders in einem einzigen Ton bündeln lassen. Selten improvisiert Sanders im Kontext eindeutig definierter Tonhöhen. Seine markanten Doppeltöne und Mehrklangfolgen fallen fortlaufend ineinander und verdichten sich oft zu einem „weißen Rauschen". Das Hinein-Singen oder -Schreien in den Klangkörper des Saxophons wurde zum typischen Stilmittel von Pharoah. Während sich diese Growl-Effekte in abgemilderter Form auch bei vielen anderen Saxophonisten des Neuen Jazz finden und meistens den Höhepunkt einer improvisatorischen Spannung markieren, bildet die Intensitätsebene des „Schreis" für den jungen Pharoah Sanders den natürlichen Boden seiner Soundexkursionen.

Ein Musterbeispiel für diese emphatische Klang-Vorstellung ist das 1968 eingespielte Stück „Preview". Pharoah Sanders stößt in dieser Mike Mantler Komposition (JCOA Rec. 1001/1002) vor dem stakkatiert-monotonen Background des Jazz Composer's Orchestra eine Vielzahl langgezogener Schreie aus, die trotz ihrer Brechnungen in der subjektiven Wahrnehmung zu einem einzigen Aufschrei zusammenschmelzen. Durch eine Rhythmisierung der immanenten Feinstruktur seiner Überblas-Kaskaden gelingt es Sanders, den „Schrei" über den gesamten Tonbereich des Saxophons bis an die Grenze des akustischen Zusammenbruchs seines Spiels zu steigern.

High Energy und religiöse Weltanschauung

Das entscheidende Bindeglied zwischen Melodie und Klang ist für Pharoah Sanders die Energie. Sie ist für ihn keine physikalisch-naturwissenschaftliche Größe, sondern eine ästhetische Qualität, in der musikalische Rationalität und übersinnlich Mythologisches eine „wilde" Ehe eingehen. Dies wird verständlich, wenn man bedenkt, daß die Sandersche Auffassung von Musik eindeutig holistisch geprägt ist. Musik bedeutet für ihn eine untrennbare Ganzheit, ein Kosmos von Klängen, in die die Erfahrungsgeschichte von Kulturen eingesickert ist. Ebenso wie Pharoah Sanders eine transzendentale Schöpfungsinstanz (OM) als Mittelpunkt des Weltgeschehens setzt, sucht er in seiner Musik eine Entsprechung dieser übergreifenden Kraft, ein identitätsstiftendes, konstitutives Zentrum: high energy. So läßt Pharoah sich nach seinen eigenen Worten in den ekstatischen Ausbrüchen auf dem Saxophon allein von der substantiellen Energie, die seinem Spiel innewohnt, fortreißen und in unbekannte Klangzonen tragen.

Am überzeugendsten hat Sanders dies bisher auf den beiden 1969 eingespielten Platten „Karma" (Impulse-AS-9181) und „Jewels of Thought" (Impulse-AS-9190) bewiesen. Beide Platten müssen als ein einziges Glaubensbekenntnis verstanden werden, in dem Pharoah Sanders die vor-

läufige Summe seiner stilistischen Entfaltung zieht. Die hymnische Explosivität der Themengestaltung auf „Karma" sprengt jeglichen Tonumfang und läßt, wie selten ein anderes Stück in der Jazzgeschichte, die Grenzen des Klangvolumens auf dem Tenorsaxophon erahnen. Das schmerzlich zitternde Vibrato, die überdehnten Melodiebögen mit ihrer diszipinierten Energieverarbeitung klingen hier wie der elementare Rhythmus der Atmung; ein auf- und abschwellender Lebenshauch inmitten der selbstzerstörerischen Vergiftung unserer Atmosphäre. Pharoah spielt das Thema des Titelstücks „The Creator Has A Master Plan" mit solch leidenschaftlicher Inbrunst, als müsse sich die menschliche Stimme gegenüber den zersetzenden „Chemikalien" einer feindlichen, übertechnifizierten Umwelt zur Wehr setzen, um sich als Medium sozialer Botschaften noch behaupten zu können. Die überschwengliche Auseinandersetzung zwischen Stimme und Geräusch, die Sanders hier klanglich gestaltet, manifestiert sich akustisch in einem Energie-Block, der zwar hinsichtlich seiner melodischen Struktur unmittelbar durchschaubar ist, jedoch in bezug auf seine immanente Klangfülle als unauflösbarer Zusammenhang erscheint.

Die ekstatische Konsistenz der ständig wiederkehrenden Themenfigur auf „Karma" löst sich innerhalb des Stücks in eine fließende Pendelbewegung auf, die durch den akkordischen Zusammenklang zweier gegenläufiger Basslinien rhythmisiert wird. Pharoah Sanders arbeitet hier mit dem schwarzen Sänger Leon Thomas zusammen, der neben seiner flexiblen Intonationsfähigkeit über eine erstaunliche Seat-Technik verfügt: Thomas läßt in einer Art „Jazzjodel" verwandte Vokalfolgen extrem schnell ineinander umkippen, so daß ein Schein-Mehrklang entsteht, der sich jedoch in Wahrheit gesangstechnisch als ein Nacheinander stimmlichen Oszillierens zwischen unterschiedlichen Tonhöhen der Vokale darstellt. Das so entstehende gutturale Tremolo im Scatgesang von Leon Thomas korrespondiert unmittelbar mit dem Klangideal von Pharoah Sanders, wie er es auf seinem Saxophon durch die Erzeugung realer Mehrklänge zu erfüllen sucht.

Die „Ästhetik des Schreis"

Der spezifische Saxophon-Sound von Pharoah Sanders ist fast schon eine Weltanschauung. Er strahlt auf „Karma" eine Wärme aus, die trotz ihres naiv-religiösen Ursprungs auch einen neutralen Hörer anzurühren vermag. Die „vulkanischen Eruptionen", die Sanders als instrumental geformte Stimmkraft auf seinem Hörn erklingen läßt, werden nicht selten als Klang-Droge rezipiert. Die in sich ruhende Ekstase der Tongebung wird zum „Tranquilizer der Seele" erhoben. Musik ist hier im wörtlichen Sinne Mimesis, .imitatio' eines wirksamen Aggressionsstaus, der sich in einer besonderen Art von Katharsis entlädt - auch wenn die Befreiung unterdrückter Triebe und Wünsche hier eine private Angelegenheit bleibt. Diese fast therapeutische Funktion der Sanderschen Klang-Mystik, die sich in den frühen Platten immer wieder auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und Kitsch einpendelte, macht trotz aller Simplizität des musikalischen Materials einen guten Teil der magischen Wirkung seiner Jazz-Auffassung aus. Und wenn die Schönheit nur die sinnliche Erscheinung von Wahrheit sein soll, dann muß die Schönheit in den Themen und melodischen Improvisationen von Pharoah Sanders als Vor-Schein einer besseren Wirklichkeit aufgefaßt werden können, die nicht nur fiktiv ist, sondern ihre Wahrheit schon als Tagtraum an sich austrägt.

Sanders reagiert mit seinem musikalischen Konzept, wenn auch vielleicht unbewußt, auf ein ästhetisches Bedürfnis unserer Zeit: Die Kunst und also auch der Jazz soll sublimieren, was uns die Wirklichkeit an sinnlichem Erleben vorenthält. Die emotionale Identifikation mit ekstatischen Klanggebilden in der Musik kann den empfundenen Mangel an gesellschaftlicher Spontaneität kompensieren, wie er sich z. B. im Verlust eines subversiven Erfahrungs-Begriffs spiegelt. Die „neue Ökonomie" der Sinne schließt heute weitgehend das Erleben aus der Erfahrung aus und reduziert den Erkenntnisprozeß auf Informationsverarbeitung. Gerade dieses tendenzielle Verschwinden des „Plötzlichen" aus einer Idee, der umweglosen Aktualität nicht-entfremdeter Selbsterfahrung aus unserem Lebensprozeß, wird im Schein der Schönheit künstlich eingeholt und erst erfahrbar gemacht. Die pure Energie-Verschleuderung in den Klanghymnen von Pharoah Sanders kann zum Symbol einer neuen Identität verallgemeinert werden, mit der sich das Individuum nicht umstandslos im Warenhaus der Kultur ausstatten kann, sondern die es sich in der Destruktion der eigenen positivistischen Wahrnehmungsweise aneignen muß.

Das Paradox dieser Figur wird deutlich, wenn man bemerkt, wie gleichgültig sich das gelungene musikalische Produkt, die konservierte Energie der Saxophon-,,Schreie" gegenüber seinen weltanschaulichen Quellen verhält. Die religiöse Hingabe Pharoah Sanders' an die meditative Verzückungs-ideologie fernöstlicher Heilslehren spricht sich in seinem Saxophonspiel nur noch in der vieldeutigen Allgemeinheit von Tonfolgen und Klangkombinationen aus. Die semantische Funktion des rein instrumentalen Ausdrucks ist weitgehend von dem ideologischen Ballast befreit, der nicht nur das Bewußtsein eines Jazzmusikers beschwert. Die Bedeutung einer Melodielinie oder Klangfläche wird erst vom Hörer aktualisiert und ist daher primär von seinen Hörerwartungen und -erfahrungen, von seinem weltanschaulichen Horizont bestimmt. So kommt es vor, daß gerade die religiös intendierten Passagen in der Musik Pharoah Sanders', wie beispielsweise auf der Platte „Karma", auch das Empfinden von

Flexible Intonationsfähigkeit und erstaunliche Seat-Technik: Leon Thomas
Foto: Roland Fischer

Atheisten zutiefst treffen können und eine starke Identifikation mit dem herausfordernd-friedfertigen Pathos auslösen.

Hymnische Poesie und Humanitäts-Denken

Das skizzierte Phänomen einer relativen Autonomie des musikalischen Resultats gegenüber den weltanschaulichen Motiven seiner Produktion verblüfft gerade bei Pharoah Sanders um so mehr, als alle seine Kompositionen einen ursprünglich sakralen Bezug haben und dennoch nicht in dieser Weise rezipiert zu werden brauchen. Auch auf der 1969 eingespielten Platte „Jewels of Thought" ist die Komposition „Hum Allah..." trotz ihrer irrationalen Prätentation eine Klangschöpfung, die auch manchen fortschrittlichen Analytiker nicht kalt läßt. Der natürliche Bewegungsablauf des In-die-Hände-Klatschens „one, two, three... one, two, three..." bildet hier das rhythmische Fundament, über dem sich der beruhigende Gesang von Leon Thomas voll entfalten kann. Pharoah Sanders inspiriert mit seinem dunklen Vibrato den Optimismus der menschlichen Stimme und schafft durch die erdverbundenen Kommentare auf seinem Hörn eine erhebende atmosphärische Dichte. Seine klingenden „Erzählungen aus 1001 Nacht" appellieren immer noch an eine hymnische Poesie, die heute mehr und mehr der „kritischen" Rationalität einer entmystifizierten Empfindsamkeit weicht. Nicht mehr der schöpferische Punkt der Einheit seelischer Ereignisse, sondern der abstrakte Funktionalismus von Bewußtseinsstrukturen, der kahle Positivismus eines bloßen Formen-Kanons von Erfahrungen wird angezielt. Das regressive Moment dieser Tendenz, die auch dem „musikalischen Denken" nicht äußerlich bleibt, tritt als zunehmender Verlust der Fähigkeit zu spontanem Glücks-Erleben in der Musik zutage. Pharoah Sanders scheint mit seinem hymnischen Folk-Jazz gerade die ursprünglich humanitäre Funktion von Musik, als einem ästhetischen Mittel zur vorbildlichen Beherrschung der Natur und ihrer fortschreitenden Vergesellschaftung rehabilitieren zu wollen. Er folgt hiermit dem Beschwörungs-Gestus einer naturphilosophisch geprägten Mythologie fernöstlicher Provenienz, in der die Elementarkräfte, wie Regen, Sonne und Wind durch musikalische Evokation beherrschbar gemacht werden sollen.
Die sozio-kulturellen und religiös-philosophischen Bezüge zum Musizierideal von Pharoah Sanders sind kein willkürliches Konstrukt einer theoretischen Phantasie, sondern seinem Jazz-Verständnis immanent wesentlich. Zwar lebt Sanders als schwarzer Musiker im kulturellen Schmelztiegel New York, doch f ü h 11 er sich als Mann des fernen Ostens. Seine

Pharoah Sanders scheint mit seinem hymnischen Folk-Jazz gerade die ursprünglich humanitäre Funktion von Musik, als einem ästhetischen Mittel zur vorbildlichen Beherrschung der Natur und ihrer fortschreitenden Vergesellschaftung rehabilitieren zu wollen.

meditative Grundhaltung, die sich in jeder Themengestaltung und Improvisation ausspricht, ist orientalisch geprägt, und nicht unmittelbar mit unserer verinnerlichten Wahrnehmungsweise des Okzident meßbar.
Vielleicht erklärt sich hieraus die befremdlich wirkende Scheu und Gleichmütigkeit, die Pharoah Sanders oft bei seinen Live-Auftritten an den Tag legt. Er scheint nicht ohne weiteres bereit zu sein, sein innerstes Gefühlsleben einem breiten Publikum - und sei es nur musikalisch - zu offenbaren, welches ihn doch nur als Exoten rezipiert. Dennoch atmet seine Musik eine Humanität, die ihre Fortschrittlichkeit als Spiel-Ideal gegenüber dem gewalttätigen Roboter-Sound einer entseelten Disco-Maschinerie immer noch behauptet.

Akzentuierung des rhythmischen Moments

Die ästhetische Flucht in Zeit- und Kulturraum der ägyptischen Pharaonen, wie Pharoah Sanders sie z. B. auf seinen Platten Anfang der 70er Jahre mit großem (kommerziellen) Erfolg betrieb, ist weltanschaulich durchaus fragwürdig, doch in ihrer musikalischen Symbolwirkung allgemein-menschlich. In dieser Hinsicht ist Pharoah Sanders einer der letzten Poeten im Jazz, der - verschiedene Musikwelten übergreifend - einen unverwechselbaren Personalstil entwickeln konnte, und heute, wie so viele Individualisten, mehr und mehr unter „verordnete" Modeströmungen subsumiert zu werden droht. Diese Entwicklung einer vollständig kommerziellen Korrumpierung des eigenen, markanten Stils führte beispielsweise im Falle Gato Barbieris zum totalen Ausverkauf seiner zweifellos großen musikalischen Fähigkeiten.
Pharoah Sanders kündigte seinen eigenen Abgesang ebenfalls schon einmal Mitte der 70er Jahre an, doch produzierte er in den Jahren 1970 bis 1972 noch eine Anzahl hervorragender Platten. Ob es der pulsierende Free-Bop des Stücks „Balance" auf der Platte „Izipho Zam" (Strata-East SES 19733) oder die Dschungel-Atmosphäre mit ihren Percussions-Schauern auf „Summun, Bukmun, Umyun" (Impulse-AS-9199) ist, immer überzeugt die ehrliche Ausdruckskraft dieser Klangmalereien. Sanders spielt hier mit solchen hochkarätigen Jazzern wie Howard Johnson, Woody Shaw, Gary Bartz u. a. zusammen, die ihn als gleichberechtigte Partner in seinem Konzept rhythmisch-klanglicher Intensivierung des Free Jazz auf der Basis faszinierender Melodien unterstützen. Auf „Summun, Bukmun, Umyun" überträgt Pharoah erstmals sein auf dem Tenorsaxophon entwickeltes Spielideal auf das Sopransaxophon. Es gelingt ihm, seinen Ton auf dem Sopransaxophon ebenfalls mit jenem sirrenden Vibrato anzureichern, das in seinen weitläufigen „knarrenden" Amplituden die charismatische Wirkung des Sanderschen Saxophonklangs mitbestimmt. Die Überbetonung des rhythmischen Moments auf dem Hintergrund eingängiger Wiederholungen einfacher Bassfiguren und Pianoakkorde wird durch den percussiven Einsatz verschiedenster Schlag- und Melodieinstrumente erreicht, die später im Repertoire des „Art Ensemble of Chicago" als „little instruments" stilbildend wirken. Die so entstehenden Percussionsflächen sind in ihrer Dynamik als Klangfelder ein idealer Nährboden für die Improvisationen von Pharoah Sanders. Sein Saxophonspiel ist in den Jahren 1969 bis 1973 meist flüssig-gebunden und nicht selten von einem „fetzenden" Swing durchsetzt. Sanders verzichtet weitgehend auf große Intervallsprünge und betont stattdessen die einkreisende Wirkung melodischer Minimalbewegungen auf einer konstanten thematischen Basis. Seine dunklen Spannungsbögen sind immer von einem erdigen, leicht angerauhten Ton getragen und verdichten sich oft zu spontanen Unisono-Passagen mit Rhythmusinstrumenten. In dem Titel „Let us go into the house of the Lord" auf der Platte „Summun, Bukmun, Umyun" ahmt der arco-gespielte Bass Cecil McBees die Klangfarbe der Sanderschen Saxophonlinien bis zur Ununterscheidbarkeit nach und verstärkt auf diese Weise den Eindruck einer absoluten Einheit und vollständigen Homogenität des Sound-Potentials aller Instrumente in der Musik von Sanders. Die neuen Spieltechniken, die Lonnie Liston Smith hier am Piano einführt, indem er in den Resonanzkörper des Instruments hineinruft oder die Saiten mit den Händen anzupft, lassen einen natürlichen Sphärenklang entstehen, in dem sich die Sprachen der einzelnen Instrumente wirkungvoll gegeneinander abheben.

Ein scheinbar atonales Chaos

Die Zusammenballung von dissonanten Doppeltönen zu wuchtigen Klangblöcken, wie sie noch die Spielweise Sanders' in

der Gruppe Coltranes beherrschte, wird von Pharoah auf seinen eigenen Platten schon von Beginn an nur noch als e i h Stilmittel rhythmisch-melodischer Steigerung benutzt. Allein in dem Titel „Red, Black and Green" auf der Schallplatte „Thembi" (Impulse-AS-9206), die Pharoah Sanders als musikalische Liebeserklärung an seine Frau verstanden wissen will, gewinnt die kontrastive Schichtung von „Schreien" und Kreisch-Etüden - meßtheoretisch nicht mehr eindeutig in ihrem Frequenzumfang fixierbar - noch einmal eine selbständige Dignität. Aus der scheinbar chaotischen Atonalität, die Sanders hier auf zwei im Playback extrem überblasenen Tenorsaxophonen produziert, steigt allmählich eine lyrische Stimmung auf. Die „Schreie" - Risse im Gewebe der Harmonie - gehen in melodische Linien über, die zum Kommunikationsmedium zwischen dem Chaos bestehender Verhältnisse und dem Einklang einer erhofften Ordnung werden. Die Schönheit kehrt als Seele der Musik zurück und wird zur Form eines subversiven Gehalts: Die alte „Seele" des Liedes: C a n t i l e n e ist nicht eine künstliche Wiederbelebung sondern die Wiederkehr eines Unterdrückten. Sie wird von Sanders für Momente von korrespondierenden Melodien in der Schwebe gehalten, um immer wieder in suchende „kontrollierte Klang-Ekstase" umzuschlagen. Das ganze Stück erscheint dem Hörer als eine auf- und abschwellende Energiewelle, in der laufend Klang-Brecher heranrollen, um die Reinheit des schönen Scheins in Frage zu stellen. Ein Jazz-Gedicht, aus der Farbsymbolik des Saxophonklangs zusammengesetzt!

Neben der Arbeit an seinen eigenen Produktionen wirkte Sanders zu Beginn der 70er Jahre an den Werken der Pianistin Alice Coltrane mit. Auf der Platte „Ptah The El Daoud" (Impulse-AS-9196) kommt es zu einer interessanten Begegnung zwischen Pharoah und Joe Henderson. Das Titelstück, der Glorie einer ägyptischen Gottheit gewidmet, offenbart im Kontrast zu Henderson die mehr transzendentale Spielweise Sanders'. Während Joe Henderso/i seine Meisterschaft rhythmisch-melodischer Bop-Gestaltung hier voll ausspielt, präsentiert sich Pharoah Sanders als ein Alchimist von Klangfiguren. Sein verhangener Ton wirkt tiefgründiger und klingt, als würde ein fernes Donnergrollen ihn begleiten.

Der Riß in der Entwicklung

Nach der 1972 eingespielten Platte „Live at the East" (Impulse-AS-9227), auf der Hannibal Marvin Peterson mit seiner feurigen Trompete dem hymnisch-religiösen Jazzideal von Pharoah Sanders nahekommt und durch den spitzen Strahl seines Instruments das growlende Tenorsaxophon provoziert, scheint ein plötzlicher Einbruch in die Produktivität und Überzeugungskraft der Sanderschen Musik erfolgt zu sein. Die Plattenprbduktionen dieser Zeit spiegeln eine Tendenz wider, die sich als Gefahr schon seit den musikalischen Anfängen Pharoah Sanders' in seinem Konzept verborgen hielt. Die ausschließliche Konzentration auf den eigenen, unverwechselbaren Individual-Stil, die sorgsame Abkapselung gegenüber jeglichen sozio-kulturellen Impulsen in der Jazzentwicklung, führte spätestens seit 1973 bei Pharoah Sanders zu einem stetigen Verfall seiner Spielleidenschaft. Die lange Zeit erfolgreiche Flucht in die Intimität religiös motivierter Klang-Bilder, in den unerschöpflich-allgemeinen Raum musikalischen E n e r g i e-Potentials, hatte ihre Grenze an der physischen und psychischen Leistungsfähigkeit von Pharoah Sanders selbst gefunden, der sich in seiner individualistischen Insel-Lage nur noch auf sich selbst beziehen konnte. Die Innovationskraft des musikalischen Experiments, die ständige Auseinandersetzung mit anderen Stilen, Kommunikation mit anderen Saxophonisten im Kollektiv usw., all diese lebenswichtigen sozialen Momente in der Weiterentwicklung der eigenen schöpferischen Kräfte von Jazzem schienen bei Sanders über einen langen Zeitraum zu kurz gekommen zu sein. Nicht zuletzt die Platte „Love in us all" (Impulse-AS-9280) dokumentiert die Krisentendenz im Saxophonspiel von Pharoah Sanders. Der „Schrei" wird zum Effekt, zur unglaubwürdigen Gebärde stilisiert und beliebig abrufbar. Bedeutungsträger kann er so länger nicht mehr sein. Sobald die Klangekstase zum Schematismus verkommt, verliert sie ihre Berechtigung und hinterläßt nur mehr einen bitteren Nachgeschmack.

Der 1972/73 einsetzende Bruch in der kontinuierlichen Vervollkommnung des eigenen Stils war im Falle Pharoah Sanders wohl die notwendige Folge aus der Statik des musikalischen Konzepts. Die Gleichförmigkeit der stilistischen Bewegungsrichtung von Pharoah Sanders seit 1966 kann eigentich nicht als aufsteigende Entwicklung, sondern eher als eine in sich ruhende Kreisbewegung begriffen werden. Sanders verfolgte seit seinen ersten Platten-Produktionen ein und dasselbe musikalische Konzept, in dessen Bezugsrahmen sich zwar immanent minimale Veränderungen feststellen lassen, das jedoch in seiner Substanz einer hymnisch-melodischen Interpretation eingängiger Akkord-Figuren unverändert geblieben ist. Dennoch sind Brüche, Sprünge und plötzliche Wechsel innerhalb einer scheinbar schlüssig wirkenden musikalischen Tendenz die widersprüchlichen Momente, die einen jeden künstlerischen Schaffensprozeß erst als einen solchen auszeichnen und nur post festum in ihrer Wirkung erkennbar sind. Bei Sanders führte ein festgefahrener Stil, die Sackgassensituation seiner Programmatik, zu einer Ruhepause. Den letzten, eher mittelmäßigen Einspielungen folgten in den Jahren 1974-1976 keine weiteren Veröffentlichungen nach.

Hoffnungsvoller Neubeginn

Erst im Jahre 1976 nahm Pharoah Sanders für das noch junge Avantgarde-Label India Navigation wieder eine Schallplatte mit Namen „Pharoah" (India Navigation-IN-1027) auf. Das Titelstück „Harvest Time" ließ einen vielversprechenden Neu-Anfang erwarten und die Anhänger von Pharoah, die ihm auch noch in der Phase seiner musikalischen. Identitätskrise treu geblieben waren, sollten nicht enttäuscht werden. Die A-Seite der Platte jedenfalls stellt sich als eine absolut geschlossene, ästhetische Einheit dar, die in gleichberechtigtem Zusammenklang von singenden Bass-Linien, flächigen Harmonium-Motiven und den melodischen Malereien von Sanders' Tenorsaxophon ein „Erntedankfest" seiner meditativen Spielweise ist. Pharoah Sanders überrascht hier mit einem, für ihn völlig neuen Saxophon-Sound, der jedoch nichts von seiner Aura eingebüßt hat und vielmehr als Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten erscheint. Der schwebende Ton, den Sanders hier durch den Atem seines Horns entstehen läßt, scheint sich dauernd in die eigene Luft zu verflüchtigen und nur als Zeichen seiner eigenen Vergänglichkeit zu existieren. Pharoah führt auch hier noch in seiner getragenen, weichen sub-tone Spielweise den Gesang seines Tenorsaxophons bis zu dem Punkt, an dem die Melodie der Stimme aufhört und in einen „Aufschrei" übergeht. Und einmal mehr ergreift das „Geheimnis des Klangs", wie Sanders es immer wieder auf seinem Saxophon berührt, den unbefangenen Hörer. Auf „Harvest Time" wird erneut deutlich, daß es Sanders in seiner Musik, d. h. dem Klang-Ritual seines Saxophons nicht um rationale Aufklärung über irgendwelche innerweltlichen Sachverhalte, sondern um eine grundsätzliche Emanzipation der Sinne, einer befreienden Erweiterung der gefühlsmäßigen Erlebnisfähigkeit von Jazz und der geistigen Substanz von Musik schlechthin geht.

Die einzige Voraussetzung für das Verstehen von Jazz, für die Wesensschau einer schönen „Seele der Musik", sieht Pharoah Sanders in der Bereitschaft des Hörers, sich selbst zu erkennen, das eigene Ich zwischen Emotion und Ratio aufzuspüren. Die Mysterien von Klang und Melodie sind ein kultisches Spiegelbild des menschlichen Empfindungsreichtums und können Trost und Optimismus in einer Zeit verbreiten, in der die Restriktion und Verkümmerung sinnlicher Erfahrung durch

Pharoah

Du stiegst einst auf wie eine Super-Nova
Uns bleibt die Asche der Erinnerung –
Die frühen Jahre in New York
Inferno Deiner Leidenschaft im Fegefeuer Trane's
Das Saxophon als Schrei
Jazz als Gebet, von mystischer Versunkenheit umnebelt –
Ascension – Himmelfahrt der Träume
Klang wird zur Hymne und erstrahlt als kultisches Symbol
Und wer den Ganges liebt wie Du
und seine heiligen Wasser kostet,
vergißt sehr schnell den Mississippi
und den Blues –
Dein Zorn entzündet sich in keiner Aggression,
er schmilzt dahin im Karma
als ruhige Religion des Zen gebannt –
Die Schönheit Deines Tons
– fast transzendent verhüllt –
entfachte nicht die Wut der Unterdrückten
Und warst kein Kämpfer,
hattest doch die Kraft, den Frieden zu verheißen
Allein mit dem Tenor, dem Sprachrohr Deines Herzens,
vermochtest Du, die Kunst zum Rausch der Utopie,
zum Wärméstrom der Hoffnung zu erheben –
Und war die Sehnsucht noch so ungewiß
nach einer stillen Insel in der Trübe unserer Zeit
– sie war stets menschlich
Und immer, wenn die rauhe Botschaft Deines Horns
die Finsternis der Sinne bricht
– ein Schauer der Betroffenheit
hebt jegliche Entfremdung auf –
Und doch bist Du allein –
Der Free Jazz brach sich lauthals seinen Weg
als Du den Zauber purer Klang-Ästhetik fandest –
Der Funke glimmt noch auf in Deinem Spiel,
noch brennen manche Melodien lichterloh
– und spürst doch schon, wie diese Flammen
sich verzehren . . .

Peter Kemper

Von-der-Heydt-Preis für

Detlef Schönenberg

Detlef Schönenberg, 35, ist Schlagzeuger, ein Mann, der „den Namen Wuppertals in alle Welt hinausgetragen hat", wie eine Lokalzeitung stolz formuliert. Und ganz so, als sei dies für den Musiker schon eine Aufgabe von Dauer geworden nach den langen, kargen Jahren, in denen er mehr von Nebenjobs als von seiner Musik gelebt hat, mutet an, daß das Preiskomitee, das sich mit dem Von-der-Heydt-Preis revanchieren wollte, ihn zur Übermittlung der Nachricht in der Stadt gar nicht auffinden konnte. Da nämlich befand er sich auf der anderen Seite der Welt auf Japan-Tournee.

Ende August wurde Detlef Schönenberg auch offiziell der Förderpreis des Von-der-Heydt-Preises der Stadt Wuppertal überreicht, dotiert mit 5000 DM. Aus dem Dokumentationsfond der Preisträger fließen ihm weitere 4000 DM zweckgebunden zur Produktion einer Platte zu, sie ist bereits in Arbeit.

Nach Peter Brötzmann (1974) erhält diese Auszeichnung damit zum zweiten Male ein Repräsentant der sogenannten „Wuppertaler Szene", einer profilierten lokalen Jazzkultur, die sich im Bewußtsein vieler Jazzfreunde als die Stadt mit der größten Dichte radikaler Free-Jazz-Musiker in der Bundesrepublik ausweist. Viele sprechen knapp nur von „den Wuppertalern", und doch kennzeichnen diese beiden Worte, die früher sehr prägnant eine bestimmte Auffassung von Jazzmusik symbolisiert hatten, heute nichts weiter als eine historische Reminiszenz. Die Wuppertaler Szene ist längst in Auflösung begriffen, und zwar ziemlich genau in dem Maße, wie einige ihrer Vertreter sich von der einst als Norm geltenden atonalen Raserei entfernt haben, unter ihnen Detlef Schönenberg.

Zwar räumt er ein, gebe es in Wuppertal noch alle jene Musiker, die vor Jahren auch dort wohnten, „aber es sind verschiedene Aktivitäten, denen jeder nachgeht, und man ist häufig weg, man trifft sich nicht mehr so oft - ausgesprochen selten sogar." Als wichtiges Indiz für diese Entwicklung gibt er den Konflikt um die Berliner Free Music Production an, das musikalische Sprachrohr der Wuppertaler, das mittlerweile den Charakter einer Produktionskooperative gleichberechtigter Musiker verloren habe, auch wenn es sich nach außenhin noch so darstelle.

Gerade wegen dieses musikalischen Klimas aber, wegen der gemeinsamen jazzstilistischen Plattform, war Schönenberg 1970 an die Wupper gezogen. 1944 in Berlin geboren stammt, er - selten genug für einen Musiker dieser Art - aus einer Arbeiterfamilie, die wegen der Arbeitslosigkeit während der Nachkriegszeit nach Bochum übersiedelte.

Kindheit und Jugend waren von zwei Phänomenen bestimmt, deren Auswirkungen ihm lange zu schaffen machten, deren Folgen er freilich durch Konzentrationsfähigkeit und Ausdauer, zwei seiner hervorstechendsten Persönlichkeitsmerkmale, hat kompensieren können. Das eine, eine schwere und in Intervallen auftretende Beinerkrankung, hat er in ihren psychosomatischen Bezügen erkannt und durch Willenskraft überwunden; ein Aufenthalt vom 12. bis 18. Lebensjahr in einem Kloster bei Paderborn, durchaus freiwillig gewählt, hat ihm durch die Unterdrückung sämtlicher kreativer Impulse geschadet, eine Geschichte, die nicht gewisser Analogien zu Musils jungem Törieß entbehrt.

Den Anschluß ans Leben, die Wiederherstellung der hinter Klostermauern verkümmerten Kontaktfähigkeit, die gewann Schönenberg über den Weg eines intensiven Schlagzeugspielens und -probens zurück, zunächst bei einem klassischen Schlagzeuger, um erst einmal die Stöcke richtig halten zu lernen, dann bei Dixieland-, später in Hardbop-Jazzgruppen.

Ein Schulkollege von damals, den er kürzlich auf der Kemnade in Bochum wiedertraf, konnte ihn mit einem frappierenden O-Ton Schönenberg konfrontieren. Mit den Worten „1. Ich werd' Musiker und 2. ich heirate" soll er sich damals von seinen Mitschülern verabschiedet haben. Beides hat er in relativ kurzer Zeit realisiert, und die Gewißheit über beide Ziele ergab sich in einem geradezu kuriosen zeitlichen wie räumlichen Zusammenhang. Daß sein Schlagzeugspielen über einen Amateur- und Freizeitspaß hinausgehen sollte, das empfand er erstmals ganz sicher unter dem Eindruck eines Konzertes von Eric Dolphy in Berlin, woraufhin ihm auf der Rückfahrt, im Zug nach Bochum, der wesentliche Schritt zu des Zitates zweitem Teil glückte - da nämlich machte er die Bekanntschaft seiner späteren Ehefrau.

Die ersten halbprofessionellen Lorbeeren konnte Schönenberg mit einem ungewöhnlich großen Schritt erreichen - in Paris, wo er sich 1965 zu sogenannten „Einsteigerjobs" aufhielt. „Das war damals in Paris noch möglich. Ich ging also in jeden Club und ließ meine Hoteladresse da; immer wenn ein Schlagzeuger ausfiel, wurde ich angerufen. Damit konnte ich mich eine geringe Zeit halten, und ich glaube schon, daß es ganz gut geworden wäre. Nur - die Stadt war voll von europäischen Musikern, die Franzosen mochten diesem Treiben nicht länger zusehen und haben eine Musikergewerkschaft gegründet." Deren Forderung: wenn ein Ausländer spielt, müssen drei Franzosen beteiligt sein, ließen für ihn keinen Existenzraum mehr an der Seine.

Mit 21 war er verheiratet (derzeit läuft die Scheidung), den Unterhalt für die Familie mit zwei Kindern besorgte er durch Tätigkeiten wie etwa als Vermessungsgehilfe. Später - schon in Wuppertal - wurden die Rollen getauscht: er machte den Haushalt und hatte so wesentlich mehr Zeit, um an seiner Musik zu arbeiten.

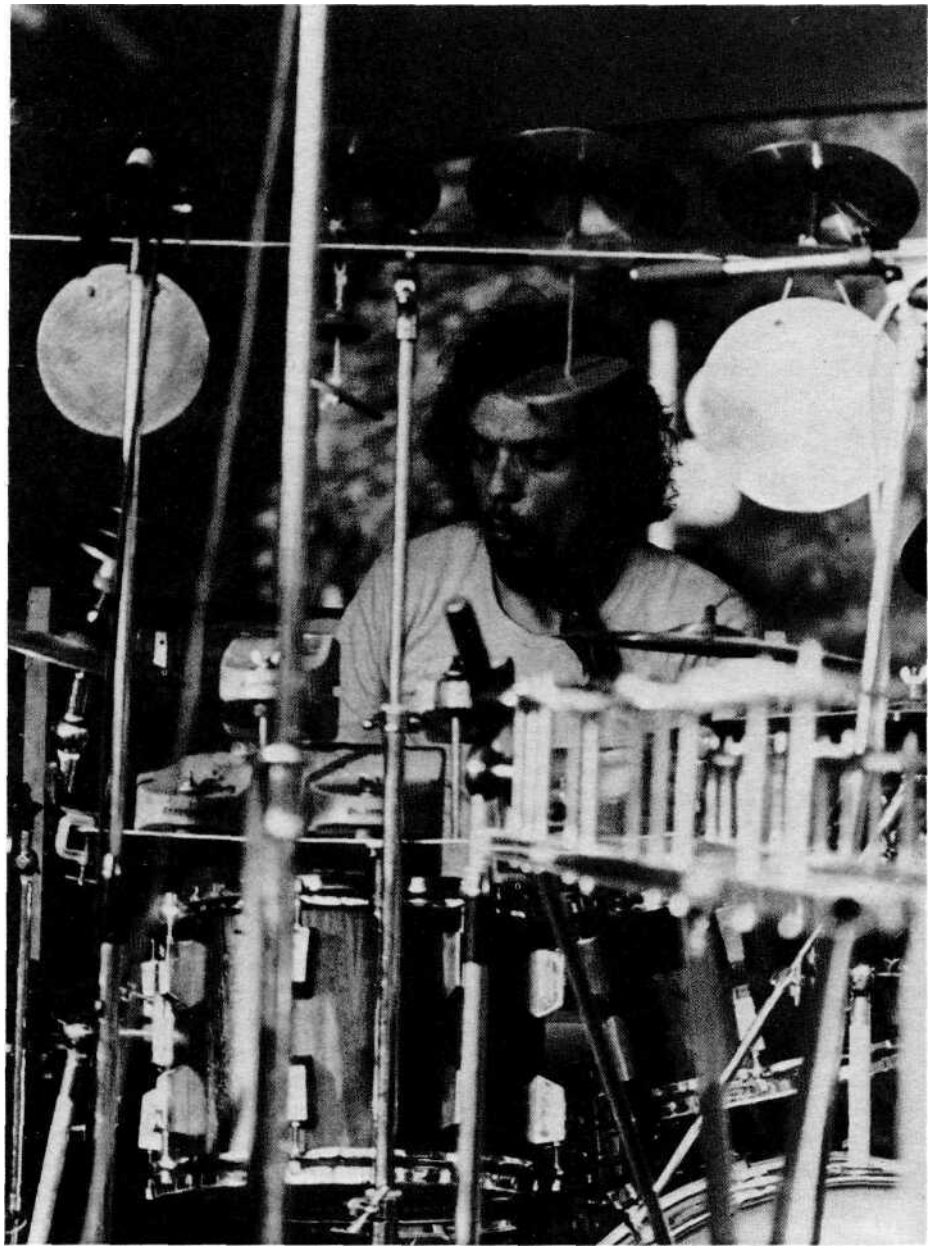
Schönenbergs erste musikalische Station in Wuppertal war das Rüdiger Carl Trio, Zeit der ersten längeren Erfahrung als Berufsmusiker, aber auch Zeit einer gewissen musikalischen Klärung und Weichenstellung, die auch heute noch seinen musikalischen Kurs bestimmen. „Es zeigte sich damals sehr deutlich, daß wir noch mehr zu tun hätten als das, was in diesem Trio möglich war, und so lösten wir uns also freundlich auf!"

„Wir heute", das sind Schönenberg und sein Posaune und Baß spielender Partner Günter Christmann, 37, wohnhaft in Hannover, die seit 1972 als Duo eines der beständigsten und attraktivsten Ensembles des neuen deutschen Jazz bilden, vor allem gefördert durch mehrere Auftritte auf dem wichtigsten Umschlagplatz für Jazz-Innovationen in diesem Lande, dem New Jazz Festival in Moers.

Mögen dort auch immer wieder europäische Jazzmusiker einem Vergleich mit den Amerikanern sich aussetzen (und ihm nicht standhalten) - für Christmann/Schönenberg jedoch findet man auch jenseits des Atlantiks so schnell keine Parallele. Was die beiden bieten, ist so genuin europäischen Ursprungs, daß derjenige, der sie auch nur einmal gehört hat, kaum auf die krumme Idee gebracht wird, etwa die rein technischen Fähigkeiten zu vergleichen und dabei den Rahmen zu übersehen, innerhalb dessen sie gänzlich andere Funktionen erfüllen.

Dabei haben die zwei ja eigentlich mit ihrem Instrumentarium dem Nichteingeweihten wenig Aufregendes in Aussicht zu stellen, denn was kann man schon von einer Kleingruppe mit Posaune und Schlagzeug erwarten?

Gravierende Bedeutung erlangt dabei freilich der Umstand, daß Christmann seine Posaune eben nicht wie eine übliche Posaune bedient und Schönenberg an seinem umfangreichen Schlagwerk Ähnliches tut. Und seltsamerweise deckt sich für die erregende Korrespondenz, die dabei herauskommt, der Begriff der Journalisten mit dem der Musiker - Glücksfall in einer Zeit, wo doch die meisten, die musikalisch neben den Hauptströmen rudern, Dauerklage über die falschen Schubladen führen, in denen man sie unterbringen will.



Improvisation, Spontaneität und Materialverfremdung: Detlef Schönenberg
Foto: Karl-Heinz Bechholz

Im Falle Christmann/Schönenberg ist immer wieder die Rede von einem „Reaktionsspiel", und in der leicht gestelzten Sprache der Musikwissenschaft stellt sich das so dar: „Der musikalische Prozeß ergibt sich aus der Spieldisposition jedes einzelnen und der gemeinsamen Auseinandersetzung mit Material und Motiven, die jeder einbringt, sei es nun in letztlich übereinstimmender oder divergierender Verarbeitung." (Elke Schipper). Konkret: was die beiden vorführen, sind keine^ „Stücke" im herkömmlichen Sinne, stützt sich nicht auf Vereinbarungen über Tonart, Thematik oder Rhythmus (meist bewegen sie sich ohnehin außerhalb jeglicher Tonalität). Die einzigen Prinzipien, nach denen Christmann/Schönenberg sich richten, haben viel mit ihnen selbst zu tun: Improvisation, Spontaneität und Materialverfremdung. (Vor Monaten in der ZDF-,.Spielwiese" führte mal jemand vor, welche Klänge sich einer Tuba entlocken lassen - und doch verfügte jener Musiker nur über einen Teil der Mittel zwischen Flüstern und Schreien, verwirrenden Atem- und Dämpftechniken, die Günter Christmann bei einem normalen Konzertereignis herausläßt.)

Detlef Schönenberg: „Da gibt es überhaupt keine Verabredungen, keine über die Konzeption der Stücke, keine über Verlauf und Dauer der Stücke. Sondern es gibt höchstens eine Verabredung, daß man sagt: Wir wollen aber vielleicht nicht so stark loslegen, damit das Publikum Gelegenheit hat, sich .reinzuhören'."

Keine musikalischen Absprachen - aber auch keine Proben; früher ja, nach längeren, konzertlosen Zeiten, aber heute nicht einmal vor wichtigen Auftritten wie bei den Berliner Jazztagen oder in Donaueschingen. So stark ist das Vertrauen der beiden Partner ineinander, so breit die Palette möglicher musikalischer Verhaltensweisen, gewonnen in jahrelanger Erfahrung, daß sich allemal ein Ausweg aus denkbaren Talsohlen ergibt.

Kunststück, weil ja immer nur zwei Leute anwesend sind? Im Gegenteil - „Es ist sogar ein erheblicher Nachteil und eine immense Schwierigkeit, denn es ist ja immer nur einer da, auf den man reagiert, auf den man dann aber auch reagieren muß - es sei denn, man schweigt. Und dann hat eben der andere sein Solo, wenn man dazu nichts zu sagen hat. Aber gerade dieser äußerste Druck des Sichauslieferns in diese Gemeinsamkeit bewirkt unheimlich viel, bringt unheimlich viel hervor." Bringt soviel an musikalischer Bewegung, soviel an unterschiedlichem akustischem Szenarium hervor, daß man schnell versucht ist, die Interaktion der beiden für einen Dialog in einer Art Sprache zu halten.

Schönenberg hat auch dies hinterfragt. Auch wenn auf der Bühne der Austausch akustischer Signale mitunter frappierende Resultate hervorbringt, die sich auch dem Publikum nachvollziehbar mitteilen - daß sie sich über musikalische Inhalte hinausgehend verständigen könnten, verneint er: bei Konflikten nimmt die musikalische Dialogfähigkeit ab. Was hinter der Bühne sozial schiefgelaufen ist, das kann auf der Bühne nicht mit musikalischen Mitteln ausgebügelt werden.

Der Beitrag, den Schönenberg zu dieser Musik liefert, wäre so nicht möglich, wäre er stilistisch völlig eindeutig mit einer der beiden großen Gattungen des Jazz-Schlagzeugspielens in Deckung zu bringen. Am weitesten entfernt ist Schönenberg von den „Time"-Spielern, also jenen, die sich auf feste Metren beziehen; den ,,Puls"-Spielern hingegen, die nicht-metrisch arbeiten, ist er allenfalls verwandt. Sein Spiel - das wegen seines technischen Standards heute auch frühere Skeptiker respektvoll betrachten - scheint demgegenüber wesentlich mehr melodisch orientiert, allein durch die zahlreichen Utensilien des Drum-Sets weist es sich durch einen viel größeren Klangfarbenreichtum aus.

Versteht sich, daß eine Musik, die dermaßen zwischen/neben/über den Genres liegt, sozusagen auch eine „interfraktionelle" Aufmerksamkeit findet. Eine Frage in Donaueschingen: „Jungs, wie kommt ihr denn in das Lager? Zwar gehört ihr nicht so ganz hundertprozentig zu uns, sprich also E-Musik, aber was habt ihr denn eigentlich mit Jazz zu tun?" Tja, was haben Christmann/Schönenberg mit Jazz zu tun - aber was denn auch mit sogenannter „E"- oder „Neuer Musik"? Schönenberg: „Was vom Jazz her kommt, das ist eben - glaube ich - doch so eine spezifische Bewegung in der Musik und der Spielwille, auch die Spielfreude. Es ist für die Leute aus dem anderen Lager wahrscheinlich immer wieder interessant

und verblüffend, daß Leute wie wir, die die ganze Sache von einem anderen Ausgangspunkt - nämlich von der Improvisation her - auffassen, manchmal zu ähnlichen Ergebnissen kommen wie sie über Gedankenkonstrukte oder Ausarbeiten von Materialien. Das passiert bei uns eben im spielerischen Ablauf."

Und so haben denn die beiden längst die akustischen wie die optischen Dimensionen ihrer Musik durch Kontakte mit Repräsentanten anderer Kunstmedien verlängert - etwa durch Konzerte und eine Platte gemeinsam mit dem Wuppertaler Klavierprofessor und Synthesizer-Spieler Harald Boje, mit den Tänzerinnen Pina Bausch und Elizabeth Clarke eine visuelle Interpretation der akustischen Bewegungsverläufe.

Jüngstes Projekt - wiederum auf der elektronischen Achse - ist die Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio Freiburg, welches die beiden noch mehr in das Rampenlicht „des anderen Lagers" rückt. Ende September beim Warschauer Herbst und danach bei einem Festival in Montreal.

Aber auch an der Wupper hat Detlef Schönenberg - einmal abgesehen davon, daß die Einkünfte aus der Duo-Musik seit zwei Jahren die Ansprüche eines bescheidenen Lebensstandards alleine tragen - alle Hände voll zu tun: montags, dienstags, mittwochs kann man ihn nur schwer erreichen, weil er dann 15 Schlagzeugschülern (keine „kleinen Schönenbergs", sondern unter anderem auch Rockdrummer) trommel-technischen Schliff beibringt.

Und im übrigen hat er, da er glaubte, seine optische Wahrnehmung vernachlässigt zu haben, vor geraumer Zeit mit dem Photographieren begonnen. Eine ganze Reihe ansehnlicher erster Resultate ist in seiner Wohnung *zu* begutachten; und wer dabei den Photographen Schönenberg mit dem Musiker Schönenberg in Beziehung bringt, der entdeckt, daß er quasi komplementär arbeitet: während seine Musik vorwiegend von einem dynamischen Prinzip geprägt ist, sind seine Bilder eher statisch, eher graphische Studien unbewegter Zustände.

Michael Rüsenberg

Diskographie

Carl/Christmann/Schönenberg „King Alcohol" (FMP 0060)
Christmann/Schönenberg „We Play" (FMP 0120)
Christmann/Schönenberg/Boje „Remarks" (FMP 0260)
Christmann/Schönenberg „Live at Moers Festival 76" (Moers Music 01012)
Christmann/Schönenberg „Topic" (Moers Music 01020)
Schönenberg „Detlef Schönenberg spielt Schlagzeug" (SAJ 04)
Schönenberg/Jüllich „First of April" (Moers Music 01050)

Erster Professor für Jazz in der BRD: Jiggs Whigham **Foto: Ulrich Borchert**

Eine Professur für Jazz

Kritische Anmerkungen zu einer neuen Einrichtung

Wie wird man in unserem Lande Jazzmusiker? Dies ist eine Frage, auf deren Antwort im Sinne des Wortes „wenig gegeben" wird, die offenbar nur die Betroffenen selber beschäftigt: Die Jazzmusiker. Was an Angeboten da ist, hat die Form von Seminaren und Kursen, denen es aber allerorten keineswegs um die Belehrung von Anfängern geht, sondern um praktische Weiterbildung. Ein bekannter deutscher Kritiker hat zwar einmal gesagt, daß der Jazz oft gerade dann hoffähig wird, wenn er einen leichten Beigeschmack von Hinterhof nicht ganz verliert. Aber was das betrifft, so bedingt gerade dieses musikalische Kolorit in der deutschen Szene mittlerweile einen genrehaft eingenisteten, latenten Zustand von subkultureller Resignation und Ratlosigkeit entwicklungs- und statusmäßig „Minderbemittelter". Resignation spricht zum Beispiel aus den Worten Peter Herbolzheimers, dem es unverständlich ist, „daß man in Deutschland seinen eigenen Nachwuchs schon längst aufgegeben hat, daß er darüberhinaus in der europäischen Szene, was Studio- und Orchestermusiker betrifft, mit Ausnahme von England, garnicht existiert". Dasselbe spricht aus den Aktionen und Reaktionen von Tausenden junger Musiker, die sich autodidaktisch, in abgelegenen oder „unterirdischen" Not-Proberäumen um einen gewissen instrumentalen Standard bemühen und dann, wenn es die Kasse erlaubt, bei arrivierten Jazzmusikern, die meistens wenig Zeit haben, um ein paar monatliche Unterrichtsstunden fragen.

Der „klassische" Musikstudent hat es leichter, er kommt zumeist aus dem obligaten Musikunterricht, aus der Musikschule, es gibt in fast jeder Stadt renommierte, meistens dem Allgemeinen Deutschen Musikpädagogenverband angeschlossene, von Schule und Elternhaus akzeptierte Lehrer. Und für seinen Übertritt zur Musikhochschule gibt es, wenn auch die Aufnahmebedingungen schwer sind, wohlvorbereitende Möglichkeiten.

Kölner Initiativen

Um so erfreulicher ist nun die Ausnahme, die in Köln gemacht wird. Hier ist ein Kultusministerium seit etwa zwei Jahren im Rahmen allgemeinmusikalischer Förderungsmaßnahmen um den Jazz bemüht: Man richtet an der Staatlichen Musikhochschule in Seminarform eine Art Jazzinstitut ein, verbunden mit der ersten deutschen Jazz-Professur, die dem amerikanischen Posaunisten, Big Band Fachmann und Pädagogen Jiggs Whigham - nach einer Hochschul-Wahl - verliehen wird.

Diesem vom nordrhein-westfälischen Kultusminister Girgensohn bereits genehmigten Ereignis gingen schon andere Förderungsmaßnahmen für den Jazz voraus: Der 1978 gegründete Wettbewerb „Jugend jazzt", die Mitwirkungsmöglichkeiten für begabte junge Musiker im „Landesjugendjazzorchester". Man gab immerhin 1979 für Musikförderung 73 Mio. DM aus, während es 1972 noch nicht einmal 4 Mio. waren. Es ist also vom großen Subven-

tionskuchen ein Stück für den Jazz dabei. Die Einrichtung und Lehrbesetzung in Köln soll so aussehen: Jiggs Whigham bekommt die Lehrfächer Posaune (Stilistik, Improvisation, Big Band- und Ensemblespiel, Gehörbildung), Manfred Schoof, der zweite der beiden Kandidaten für die Professur, die Fächer Trompete, Jazzgeschichte, Improvisation, Arrangement, Komposition. Weitere Lehrkräfte sind Rainer Linke, Bass und Harmonielehre, Christof Spendel und Francis Coppieters, Piano, Karl Heinz Wiberny, James Towsey und Karl Krautgartner, Saxophon, Wolfgang Ekholt, Schlagzeug, Jazzrhythmik. Ein neues, interessantes Fach, das „Musikmanagement", wird Harald Banter unterrichten, um zukünftige Berufsmusiker auf den Umgang mit Studio- und Orchesterarbeit und GEMA vorzubereiten.

Das Echo

Die Wahl Jiggs Whighams zum ersten deutschen Professor für Jazz ist eine Angelegenheit, die Echo und Stellungnahmen hervorgerufen hat in einer Art, die einige ,,szenen"-interessante Gesichtspunkte beleuchtet. Denn obwohl diese Wahl nach Mehrheitsbeschluß ein „klarer Fall" ist, (Whigham erwartet nach vertraglichen Abklärungen mit dem WDR in Kürze seinen Amtsantritt) kommen Einwände: Zunächst erstaunt die Wahl eines Amerikaners für diese erste deutsche Professur ihrer Art. Andere kritische Stimmen kommen aus eben jenen studentischen und jugendlichen Kreisen, deren Vorstellungen von Jazzmusik und Jazzmusikern als einer Art kulturellem Underground durch eigene drastische Erfahrungen gebildet wurden. Der Typ des Mercedes-fahrenden, arrivierten und etablierten Jazzmusikers erscheint dieser Guppe verdächtig, die kaum anderes kennt als Kellerproben, schlechtdotierte Clubauftritte, Hotelmisere und Tourneestress qualifizierter Jazzmusiker als „freakigen", gottgewollten Naturzustand. Man ist von Elternhaus und Schule her in vielen Fällen gewohnt, daß Jazz nicht gesellschaftsfähig, sozusagen eine Sache armer und - natürlich im guten Sinne - „irrer" Idealisten sei und zu sein habe. (Daran hat sich im Grunde in den letzten zehn Jahren nicht sehr viel geändert.) Man sieht sogar tendenziöse Gefahren für die „geistige Freiheit" des Jazz durch die Besetzung dieses Lehrstuhls für die Erziehung von JazzmusTkem durch einen zweifellos musikalisch wie kommerziell cleveren, handwerklich mit allen Wassern des instrumentalen wie Big Band Handwerks gewaschenen Amerikaner. Andere meinen, die „Revolution fresse ihre eigenen Kinder", wenn man im Zuge von Emanzipation und Rehabilitation des Jazz einen Mann deshalb ablehne, weil er nach jahrzehntelanger Arbeit mit dem sichtbaren Niederschlag einer Anerkennung behaftet ist, die man selbst dringend befürwortet.

Wer ist dieser „Professor"?

Wer ist nun Jiggs Whigham, dieser Amerikaner in Köln, der vor dem deutschen Startrompeter, Komponisten, Pädagogen und New *Jazzer* Manfred Schoof die Professur bekam? Er wohnt mit seiner Frau und zwei Kindern in Bonn und bei oberflächlicher Betrachtung seiner Person ist er ein bürgerlicher, besser gesagt fast bäuerlicher Mensch, der zuhause ir Cleveland/Ohio früher auf dem Bauernhof noch Kühe gemolken hat, bevor er (vom Vater, der gut Posaune spielte, inspiriert) sehr früh und sehr erfolgreich bei Stan Kenton und im Glenn Miller-Nachfolgeorchester Berufsmusiker wurde. Er geht sonntags mit Frau und Kindern in die Kirche, ist von gewinnender Konzilianz, versteht es, unkompliziert mit Menschen umzugehen, gibt sich einfach.

Das „Amt" und die Pläne

Im Gespräch, im näheren Eingehen auf das, was sich da so fast klischeehaft ordentlich und glatt an personality-Oberfläche auszubreiten scheint, kristallisieren sich ein paar Züge und Eigenschaften heraus, die doch gerade ihn recht geeignet erscheinen lassen für dieses „Amt", jungen Menschen an zentraler Stelle nicht nur das Posaunenspiel beizubringen. Sondern auch einige tiefere Einsichten darüber, daß ein Jazzmusiker heute zu seinen musikalischen Gaben viel Disziplin, ausgebildete Intelligenz und ein gerütteltes Maß an Realitätssinn haben muß, um nicht von eben jenem überwältigenden Kommerzialismus und den frustrierenden Nebenerscheinungen des „schiefen" Jazz-Image untergebuttert zu werden. Eigentlich ist Whigham eine Gestalt wider die gerade von deutschen Jazzern so gern propagierte Polarisierung zwischen Archaik und Avantgarde. Die es im typischen amerikanischen „Mainstream" (stilistisch dem Swing verpflichtet, der Moderne gegenüber nicht verschlossen) nicht gibt, - man ist sich der immer noch präsenten Meisterschaft der Vaterfiguren des Jazz aus den 30er und 40er Jahren bewußt. Als solcher „Mann der Mitte" hat Jiggs Whigham ziemlich strengumrissene Vorstellungen, er haßt zerstörerische Schlamperei, die der Kölner Hochschulhausmeister gerade im Raum der Jazzer beklagt, er mag schmutzige, langhaarige „Freak"-Allüren garnicht, läuft dabei selbst immer mit Jeans und Bart herum und macht ehrlicherweise überhaupt kein Hehl daraus, daß ihm Ordnung, gutes Essen, ein erstklassiges Auto und geregelte Finanzen lieber sind als ein Hungerleiderleben in Clubs und Kellern. Er ist eben Amerikaner, in einem Jazzklima geschult und aufgewachsen, das doch gerade in seiner einerseits cooleren, andererseits intensiveren Temperatur (auch wenn es dort mehr materielle Not gibt als hier) gewisse, fast schon zu „Romantik" erhobene deutsche Aschenputtelallüren im Jazz nicht so kennt. Andere Stimmen gibt es, die eben gerade jene Wahl Whighams der Wahl eines Manfred Schoof vorziehen, obwohl Schoof gewiß der kreativere Experimentator, oder Komponist ist, der Typ des erfolgreichen, aber markanteren und eigenwilligeren Musikers. Dem man als potentiellem „Neuerer" die Ausgeglichenheit und „Mitte" Whighams als Mentor und Pädagoge vorzieht. Obwohl es sehr viele gibt, die Schoof als Kandidaten befürwortet haben.

Was bedeutet das Kölner Angebot?

Ohne „Überbewertung" dieser Professur hat diese Kölner Hochschulinstitution eben doch einen Stellenwert, der sich aus der Hoffnung auf Schule-machende Entwicklungen anderorts, aus der Dürftigkeit der übrigen deutschen, zeit- und entwicklungsbegrenzten Angebote von Seminaren und Kursen ergibt. Auch Joe Haiders renommierte Münchener „Jazz School" mit Kapazitätsbegrenzungen, die strengste Auslese und Schulgeld nötig machen, ist hierbei nur einer der Tropfen auf den heißen Stein. Mit festem Lehrplan, Semesterzahlen und Abschluß ist Köln ein Anstoß dazu, daß in Kulturpolitik und -betrieb nicht immer nur gesprochen wird von der Grenzaufhebung zwischen U- und E-Musik. Diese Grenz-Aufhebung ist überhaupt nicht möglich, solange sich das Selbstverständnis der Gleichberechtigung weder auf der E-Seite, geschweige denn auf der Seite der Jazzmusiker selbst einstellt, weil sie bereits großgeworden sind in Bewußtsein und Habitus „nicht eingeplanter Kellerkinder", die in den Underground, unter die wohlgeordnete „belle etage" des Kulturbetriebs gehören.

Jazz als Kunsterziehung?

Dem Einwand, jeder Jazzmusiker hätte ja als Grundausbildung die Möglickeit, Lehrgrundlagen klassischer Instrumentalausbildung zu nutzen, sind elementare Bedenken entgegenzusetzen. Jene Ausbildungsformen sind trotz aller Reformbestrebungen auch hier noch immer von Anbeginn mit den Verhaltensweisen des Repertoirespiels in der klassischen Form behaftet. Und in eben dieser Form der Erziehung zu Spiel- und Improvisationsfreiheit, wie sie der Jazz braucht, entgegengerichtet. Wieviele arrivierte Orchestermusiker können schon frei improvisieren? Der Weg vom klassischen zum Jazz-Pianoschüler ist meistens schwerer als ein Neubeginn im Jazz. Ausnahmen, wie z. B. Friedrich Gulda bestätigen sehr wohl diese Regel. Wenn man also eines Tages Jazz mit Selbstverständlichkeit zur Kunst zählen soll, wo er hingehört, dann muß er erst einmal „Schule machen", in Schulen und Hochschulen, wie jede andere Kunsterziehung auch. Hoffentlich ist Köln ein Anfang. Dita von Szadkowski

Joachim Ernst Berendt

Berliner Jazztage

Viel gute Musik, doch ohne Vision und Imagination

1

Die Berliner Jazztage '79 brachten viel gute Musik. Aber in ihrer Programmgestaltung waren sie ohne Vision und Imagination. Als wirklich eigene schöpferische Programmleistung können nur zwei Gruppen gewertet werden - und das ist zu wenig, wenn 19 Ensembles in sechs Tagen präsentiert werden; es ist auch zu wenig angesichts des Anspruches, den dieses Festival erhebt. Und angesichts seiner finanziellen Möglichkeiten.

Die beiden eigenen Leistungen sind: Einerseits die Präsentation des legendären Tenorsaxophonisten Von Freeman, der seit dreißig Jahren zurückgezogen in Chicago lebt und dessen Vorstellung auf einem internationalen Festival längst fällig war - in Berlin umso reizvoller geglückt, als man ihn mit seinem Sohn, dem ebenfalls Tenorsaxophon spielenden Chico Freeman, zusammenführte - die ungebrochene Linie der großen schwarzen Tenortradition gleichsam in einer Familie symbolisierend. Und andererseits: ein Kompositionsauftrag an Carla Bley, der zu der besten - und vor allem geistreichsten und humorvollsten - Musik führte, die diese große Jazz-Komponistin bis dato geschrieben hat. Hinreißend vor allem ihre Satire auf die - früher einmal! - notorischen Buh-Rufer des Berliner Publikums. Miss Bley hatte dazu ein paar Leute auf die oberen Ränge entsandt, die - diesmal freilich auf Bestellung - zu buhen begannen und ihr damit das Stichwort lieferten für ihren eigenen, speziell für Berlin geschriebenen Song: „Boo to you, too". Hervorragend auch die Solisten der zehnköpfigen Band - allen voran der Tenorsaxophonist Gary Windo, der Posaunist Gary Valente (noch schneidender, stechender als Roswell Rudd!) und der Organist Arturo O'Farrill: fast so etwas wie ein neuer Stil auf der Orgel, der erste seit Larry Young!

Auch für den anderen orchestralen Höhepunkt des Festes sorgte eine Frau - die Japanerin Toshiko Akiyoshi - und, wahrhaftig, es machte Spaß zu sehen, wie die beiden Damen - originell gekleidet und hübsch anzusehen, gleichermaßen resolut wie feminin - den „Männer-Apparat" ihrer Orchester dirigierten: ein Vergnügen nicht nur für Feministen.

Toshiko hat es wirklich geschafft, neue Klänge zu erfinden, - etwa ihre flute section oder die Kombination einer Flöte, eines Altsaxophons, zweier Sopransaxophone und einer Klarinette oder - besonders wirkungsvoll - dreier Flöten, eines Tenor- und eines Bariton-Saxophons. Und sie hat einen immer besser werdenden Solisten - ihren Ehemann Lew Tabackin auf Tenorsaxophon und Flöte (zwei völlig verschiedene Stile auf den beiden Instrumenten!). Eindrucksvoll, wie Lew Tabackin in den japanisierenden Stücken den Flötencharakter der japanischen Shakuhachi trifft. Jedenfalls ist nicht nur Toshiko tief in die amerikanische Musik, sondern auch Tabackin tief in die japanische Tradition eingedrungen. Er sagt: „Das kommt vom Rohen-Fisch-Essen."

Von Toshiko - und nicht in dem „Music for Mingus" genannten Konzert - kam auch der bewegendste Mingus-Tribut des Festivals: eine Ballade mit dem Titel „Farewell Mingus". Ich mußte daran denken, daß gerade Toshiko so oft unter Mingus' Aggressivität zu leiden hatte; ich sehe sie noch weinend aus dem alten Five Spot Anfang der sechziger Jahre herauskommen, aber so soll es ja sein: das Bittere vergißt man, das Gute bewahrt man.

Im Orchester saß übrigens einer der besten Satzführer, die es heute in den USA gibt, bewährt vor allem durch sein Spiel im Les Brown-Orchester: Ted Nash, unverständlicherweise nicht erwähnt im Programmheft. Und auch der Bassist stimmte nicht. Im Programmheft steht John Heard. Heard aber ist schwarz und der Mann, der da saß, war weißer Hautfarbe. (Anmerkung der Redaktion: Bob Bowman.)

Aber gerade angesichts des hinreißenden Spiels der Toshiko Akiyoshi/Lew Tabakkin Big Band wurde ein Haupt-Dilemma der Jazztage deutlich: Das Orchester entstand im Frühjahr 1973. Bereits im Sommer des gleichen Jahres - das läßt sich durch Fachkritiken belegen - war deutlich: dies ist das kommende große Jazz-Orchester. Für ein Festival, das den Anspruch erhebt, künftige Entwicklungen vorauszunehmen, sie anzubahnen und künstlerische Anstöße zu geben, wäre es selbstverständlich gewesen, das Orchester noch im gleichen Jahr, spätestens aber 1974, zu präsentieren. Umso mehr, als sich sonst auf der großorchestralen Szene jener Jahre wenig ereignet hat. Erst in diesem Jahr - 1979 - gab es wieder neue, die ganze internationale Jazzwelt illuminierende Orchesterklänge: von der kubanischen Gruppe Irakere, die deshalb auch sofort auf den Jazz-Festivals in Montreux und in New York vorgestellt wurden. Viele finden: die aufregendste Band des Jahres. Dieses Orchester also hätte jetzt nach Berlin gehört (und wäre, wie zuj/ernehmen ist, auch gern gekommen!). Werden wir wieder - wie bei Toshiko-Lew Tabackin - sechs Jahre warten müssen? Irakere übrigens wäre umso eher fällig, als der mißglückte Salsa-Abend der Berliner Jazztage 75 endlich wettgemacht werden müßte. Das wäre das ideale Cuban-Jazz-Programm: Irakere (mit einem Soloset von Chucho Valdes) Los Papines - Eddie Palmieri. (Obendrein könnte man den kubanischen Teil dieses Abends für die Hälfte der Flugkosten über Ostberlin einfliegen!)

Ich hätte die sechsjährige Verspätung, mit der das Toshiko-Tabackin-Orchester vorgestellt wurde, nicht erwähnt, wenn sie nicht symptomatisch wäre. Charlie Mariano-Philip Catherine-Jasper van't Hof haben ihre aus der Gruppe „Pork Pie" weiterentwickelte Jazz-Kammermusik mittlerweile in provinziellen deutschen Jazzclubs präsentiert - und danach erst stellten die Berliner Jazztage dieses außergewöhnliche, die Kulturkreise überbrückende Trio vor. Das World Saxophone Quartet - ein „klingendes Ballett" vier großartiger Saxophonisten - hat schon vor Jahren auf dem Festival in Moers gespielt, und sogar der konservative amerikanische Impressario George Wein hat die inzwischen weltberühmt gewordene Gruppe für sein eigenes Festival engagiert, bevor nun endlich die Berliner Jazztage Zugriffen.

Das World Saxophone Quartet steht beispielhaft für eine in der ganzen Welt immer offensichtlicher werdende Tendenz zu saxophonistischem Ensemble-Spiel. Weitere Gruppen dieser Art - jede mit ihrem eigenen Stil - sind das Rova Saxophone Quartet in San Francisco, das Tokyo Saxophone Ensemble, der Unique Munich Saxophone Choir, die Saxes Machine Roma etc., aber bis diese Tendenz in Berlin dokumentiert wird, ist sie wahrscheinlich schon wieder Vergangenheit.

Die wichtigen neuen Namen des Jahres auf der New Yorker Jazzszene - belegbar nicht nur durch Fachzeitschriften, sondern auch etwa durch die „New York Times" - sind der Schlagzeuger Shannon Jackson und der Gitarrist Blood Ulmer. Beide waren nicht in Berlin - aber das kleine

Moers-Festival hat sie schon eingeplant. Noch immer nicht ist der Altsaxophonist Arthur Blythe auf den Jazztagen präsentiert, obwohl inzwischen sogar derColumbia-CBS-Konzern seine Bedeutung erkannt und ihn unter Vertrag genommen hat. Wann werden es die Jazztage merken? Auch wieder erst in drei, in vier, in sechs Jahren? - Und vor allem: Seit Anfang des Jahres läßt die sowjetische Staatsagentur Gos-Concert die russischen *Jazzer* reisen. Wo also bleibt das Ganelin Trio aus Vilnius (Wilna) - seit Jahren schon gelobt als beste der sowjetischen Jazzgruppen? Jetzt könnte es kommen. Also müßte es kommen! Ich dachte immer, die Berliner Festivals haben auch eine kulturpolitische Funktion. Ist all das vergessen? Aus Polen hätten längst schon „The Quartet" und/oder „Sun Ship" vorgestellt werden müssen. Und noch weiter östlich: Japan gilt heute als das - nächst den USA - wichtigste Jazzland der Erde. In den 60er Jahren wurde das regelmäßig dokumentiert. Seit Yamashrta: nicht mehr. -

Auch der hervorragende Ulrich Gumpert Workshop aus der DDR, der die charakteristische Spielweise des deutschen Free Jazz heute vielleicht überzeugender dokumentiert als irgendeine westdeutsche Gruppe, hat vorher schon in viel kleineren Veranstaltungen der wachsamen „Free Music Production" in Westberlin und auch wieder auf besagtem Moers-Festival in Westdeutschland gespielt, bevor sich die Veranstalter der Jazztage bemüßigt fühlten, ihn in die Philharmonie zu holen. Und sogar der berühmte Lionel Hampton hat eben das gleiche Orchester, das jetzt die Berliner Jazztage in einem umjubelten Konzert präsentierten, während der Sommermonate auf einer sogenannten „Bäder-Tournee" (!) durch Westdeutschland vorgestellt.

Der Gumpert-Workshop macht die kraftvollste Free Jazz-Orchestermusik, die es heute auf deutschem Boden - in West und Ost - gibt. Man weiß gar nicht, was man hier zuerst loben soll: die Präzision (die ja bei Free Jazz-Orchestern nicht gerade häufig ist)... die Gleit-Klänge des Bläser-Quintetts - die ekstatischen, aufstürmenden Kollektive - die volksmusikalischen Elemente (fast zum Mitsingen!) - die vorzüglichen Soli - Ernst Ludwig Petrowsky etwa auf zwei Flöten gleichzeitig - quasi-Sprachsounds von Conny Bauer auf der Posaune - die aufregende Schlagzeug-Arbeit von Baby Sommer...

2

Das Programmvorwort spricht vom „Neuen Traditionalismus" und der „Wiederauferstehung des Bop". Aber werden die wichtigsten „neuen Traditionalisten" - zum Beispiel Scott Hamilton und die Musiker der californischen Plattenfirma Concord (in dieser Hinsicht war sogar das Warschauer Jazz Jamboree den Berliner Jazztagen voraus!), noch die jungen Musiker, die den zeitgenössischen Bebop am Ende der siebziger Jahre repräsentieren (etwa die Bop-Leute der Plattenfirmen Steeplechase, Muse und Inner City) waren in Berlin anwesend - mit der einen Ausnahme des eindrucksvoll spielenden Tenorsaxophonisten Dave Schnitter. Aber selbst der war nur aus Zufall da, weil er eben zur Zeit Mitglied von Art Blakey's Jazz Messengers ist. Ihnen gehörte das Eröffnungskonzert - und zwar den jungen heutigen Messengers gleichsam wie einigen der großen alten Musiker, die aus Art Blakeys früheren Messengers hervorgegangen sind, darunter Altsaxophonist Jakkie McLean, Posaunist Curtis Fuller und vor allem - fast so etwas wie eine Wiederentdeckung - der Tenorsaxophonist Benny Golson, dessen schönste und viel zu selten gespielte Kompositionen in diesem Konzert erklangen: „Along Came Betty", „Whisper Not", „Are You Real", „I Remember Clifford", „Blues March" und - speziell für diesen Abend entstanden - „Berliner". Leider klang alles ein wenig glatt und geschliffen, ohne die Eruptivität und Kraft, die überlicherweise mit Blakey verbunden sind... bis - im zweiten Teil - der Tenorsaxophonist Dave Schnitter und vor allem der Altsaxophonist Bobby Watson die Musik „anheizten".

Am nächsten Tag folgte dem David Friesen-John Stowell-Duo das Egberte Gismonti-Jan Garbarek-Charlie Haden-Trio. Friesen und Stoweil spielen ihre Musik (und so behandeln sie auch ihre Instrumente!) mit so viel Behutsamkeit und Zärtlichkeit, als handle es sich um die Figuren einer Glasmenagerie. Bei beiden Gruppen gab es ausgesprochene Kostbarkeiten, aber zweieinhalb Stunden leiser und meist langsamer Musik sind einfach zu viel. Als gegen Ende der beiden Sets immer noch ein langsames Stück - und noch eines - erklang, tönte es mit trockenem Berliner Humor von den Rängen: „Endlich mal 'ne ruhige Nummer!" Nach der nachtwandlerischen „Togetherness" von Friesen und Stowell klang das Gismonti-Garbarek-Haden-Trio wie eine All Star-Gruppierung: Eine der typischen ad hoc-Zusammenstellungen, in denen ECM-Chef Manfred Eicher die Musiker seiner Firma zu immer neuen Kombinationen gruppiert und umgruppiert: „Jazz für Leute, die Jazz nicht mögen", nannte es das französische „Jazz-Magazin"; ein Berliner Kritiker sprach von „Ave Maria-Atmosphäre". Es ist aufschlußreich, daß man es angesichts solcher Kombinationen nicht vermeiden kann, von der Plattenfirma zu reden. Dies ist wirklich „ECM-Musik". Bei anderen Gruppen spricht man über die Musiker und erwähnt kaum ihre Firmen. Aber bei bestimmten ECM-Platten und ECM-Gruppen scheint das Plattenetikett wichtiger zu sein als die Spieler. Es ist nicht mehr die Firma, die den Musikern dient, sondern fast umgekehrt - die Musiker dienen der Firma.

Es ist nicht möglich, in diesem Resümee vollständig zu sein. Besondere Würdigung verdient die wunderbare Art, in der der Schlagzeuger Billy Hart und der Bassist Buster Williams Vater und Sohn Freeman begleiteten: sich auf die gegensätzlichen

Symbolisieren die ungebrochene Linie der großen schwarzen Tenortradition: Chico Freeman und Von Freeman **Foto: Norbert Hess**

Stile der beiden Musiker perfekt einstellend und gleichwohl Kontinuität und Zusammenhalt schaffend.
Die extremste Musik des Festivals kam vom Anthony Braxton-Trio mit dem Posaunisten Ray Anderson und Richard Teitelbaum am Synthesizer. Auf weite Strecken war es mehr ein Duo der beiden Bläser mit der Begleitung des bescheiden zurückstehenden Synthesizers als wirklich Trio-Musik. Und doch waren die zwei Soli, die Teitelbaum beisteuerte, das Erstaunlichste an diesem hervorragenden Auftritt. So muß der Synthesizer gespielt werden - und Teitelbaum ist fast der einzige, der es kann! Zwar gab es bei Braxton, jedenfalls wenn er Tenor spielte, ein paar Phrasen, die an die Tradition schwarzer Musik erinnerten, und bei Ray Anderson sichtlichen Spaß am Blechsound seiner Instrumente - fast ein wenig im Sinn alter Blasmusik -, aber jenseits davon war das Bemühen spürbar, alles zu vermeiden, was irgendwie assoziierbar ist - gleichermaßen mit herkömmlichen stilistischen wie mit überlieferten Schönheitsvorstellungen.
Großen Erfolg hatte das Chick Corea-Gary Burton-Duo. Aber es ist seltsam, wie Musik und der Eindruck von ihr sich verändert: Als die beiden zum ersten Mal zusammenspielten - auf dem Olympia-Jazzfestival 1972 in München - besaß ihr Zusammenspiel die Aura eines musikalischen Abenteuers. Heute - sieben Jahre später - ist ihre Musik zwar immer noch wunderschön, aber sie hat etwas Glattes und Routiniertes gewonnen. „Crystal Clear" hieß die ECM-Platte, die - bald nach den Auftritten in München und Berlin 1972 - von diesem Duo entstand. Heute könnte man statt „kristallklar" fast sagen: „spiegelglatt". Aber nochmal: Wunderschöne Musik ist es nach wie vor. Am schönsten: ein Stück, das Chick Corea „Bud Powell" nannte und zum Andenken an den großen Pianisten geschrieben hatte.
Zwiespältig war der Eindruck von Jaco Pastorius' phänomenalem siebzigminütigen Bass-Solo-Auftritt - zumal dann, wenn süßliche Streicher-Musik dazu eingeblendet wurde. Gewiß, was Pastorius auf der Bassgitarre spielt, ist unglaublich - eine ganz neue Hörerfahrung, eben noch für unmöglich gehalten. Man ist verblüfft, aber ist man auch bewegt? Bei allem, was Pastorius tut, projiziert er Muhamed Ali-Attitüde: „Ich bin der Größte!" Im zweiten Teil seines Auftritts wurde das Publikum immer unruhiger. Man spürte die Geschwätzigkeit, das Verblüffen- und Glänzen-Wollen. Jemand rief „Bla-bla-bla" und „Mach doch Schluß". Aber da fing Pastorius an, gegen die wachsende Entfremdung anzuspielen. Er wurde immer rhythmischer und hatte bald wieder den größeren Teil des Publikums auf seiner Seite. Beim zweiten Konzert vermied er die Fehler des ersten, aber es ist seltsam, wie solch ein Mann auch ein ganz anderes Körpergefühl projiziert, sich völlig anders bewegt als alle die Jazzmusiker des Festivals - eben das „body feel" des Rock.

3

Viele der Gruppen hatten - so der Berliner Kritiker Wolfgang Bürde - „auf einem Maßstäbe-setzenden Festival kaum eine Funktion". Sogar die konservative „Welt" konstatiert ein glattes „Plüschsessel-Programm". Ein anderer Kritiker spricht von „risikoloser", „engmaschiger" Programmkonzeption und vom vorrangigen Interesse an „hohen Fernseh-Einschaltquoten". Die aber haben gerade die Berliner Jazztage als das am höchsten subventionierte Jazzfestival der Welt nicht nötig. Die Subvention hat ja doch den Sinn, das Festival vom Kommerz unabhängig zu machen, Risiken, Bahnbrechendes, Neu-Konzipiertes zu ermöglichen. Das jedenfalls war die Absicht, als die Jazztage 1964 gegründet wurden - nachzulesen in alten Statements aus jener Zeit, mit der die Zuschüsse bei ARD, Berliner Festspielen und Senat durchgesetzt wurden.
Man spürt das persönliche Engagement, mit dem diese Zeilen geschrieben wurden. Der Schreiber ist auch der Gründer der Jazztage. Er hatte nicht nur gehofft, sondern bindend mit dem von ihm gewählten Nachfolger - George Gruntz - vereinbart, daß die alte Konzeption und die Tradition der Jazztage bewahrt werden sollten. Er ist deshalb betroffen - stärker vielleicht als ein außenstehender Kritiker -, wenn nun mit einemmal nur noch die risikolosen Wege des geringsten Widerstandes beschritten werden.
Besonders schmerzlich wurde dies im Schlußkonzert deutlich. Das Konzert hieß „Music for Mingus". Was aber haben Theo Jörgensmann, Günter Lenz und Carla Bley (die alle wunderbar spielten) mit Mfngus zu tun? Das einzige Ensemble, das den Titel des Abends rechtfertigte, war der grandiose „Original Charles Mingus Workshop" mit Eddie Gomez und George Adams. Eine wirkliche Mingus-Ehrung - die einzig angemessene - wäre die Kombination b e i d e r heute bestehender Mingus-Gruppen, also nicht nur des „Mingus Workshop", sondern auch der „Mingus Dynasty", sowie möglicherweise die Erteilung eines Kompositionsauftrages an einen Musiker, dem ein Werk zum Gedenken an Charles Mingus ein wirkliches Anliegen sein könnte - Heiner Stadier etwa oder Anthony Davis. Es ist nicht genug, einfach „Music for Mingus" in das Programmheft zu schreiben. Wer so anspruchsvolle und - allerdings! - zugkräftige Konzerttitel verwendet, muß auch etwas dafür tun, um ihnen gerecht zu werden.
Unverständlich auch, daß so wenig deutsche Gruppen auf dem Programm standen. Die beiden einzigen, die es zu hören gab, bewiesen wieder einmal, wie gut die deutschen Jazzer in ein Spektrum der internationalen Jazzszene hineinpassen. Theo Jörgensmann ist einer der besten Klarinettisten, die es heute in Europa gibt; die kollektiven Improvisationen, die er mit seinem Tenorsaxophonisten Ulrich Pütz-Lask spielte, forderten mehrfach spontanen Beifall heraus. Und die Gruppe „Springtime" des Bassisten Günter Lenz - ohnehin international besetzt mit dem polnischen Saxophonisten Leszek Zadlo und den Amerikanern Frank St. Peter und Bob Degen - bietet nicht nur hervorragende Soli, sondern auch einen besonders bemerkenswerten Ensemble-Klang. Seit Jahren dringen die ARD und die UDJ - die Interessengemeinschaft der deutschen Jazzmusiker - auf eine stärkere Berücksichtigung deutscher Musiker bei den Jazztagen. Auf dem Warschauer Jazz Jamboree waren 25 % der Mitwirkenden Polen. In Berlin aber konnte sich Michael Naura - der Jazzredakteur des NDR, der die deutschen Gruppen anzusagen hatte - nicht den Zusatz verkneifen: „Kommt aus Deutschland - nicht zu fassen!"
Im Musikerfoyer hinter der Bühne der Philharmonie kursierte das Wort vom „Preussischen Jazzfestival" (ironischerweise von Nichtpreußen organisiert) - stromlinienförmig, glatt, aber ohne die Kommunikation und Menschlichkeit, die für ein Jazzfestival nun einmal notwendig sind und die das eine Woche vor den Jazztagen stattfindende „Warschauer Jazz Jamboree" in Polen zu einem so unvergeßlichen Ereignis gemacht haben. Es gab zahlreiche Jazztage-Besucher - besonders Gäste aus der DDR, aus Polen und anderen östlichen Ländern - die beide Festivals - Berlin und Warschau - miterlebt hatten und alle wußten genau und sprachen darüber, warum die Toshiko-Tabackin Big Band in Berlin zwar gut, aber in Warschau sensationell gespielt hatte - eben wegen der Kälte, der mangelnden Liebe und Sorgfalt auf dem „preußischen" Ereignis.
Die Berliner Jazztage 79 waren ein gekonntes Routine-Ereignis. Nicht mehr. Entsprechend war das „Alternativ-Festival", das avantgardistischen Gruppen vorbehalten ist und in dem kleinen „Latin Quarter" in der Potsdamer Straße stattfindet, so überfüllt wie noch nie zuvor. Entsprechend hatten die Jazztage selbst so viele nicht ausverkaufte Konzerte wie nie.
Wer die internationalen Jazz-Zeitschriften durchforstet, findet längst, daß die heraus-, ragenden Festival-Ereignisse des Jahres mit Moers und mit Willisau in der Schweiz verknüpft werden und nicht mehr - oder nur noch selten - mit Berlin. Dabei haben Moers und Willisau nur einen Bruchteil des Berliner Etats. Aber: Ideen und Risiko-Bereitschaft.

Joachim Ernst Berendt

Tendenzen bei den Berliner Jazztagen 1979

Als Tendenzen bei den diesjährigen Berliner Jazztagen schälten sich heraus: Die Elektronik als Mode ist vorbei - das Publikum hat sich normalisiert - der Jazz hat seinen „grünen" Flügel - auch die Revolutionäre verstehen sich neuerdings als Kulturträger - statt richtungweisender neuer Trends gibt es eine Aufbereitung der Tradition - mit zwei Frauen als Bandleader gibt es ein Zeichen der Emanzipation - das Medium Fernsehen verliert an Aufdringlichkeit.

Das bedarf der einen oder anderen Erläuterung. Zur Elektronik: Zwar war der Jazz-Rock als inzwischen weitgehend kommerziell ausgegliedert worden, aber wenn trotzdem in sechs Konzerten nur zwei Synthesizer und ein Elektropiano vorkommen, darf man sagen, daß dieser Trend zurückgeht. Nicht mehr jeder Saxophonist und Trompeter fühlt sich verpflichtet, sein Instrument an einen Oktavdivider anzuschließen, um weiter „in" zu sein. Damit verbunden ist eine etwas erträglichere Lautstärke.

Zum Publikum: Die Zeit der abenteuerlich gekleideten Hippies, Blumenkinder und Alternativler ist vorbei, auch die dramatischen Saalschlachten zwischen Buh-Rufem und Beifallklatschern finden nicht mehr statt.

Natürlich ist das Berliner Publikum nicht bürgerlich oder gar brav-bieder geworden und noch jederzeit für eine Provokation gut, aber das Klima ist für die Musiker kein Ärgernis mehr. Der „grüne Jazz": Zwar gibt es den lyrischen Kammer-Jazz, romantisch und verinnerlicht, schon seit mindestens 1972, als Gary Burton die Solo-Welle einleitete, aber er steht jetzt in einem größeren gesellschaftlich-politischen Umfeld. Wenn man Reinheit und Sparsamkeit, natürlichen Klang und individuelle Selbstverwirklichung auf seine Fahnen schreibt, sind die Parallelen zu der jüngsten politischen Bewegung offenkundig. Und daß die Musiker das Jahre vor den Politikern taten, beweist einmal mehr die Rolle der Musik als sensibles Barometer des Zeitgeistes. Freilich gehört - wie das Programmheft richtig sagt - zur „Romantisierung auch Vereinzelung", aber in eben dieser Vereinzelung des Musikers erkennt sich der vereinsamte Hörer und findet auf diesem Wege Bestätigung und Trost.

Daß die Jazz-Revolutionäre sich neuerdings als Kulturträger verstehen, signalisiert - zunächst optisch - ihre Kleidung. Denn nicht nur die Akiyoshi-Tabackin Bigband tritt mit Schlips und Weste auf, auch die Leute aus den Lofts, die Experimentierer aus den Fabrikhallen in New York und Chicago, wie das World Saxophone Quartet und das Von Freeman Quintet, kommen im Smoking und feinen Anzug. Sie wollen nicht mehr zum Untergrund gehören, wollen aus der Subkultur die Silbe „Sub" gestrichen haben.

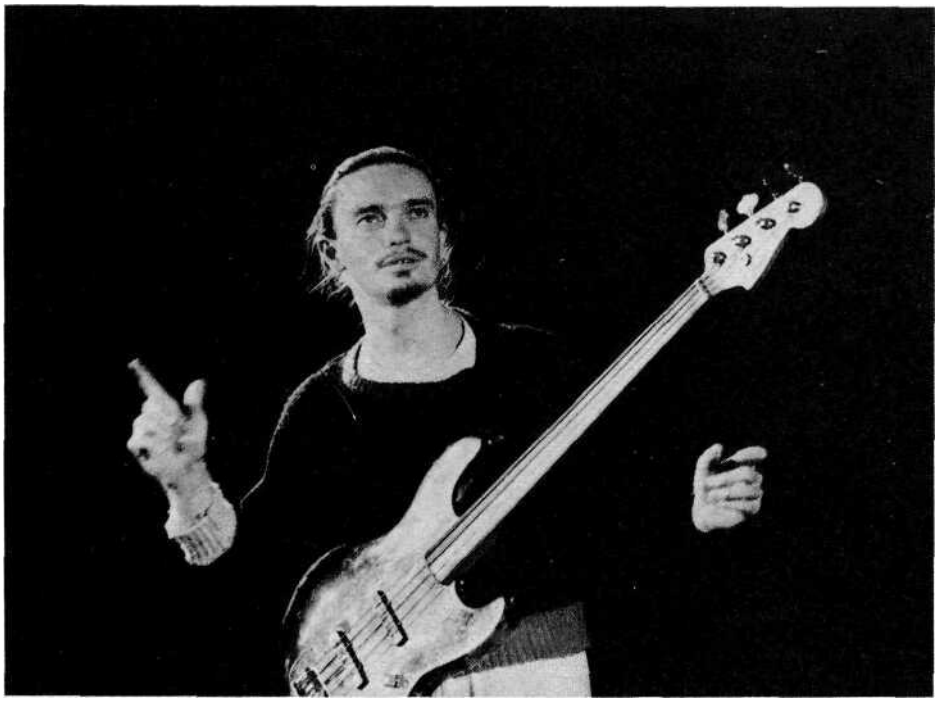
Das führt gradlinig zum Diskussionspunkt der Programmgestaltung. Dem Leiter der Jazztage, George Gruntz, wurde der Vorwurf gemacht, daß er nicht den Mut hätte, neue Trends aufzuzeigen, zu viel Bekanntes brächte, kleinlich, engmaschig und risikolos geplant hätte. Dazu Gruntz: Nicht der Programmgestalter oder Manager machen den Trend, sondern der Musiker. Die Jazztage wollten die Szene spiegeln, und dazu gehöre der neue Traditionalismus. Das kann man ergänzen: Das Bilanzmachen und Rückgreifen auf Vorhandenes, die Besinnung auf Vergangenes, ist ein Trend, nicht nur des Jazz, sondern der gesamten Kulturszene und ergreift Literatur, Malerei und Theater gleichermaßen. Und was daneben in Berlin an aktueller Musik noch im Programm ist, reicht anderswo - von Moers und Willisau einmal abgesehen - noch für ganze Free Jazz-Abende.

Zu den Frauen: Wenn mit Toshiko Akiyoshi und Carla Bley zwei Damen als Bandleader auftreten, so ist das nur ein zaghafter Beginn für Emanzipation. Es zeigt, daß die Frauen - von der Rolle der Sängerin abgesehen - im Jazz immer noch unterrepräsentiert und exotische Wesen sind. Und daß sie es nicht leicht haben, sich in der Männerwelt zu behaupten, ließ sich aus Fingerzeigen ersehen. Die Japanerin machte es mit Charme, die Amerikanerin mit Flapsigkeit, beide mit viel Energie und - mit Hilfe ihrer Männer (Lew Tabackin und Mike Manlier spielten in ihren Bands).

Zu dem Medium Fernsehen: Für den Programmwähler vor dem Pantoffelkino immer erfreulich, fühlte sich der zahlende Konzertbesucher früher oft düpiert. Das ist besser geworden. Durch technische Verbesserungen beim Licht und den Kameras und weniger exaltierte Auffassung bei der Regie halten die Kameras auf Abstand und versperren nicht mehr jede Sicht. Das künstliche Auge kriecht den Musikern nicht mehr unter die Haut, was man begrüßt, weil Jazz-Sehen nicht unbedingt psychoanalytisch vertieft werden muß.

Herbert ündenberger

(mit frdl. Genehmigung der Zeitschrift HiFi)



Phänomenaler siebzigminütiger Baß-Solo-Auftritt: Jaco Pastorius
Foto: Karl-Heinz Sechholz

Jazz aktuell

Keine Trennung zwischen Saal und Bühne

Total Music Meeting 79

Vom Total Music Meeting zu berichten, bedeutet immer auch von den Berliner Jazztagen zu sprechen, natürlich nicht nur der zeitlichen Parallele wegen. Nirgendwo sonst prallen verschiedene Auffassungen (wohlgemerkt „Auffassungen", nicht „Stilrichtungen") in dem Maße aufeinander: hatte George Gruntz, der allseits strahlende künstlerische Leiter der Jazztage, vor noch nicht allzu langer Zeit treffend bemerkt, daß -sinngemäß- auf seinem Festival die Musik „vorgestellt", auf dem Meeting sie aber „gemacht" würde, so sprach er neuerdings nur noch von einer belanglosen „Spielwiese", wo Musiker und Publikum sich eben mal austoben.

Immerhin waren es 3500 aufmerksame Zuhörer und kritische Geister, die sich für das so apostrophierte alternative Festival entschieden hatten. Dies mit gutem Grund, wie zu zeigen sein wird. Sie machten eins deutlich: daß es Interessierte unter Zuhörern und Musikern gibt, die die Jazztage satt haben, weil sie sich in festgefahrenen Formen bewegen und das Publikum als klatschende Statisten für verschiedene Fernseh-, Rundfunk- und Plattenaufnahmen benutzen.

Glücklicherweise, aber nicht zufällig, war von solch mediengerechtem Glanz unweit der Philharmonie, im „Quartier Latin" nämlich, nichts zu spüren. Dort ging es darum, wie dem Programmzettel zu entnehmen war, „freie und improvisierte Musik vorzustellen, in einem dieser Musik entsprechenden Rahmen Entwicklungen und Wege aufzuzeigen". Genauer: die Musiker-Kooperative „Free Music Production" (FMP) veranstaltete zum zwölften Mal abseits des etablierten und kommerzialisierten Konzertbetriebs das alljährliche Total Music Meeting.

Total ist es im besten Sinn des Wortes: musikalische Grenzen und Gattungen zu überschreiten, der fromme Wunsch vieler Festivals, hier gelingt es auf beeindruckende Weise; eine Trennung zwischen Saal und Bühne besteht nicht; die Musiker sind nicht einfach Musizierende, sondern teilen ihre Musik mit, machen sie erfahrbar und transparent. Dies erscheint mir sehr wichtig, daß nämlich musikalische Prozesse vom Publikum nachvollzogen werden können, es gewissermaßen einbezogen wird und teilnimmt. Kein kommerziell verwertbares Produkt wird präsentiert, sondern Musik zum Anfassen.

So verwundert es also nicht, daß die ansonsten kleine Gemeinde der Free Jazz Fans aus dem Getto ausbrechen kann, sich offen zeigt und neue Zuhörer dazustoßen. Die lässige Atmosphäre des „Quartier Latin" tut ein Übriges, eine örtlichkeit, wo Jazz „wird", und - in jeder Beziehung - Kommunikation vorkommt; Gespräche, Begegnungen und Auseindersetzungen.

Beim Berlin Jazz Workshop Orchestra zum Beispiel, einer zwölfköpfigen großorchestralen Formation, die das Festival durch seine Auftritte zu Beginn und am Schluß umrahmte, Akzente setzte, den Eckpfeiler bildete. Diese Big Band, vor einem Jahr zusammengestellt und inspiriert von dem dänischen Saxophonisten John Tchicai, verbindet vorbildlich verschiedene Stilrichtungen, abendländische Kunstmusik ebenso wie gängigen Dixieland. In der Komposition „Resultat", des Bassisten Hans Schneider, um einen der wohl beeindruckendsten Titel herauszugreifen, münden waghalsige Soli in kollektive Improvisationen, um sich dann aber auf Fingerzeig des Komponisten wieder thematischen Pfaden zu nähern. Und dabei ist diese Musik immer am Puls der Zeit: Spaß und Spontaneität zeichnet ihr Spiel aus, die vorwärtstreibende Rückbesinnung auf die Tradition ist deutlich herauszuhören, herauszuspüren. New Orleans in ständiger Präsenz also.

Auf das Duo des japanischen Trompeters Toshinori Kondo und des amerikanischen Gitarristen Eugene Cnadbourne, die zum ersten mal hier auftraten, trifft dies mitnichten zu. Ihre „Katastrophenklänge" („Der Tagespiegel") mögen zwar ihren „Sinn" gehabt haben, kamen mir doch zu lärmend undifferenziert daher.

Doch die große Sensation und überzeugende Neuentdeckung während der nächtlichen Sessions kam aus Witten. Der junge Martin Theurer gewinnt dem Piano neue Ausdruckskraft ab, versteht sein musikalisches Handwerk glänzend. Da darf es dann schon mal die Faust oder der Ellenbogen sein, um so die Nähe von Bach und Blues zu demonstrieren oder etüdenhafte Lyrik mit rhythmischem Ragtime zu vermischen. Das Ganze geschieht sehr intensiv und gestenreich, virtuos und verständlich gleichermaßen. Viel emotionelle Verständlichkeit und Verständnis war auch im Spiel der Feminist Improvising Group zu spüren, einer Gruppe von sieben Frauen um die erfahrene Pianistin Irene Schweizer (Hier auch am Schlagzeug!) Sie schaffen dichte Kommunikation, setzen die erlittene Erfahrung der Frau in unserer Gesellschaft musikalisch um. Das Ergebnis sind längere improvisatorische Prozesse, ständig pulsierende Bewegungen, bei denen theatralische Effekte nicht ausbleiben. Gerade die Offenheit und Ehrlichkeit machte diese Musik sympathisch.

Erinnerungen an die sechziger Jahre wurden wach, als Ernst-Ludwig („Luten") Petrowsky, Star-Saxophonist der DDR, mit seinem Quintett (Heinz Becker, Trompete, Klaus Koch, Bass, Günter „Baby" Sommer, Schlagzeug) die Bühne betrat. Streng ausformulierte Gedanken wechselten mit impulsiv-hitzigen Soli. In der Begegnung des erdigen Schlagzeugers Sommer mit Peter Brötzmann und dem Bassisterx^ Harry Miller entwickelte sich nach und nach verständiges Zusammenspiel, blieben die eingeschobenen Impulse des einfühlsam trommelnden Sommer nicht unbeantwortet. In der Zugabe gar wird spontan eine Blues-Phrase aufgegriffen und zur rasanten Improvisation getrieben, bis zum berstenden Höhepunkt. Dieser Kulminationspunkt, der Dreh- und Angelpunkt jeder kollektiven Improvisation schlechthin, ist im von Schlippenbach/ Johannson Duo keine Frage mehr des Aufeinanderzugehens - und steuerns, sondern schier blindes Verständnis. Ihr gewohnt komplexes Klanggeflecht ist sofort aufgebaut, sie verausgaben sich mit tief ausholender Gestik. Der ironische Griff zur Ziehharmonika ist mehr als Untermalung, macht vielmehr wiederholt deutlich, daß es ihn gibt, den Neuen Jazz. Der FMP sei Dank. Reiner Kobe

Bereicherung des Aachener Kulturlebens

2. Int. Festival für Improvisierte Musik

Am 19. und 20. Oktober veranstaltete die 1. Aachener Musiker Kooperative (AMK) e. V. ihr zweites internationales Treffen improvisierender Musiker. Trotz vor allem finanzieller Schwierigkeiten, die die ursprüngliche Konzeption völlig veränderten, gelang es dank der Bereitschaft der Mitwirkenden, für eine vergleichsweise niedrige Pauschalgage zu spielen, ein beachtliches Programm anzubieten. Da wurden nicht nur international berühmte Musiker, wie z. B. Evan Parker, Alexander von Schlippenbach, Fred van Hove oder Irene Schweizer vorgestellt, sondern die gebotene Musik überzeugte insgesamt. Damit wurde der Nachweis erbracht, daß die Veranstaltungen eine notwendige Bereicherung des Aachener Kulturlebens darstellen. Zudem bestätigte es abermals die Richtigkeit der Gründung der AMK im Jahr 1976, deren Anlaß das völlige Fehlen experimenteller Musik im kulturellen Angebot der Stadt Aachen war und deren Zweck die kontinuierliche Darbietung improvisierter Musik, insbesondere der europäischen „Free music" sein sollte.

Das bisherige Ergebnis sind 27 Einzelkonzerte und 2 Festivals. Dabei legt die AMK der Festival-Veranstaltung nicht die Bedeutung bei, die Art und Name hervorrufen könnten. Vielmehr zielt die Vorstel-

lung auf eine Veranstaltungsreihe, der von der Art, dem Namen und der finanziellen Unterstützung Gleichwertigkeit zukommt, die sich über das Jahr ausdehnt und die bisherige Konzentration von der „Einmaligkeit" des Festivals in die Kontinuität und Einheit aller Veranstaltungen überträgt. In dergebotenenMusikverwirklichtsichdieser Zusammenhang seit Gründung der AMK. Der Prozeßcharakter der Musik widerspricht dabei im Grunde sogar der bestehenden Konzentration im Rahmen eines Festivals. Dieses gegenwärtige Mißverhältnis gefährdet zudem die von der Musik intendierte kommunikative Grundlage, die selbst nur als fortwährender Prozeß denkbar erscheint. Doch zwingen die momentanen außermusikalischen Abhängigkeiten - die finanzielle Situation und die kulturpolitischen Entscheidungen der Stadt Aachen - zu den gegenwärtigen Veranstaltungsarten.

Trotzdem birgt auch ein Festival - wie sich bei beiden bisher gezeigt hat - Vorteile, zumindest für Interessierte aus entfernten Gebieten, da sich für sie die Anreise zu mehreren Konzerten an zwei aufeinanderfolgenden Tagen lohnt. Das erste Konzert begann am 19. Oktober mit dem Tuba-Duo Lari Fishkind aus USA und Pinguin Moschner aus Aachen, wobei besonders Fishkind Gestik, Mimik und Körperhaltungen, wie rein vokale Lautäußerungen in sein Spiel integrierte, so daß er teilweise regelrecht mit seiner Tuba verwachsen wirkte.

Das Spiel von Evan Parker, Saxophone, und Paul Lytton, Percussion und Elektronics, wurde vor allem durch die schlechte Raumakustik beeinträchtigt. Erhebliche Echowirkungen bei Schlagzeugklängen überdeckten das Saxophonspiel teilweise völlig, so daß dann nur bruchstückhaft einzelne Töne das Geräuschband des Schlagzeugs durchbrachen. Andererseits verbanden sich Elektronics und Saxophonklänge zu einem Klangbild, dessen Grenzen die teilweise minimalen Klangverschiebungen immer wieder verrückten.

Den Abschluß des Abends bildete das Trio Elmar Kräling, Piano, Pinguin Moschner, Tuba, und Rolf Dreßen, Percussion. Erfreulich war, daß man die Tuba noch an diesem Abend in anderem klanglichen Zusammenhang hören konnte. Bei diesem Trio hatte man den Eindruck von einem einzigen Klangkörper, der ständig durch neue Klangkomplexbildungen überraschte. Im Nachmittagskonzert des 20. Oktober konnte man zunächst Evan Parkers solistische Darbietung seines ,,Saxophonorchesters" hören. Obwohl man nur ihn allein sah und er allein spielte, hörte man doch fast ständig Musik im Mehrklang, den Parker aufgrund seiner besonderen Spieltechnik wie kein anderer heutiger Saxophonist einzusetzen vermag.

Das Percussion-Duo Paul Lovens und Paul Lytton setzte den Orchesterklang fort. Jedoch dehnte sich der Klang hauptsächlich im Bereich des Geräusches aus, wobei nicht selten Assoziationen zu unserer klanglichen Umwelt hervorgerufen wurden.

Enorm lebendige Musik: Feminist Improvising Group

Fred van Hove, als letzter Musiker des Nachmittagskonzerts, zeigte mir dagegen, wie schwierig es ist, heute noch Klavierspiel und -klang zu verändern. Beweis dafür war für mich auch Moves Ausweichen auf eine Präparation des Instruments mit Silberpapier und auf stimmliche Lautäußerungen, wobei sein Lachen fast wie ein Kommentar zum eigenen Spiel wirkte.

Das Abschlußkonzert am Abend umrahmte den „roten Faden" des Festivals, die Duo-Besetzung, mit zwei großen Ensembles. Die Feminist Improvising Group (Georgie Born, Lindsay Cooper, Corine Liensol, Maggie Nichols, Sally Potter, Irene Schweizer), eine Festival-Attraktion, reihte sich ausgezeichnet in das Programm ein. Ihre Musik war enorm lebendig, und die Sängerin Maggie Nicols zeigte, wie verwandt menschliche Stimme und Instrument sein können. Beim Auftritt von Alexander von Schlippenbach und Paul Lovens spürte man deren langjährige Zusammenarbeit, wobei ich die Verbindung zu den geschichtlichen Vorläufern der improvisierten Musik bei ihnen am meisten heraushörte.

Der Ausklang des Festivals erfolgte als Kollektivimprovisation aller am Festival beteiligten Musiker plus Stefan Kremer, Schlagzeug, und Jochen Kussmann, Kornett. Für mich unerwartet gelang es den Musikern, über weite Strecken ihre verschiedenen klanglichen Materialien einem vielschichtigen Gesamtklang nützlich zu machen. Höhepunkt dieses gelungenen Endes war ein imaginäres Gespräch zwischen der Sängerin Maggie Nicols und dem Kornettisten Jochen Kussmann, die die Musik zu einer Klanggestik führten, die fast greifbar erschien. Auch der Musizierende, der Improvisierende muß „in einer Sprache reden, die schon soviel geredet hat". Doch dieses Festival in Aachen zeigte, daß die Musik immer wieder neue „Worte" findet, lebendig bleibt, weil sie noch etwas aussagt. Die Fotoausstellung des Franzosen Gerard Rouy bildete im Rahmen des Festivals eine gelungene Ergänzung, da durch seine Bilder auch die Äußerlichkeiten dieser Musik mit einbezogen wurden.

Norbert Dreßen

Neue Initiativen in Köln

Jazz- oder Live House

Das alte Stadtgartenrestaurant in Köln, in den 50er Jahren Treffpunkt der Jazzmusiker und Fans, soll aus seinem Dornröschenschlaf geweckt werden. Zwei Gruppen bemühen sich um eine Trägerschaft: Die Initiative Jazz-Haus, deren Mitglieder in der Mehrzahl Studenten der Musikhochschule sind, und denen es in erster Linie darum geht, Übungs- und Veranstaltungsräume für ihre Musik zu bekommen, und der Verein Kölner Jazzboard e. V., der unter dem Motto „Ein Livehouse für Köln" für seine Idee, ein Zentrum für alle Kunstrichtungen zu schaffen, wirbt. Nach einem etwas mißglückten Auftakt, der Kölner Stadt-Anzeiger schrieb über das Hearing im Rathaus mit Kölns neuem Kulturdezernenten Peter Nestler: „Eine Misere

wurde zerredet", und apostrophierte diese Zusammenkunft als „vertane Gelegenheit", stellte sich im Oktober die Initiative Jazz Haus mit mehreren Konzerten in der Musikhochschule einem zahlreichen und interessierten Publikum vor. Gruppen wie die Jazz Haus Big Band, Manfred Schoof, Muzak, Riot, die Head Band, sorgten für eine große Bandbreite dieser Konzerte, die vom WDR teilweise mitgeschnitten wurden.

Die Initiative „Ein Livehouse in Köln", die im März einen Jazzboard-Ball veranstalten wird, hat sich der Öffentlichkeit mit einer Jazzette vorgestellt. Eine rundherum gekonnte Sache. Beiträge von Manfred Miller, Dieter Husch, Louis de Varese u. a. sowie Cartoons von Hanel machen die Jazzette zu einer lesenswerten und sehenswerten Zeitschrift, wenn mir auch Gigi Campis historischer Rückblick auf das Jazzgeschehen Kölns etwas zu einseitig ausgefallen vorkommt. Bei allem Respekt für seine unermüdlichen Bemühungen um eine Belebung der Kölner Jazz-Szene, muß man doch sagen, daß es in Köln nie eine gewachsene Jazzszene ähnlich wie in Frankfurt mit Musikern wie Carlo Bohländer oder den Brüdern Mangelsdorff oder Hamburg mit seinen vielen Spielmöglichkeiten für die einheimischen Bands, angefangen mit den legendären Riverkasematten bis hin zur wiederaufgebauten Fabrik, gegeben hat. Natürlich wuchsen auch in Köln ausgezeichnete Musiker und Bands heran. Ich denke an die No Name Band mit dem hervorragenden blinden Pianisten Wolfgang Sauer, an die Werner Giertz Combo, an die Gruppen um den Gitarrist Willi Schweden usw. Ich denke auch an die vielen farbigen Musiker, die in Köln damals in den Clubs spielten, an George Maycock, Benny Waters, Bill Coleman, Jimmy Archey, an Wallace Bishop, Exdrummer von Earl Hines, und an Mac Allan von Sidney Bechet mit dem Berliner Gitarristen Coco Schumann, sie alle haben in den 50er Jahren in Köln gespielt und wurden von den selbsternannten Jazzexperten ignoriert, von Förderung war schon gar keine Rede. Und Manfred Schoof, einer jüngeren Generation von Jazzmusikern angehörend, schrieb in der Jazzette, daß es für ihn und sein Quintett keine nennenswerte, relevante Unterstützung gegeben habe.

Vielleicht befürchten die jungen Musiker der Initiative Jazz Haus wieder etwas Ähnliches.

Ideal wäre es, wenn sich beide Gruppen näher kämen. Zum einen, um gegenüber der Stadt Köln ein Bild der Geschlossenheit zu zeigen, zum anderen, um Künstlern und Kunstinteressierten in naher Zukunft ein jazziges Livehouse präsentieren zu können.

Peter Köhler

Mingus Oh Yeah

4. New Jazz Festival Hamburg

In Hamburg stehen neuerdings die Kulturzeichen auf Sturm gegen die alteingefahrenen Gleise erstarrter Hanseatenpolitik. Nach progressivem „Theater der Nationen", nach linkem „Filmfest" der aus dem engstirnigen München emigierten Filmemacher, nach Bürgerschaftsentscheidung für die „Gesamtschule als Regelschule" stand im goldenen Oktober nach über einjähriger Regenerationspause vier Nächte lang zeitgenössischer New Jazz als Vorhut der Internationalen Hamburger Jazztage im Programm.

Tatort war die gerade im alten Gewand mit viel Pomp und Getöse für 3.6 Millionen DM wiederauferstandene Fabrik in Altona. Abgesichert durch eine Ausfallbürgschaft der Kulturbehörde und kapitalkräftige Unterstützung des NDR entlarvten bei optimal straffer Organisation 16 Gruppierungen unterschiedlichster Couleur die Tatsache einer real existierenden Minder-Minorität für diese Art von Musik. Außer am Sonnabend, in der man - egol wat löppt - eh auf Fabrik-Achse ist, war der Besucherandrang mittelmäßig bis dürftig.

Von einem sozialen Eintrittspreis konnte nicht die Rede sein, dafür aber von einem vielversprechenden Programm, das im Kern eigenständigen europäischen Charakter, gespickt mit US-Perlen, widerspiegelte, also im Umkehrverhältnis zum Moers Festival stand und somit als sinnvolle wie notwendige Ergänzung gesehen werden muß - auch mit Rückblick auf die diesjährige massive George Wein-Invasion überall und nirgends im - man könnte meinen - jazzhungrigen Europa.

Eingebettet war das Ganze in eine Dedication an den unersetzlichen und unvergeßlichen Anfang dieses Jahres viel zu früh von der Bühne des Lebens abgerufenen Charles Mingus (22.4.1922 - 5.1.1979). Die Gunst der Stunde ermöglichte es, daß gestandene Mingus-Gefährten auf dem Weg zu den Berliner Jazztagen für eine Zwischenstation in Hamburg gewonnen werden konnten - Don Pullen, George Adams und der Schlagzeuger Dannie Richmond, den Mingus vor über zwanzig Jahre in einem Club im East Village in New York rekrutierte, indem er ihn für ein Wahnsinnstempo des Themas „Cherokee" auf die Bühne holte. Daraus wurde dann ein Team, das - so Ekkehard Jost in einer Memorial-Sendung des NDR - in der Schaffung rhythmischer Intensität und Dichte unschlagbar war. Herausragende Trommelergebnisse blieb Dannie seinem Publikum leider schuldig, sei es nun mangels eines kongenialen Baß-Kollegen oder wegen der als Auftakt spielenden zähflüssigen und ohne wahren Mingus-Esprit arbeitenden NDR-Studioband. Erregende Standards wie „Jump Monk" oder „Ecclusiastics" - arrangiert von dem Dänen Erling Kroner - unter der Leitung von Dieter Glawischnig konnten natürlich kein Ergebnis zeitigen wie dasjenige auf der schon jetzt legendären Platte „Charles Mingus Ana Friends In Concert" (1971). Der eigentliche Tribut kam von dem erdig-hymnisch-wilden Tenorsound von George Adams. Das offenbarte sich spätestens in dem unverständlicherweise einzigen echten Blues des ganzen Festivals, dem „Devil Blues", den Adams - auch stimmlich - im letzten Set des Festivals zu einem typischen Mingus-Inferno entfesselte. Danach ging es in kompromißlose Free-Gefilde. „Charles, was würdest Du dazu sagen?" „Frag' Dannie, der ist mein zweites Ich."

Dieser würdige Rahmen hatte alle Höhen und Tiefen musikalischer Leistungsfähigkeit zum Inhalt. Nimmt man das John Scofield Quartett, nimmt man das Schlüter-Spendel Duo, und hört man Barbara Thompson, so machten sich entweder ermüdende Routineeffekte oder aber unerfüllbare Erwartungshorizonte bemerkbar. Diese Wertung wird manchen Verehrer wohlklingender Kost verärgern. Aber was hatte denn der wie ein New Yorker Stadtneurotiker erscheinende Scofield zu bieten außer einem akzeptablen Solo über ein Monk-Thema und einem brillanten Pianisten, und was ist Wolfgang Schlüter ohne seinen Spiritus Rector Naura, und warum soll Barbara schon alleine deshalb gut sein, weil sie eine Frau ist und die meisten Titel in Stücke zerhackt, indem sie nervös durch die gesamte Palette ihrer fünf Blasinstrumente hopst. Ihr Ehemann hatte längst nicht den Beat drauf, den man von ihm gewohnt ist, z. B. jüngst im Berliner Quartier Latin. Der Gruppenname Paraphernalia - Synonym aller möglichen Dinge, die eine Frau mit in die Ehe bringt - bürgt nicht unbedingt für dauerhafte Qualität, nur weil - bei aller Verehrung für weiblichen Sound - feminines Jazzelement und männliches Rockschlagzeug eine Verbindung eingegangen sind. Oder sind zwei erklatschte Zugaben, die ansonsten trotz Protestes nicht geduldet waren, ein gegenteiliger Beweis?

Dagegen offerierten Mangelsdorff-Dauner, bisher berechtigt jedesmal in Hamburg dabei, das Heinz Sauer Qaurtett, der European Jazz Consensus in erweiterter Glanzbesetzung und die Gruppe Grumpff ungeschminkt das, was zur Zeit unter New Jazz rangiert. Knallhartes Handwerk „Made In Europe". Auf Alberts unermüdlichen Einsatz und seine optimale Qualität kann sich jeder Veranstalter verlassen. So auch in der Fabrik als Retter des ersten

Knüpften an den Publikumserfolg von Moers in Hamburg an: Anthony Davis (links) und James Newton

Abends. Mit dem Auftritt Sauer-Degen in der nächsten Nacht war das Eis zum Auditorium endgültig gebrochen. Angesagt als „Straightspielweise ohne Mätzchen mit altmodischen Balladen wie ‚Lush Life' " kam Heinz sofort zur Sache, so daß dem Zuhörer die Spucke wegblieb. Ja, diesen spielfreudigen und nicht korrumpierbaren Edeltenoristen Frankfurter Free- und Bop-Schule gibt es auf deutschem Boden! Und Grumpff? Bei keiner anderen Gruppierung verspürte man soviel intellektuellen Hintergrund aus moderner Tradition und avantgardistischem Wissen. Das kann nicht verwundern, da der Musikwissenschaftler Ekkehard Jost mit seinem Baritonsaxophon im Mittelpunkt des Geschehens stand. Ein Stück hieß „Rettet denTxIDR", sicherlich in Anknüpfung an die Unterschriftensammlung - lt. Ansage „gegen den Mann aus Niedersachsen, der am NDR sägt", was für den Jazzhörer schlimme Folgen haben kann. Der Beifall war spontan ebenso wie für den Gag, als alle fünf Musiker zur Quetschkommode griffen, um auch darauf ihr kollektives Jazzkönnen zu demonstrieren.

Ähnliche Auflockerungen (Schwingungen und Geräusche mittels Sandpapier und Staubmantel) gab es auch im Repertoire von Luten Petrowsky - Father Of Social DDR-Jazz -, der bereits vor einem Jahr beim NDR sein erstes Gastspiel diesseits der Grenzen geben konnte - Michael Naura damals: „Er hat Kreativität und Vitalität bei strukturellem Formbewußtsein." Das zeigte sich einmal mehr bei der jetzigen Zusammenarbeit mit dem ebenbürtigen aber totaleren Pianisten Ulrich Gumpert und mit Connie Bauer, einem profilierten Posaunisten von Format. Insgesamt ein Lichtblick gesamtdeutscher Kulturbeziehungen.

Von jenseits des roten Vorhangs kam außerdem der polnische Trompeter Tomasz Stanko, der sich in den letzten Jahren etwas rar gemacht hat. Wenn seine kratzige Spielweise als Partner von George Adams nicht so recht für die Mingus-Widmung gefallen wollte, und wenn sein zurückhaltendes Blasen nicht überwältigend zum Gelingen des erwähnten Jazz Consensus beitrug, so war sein Duo-Part für mich persönlich das Aufregendste und Bewegendste dieses Festivals. Der Besucher war gefordert. Tomasz spielte nicht irgendwelchen Free Jazz noch schönklingende Trompetenchorusse, sondern artikulierte ein halbstündiges Klagelied, dessen seelenvolles Wehgeschrei an die Nieren ging und Schuldgefühle verursachte. Hier stand mehr als New Jazz zur Diskussion: Mila 18, Auschwitz, geschichtliches Leid des polnischen Volkes. Die mageren harmonischen Ansätze des Keyboards-Spielers gaben wenig Hoffnung, waren eher überflüssig. Ist Stanko die revolutionäre Erscheinung, die er seit Clifford Brown und Miles Davis so sehr vermißt? Vielleicht gibt das Jazz-Forum-Feature in zwei Monaten darüber Aufschluß.

Als weiterer leidtragender Trompeter war Chet Baker als Zugnummer im Duo mit Jim Hall angekündigt. Welche Enttäuschung, als Chet ohne Jim, aber dafür in nicht klassischer Quartettbesetzung erschien. Die Duo-Erwartungen waren hochgespannt, kennt man doch das exzellente Album „Concierto" von 1975. Nun, es sollte nicht sein, so daß als Ergebnis das herauskam, was man seit dem mißliebigen - Burghausen - Comeback 1976 von Baker mit unterschiedlichster Besetzung gewohnt ist, und worüber in zahlreichen Artikeln berichtet wurde. Daß dieser begnadete Trompeter seine besten Arbeitsmöglichkeiten heute in Europa hat, liegt weniger an seinem legendären Ruf, der seinen Ursprung im pianolosen Mulligan-Quartett (My Funny Valentine!) hat, als vielmehr an amerikanischen Jazzverhältnissen und hautpsächlich der Tatsache, daß „Chet Baker besser spielt, als er je in der Zeit seiner großen Erfolge gespielt hatte - männlicher, reifer, souveräner" - so J. E. Berendt in seinem neuesten Jazzkalender. Diese Reife hat sich auch in seinem umstrittenen Gesang (zum Teil Seat) eingestellt. Hierzu meint Chet selbst, daß er besser singen kann als Trompete blasen. Das Singen kommt viel natürlicher heraus, es fällt auch viel leichter, (siehe JP 1/1979). Der große Solist wagte es auch wieder, einen Tenoristen neben sich zu haben und kam ohne Schlagzeug aus - alte Westcoast-Zeiten. Das Newton-Davis Duo und das Barry Altschul Trio - dessen weißer Posaunist Ray Anderson aus der Braxton-Schule stammt und nicht nur deshalb Aufmerksamkeit verdient - knüpften fast nahtlos an den Publikumserfolg in Moers an. Die Family Of Percussion sorgte für lockeren bis exzentrischen Rhythmus, ohne den Jazz nicht denkbar ist. Mit Eje Thelin - lt. Down Beat „the trombonist" in Europe; siehe auch JP 8/1978 - hatten insgesamt vier Posaunisten reichlich Gelegenheit, ihre differenzierte Klang- und Ausdrucksskala zu repräsentieren.

Festival-Resümee: Die geleistete Fabrikarbeit kann nicht mit einem gequälten „noch so ein Festival" abqualifiziert werden, das Tief ist überwunden, es geht auch ohne parallele Clubveranstaltungen, die Manager der Programmgestaltung und -durchführung verdienen ausnahmslos Lob, das Publikumsinteresse bedarf der Aktivierung, Junitemparaturen sind vorteilhafter. Hear You Next Year Again!

Helmut Kille

Jazz aktuell

Im Jazzprogramm der Donaueschinger Musiktage

Woodstock Workshop Orchestra, The Unique Munich Saxophone Choir

Motto: „Two Jazzworkshops". Das machte nicht gerade brennend neugierig. Ganz anders aber die Namen der beiden Workshop-Bands, Karl Bergers Woodstock Orchester und der Saxophonistenchor aus München, was im letzteren Fall bei einigen Jazzfreunden die Erwartung einer power- und rekordsüchtigen Super-Supersax-Formation ausgereizt haben mag.

An der Rampe ein Ballungszentrum von acht Saxophonisten, Europäer und Amerikaner, doch allesamt Wahl-Münchner, Leszek Zadlo und Frank St. Peter, Thomas Faist und Bobby Stern, Erica Lindsay und Frank Loef, Roman Schwaller und Roger Janotta, dazu der tüchtige Schlagzeuger Joe Nay - aber keine Baß-Rükkenstütze, kein Klavier mit hilfreichem Harmonienkitt. Das erste Stück ist abgehaucht, da verblassen auch schon die eventuellen Gedanken an babylonische Powerhouse-Türme - ah ja, drum hatte Leszek Zadlo so hintergründig sanft gelächelt, als ein Stündchen vor Beginn der Session von „donnernden Saxophonmannen" die Rede war.

Die acht Bläser arbeiten auf anderer Basis, mit anderen Mitteln. Sie bedienen sich fast kürzelhafter Themen, bevorzugen den Schwenk ins Atonale, scheuen vor komplexen Sperren nicht zurück. Unisonopassagen sind hier eher eine ulkige Rarität, Jumpendes Vergnügen wird schnell und etwas verbissen ausgetrocknet, doch dafür rinnt und sprudelt ein polyphones Delta, ein Klangfarben-Labyrinth von Sopran und Alt zu Tenor und Bariton in eine Mündung der Sounds. Eine Saxophonisten-Demokratie hat sich gefunden, kein Boß bläst zum Sammeln, jeder hat etwas zu sagen, auch solistisch, ohne daß das Debakel der reinen Atemverschwendung eintrifft. Alles in allem beraubt sich die gewundene Linearität doch gewisser Wirkungen, free-jazzige Ausbrüche werden als überaus erlösend empfunden, wenn sich rotationsharmonische Schwünge zum nadelätzenden Überblas-Tutti verdünnen, dann gewinnt das plötzlich Sensationscharakter.

1979, 25 Jahre Jazz in Donaueschingen, die jazzlos schrecklichen Jahre dazwischen miteingerechnet. Eine Gelegenheit jedenfalls, etwas mit nicht ganz unfestlichem Aufputz zu inszenieren. Die Aufführung einer Suite, Karl Bergers „Spirals, songs and cycles - music from the body, speech and mind". Wie sich's für eine richtige Suite gehört, sind die Themen sanghaft einfach, vom nahezu reißerischen 5/4-Takt im ersten Satz bis zur türkischen Abschlußkartätsche läuft ein roter Faden durch das Werk. Berger hat wieder einmal Anleihen bei indischen Ragas gemacht, hat mathematische Formeln verwendet, das thematische Material wird in allmählichen, spiralförmigen Crescendi zu voller Prachtentfaltung hinaufgeschraubt. Den Hörer trifft da eine strukturelle Übereinkunft von Kontemplation und Ekstase, eine Überblendung, die auch dann noch anhält, wenn sich das ganze Orchester free-jazzbegeistert in eine exotisch ungebändigte Kultur hineinstürzt.

Eine Suite mit Texten, Ingrid Berger trägt sie im gedehnten Parlandostil vor, die Berger-Kinder, zwei kleine Töchter, sind parlierend und flötend mit von der Partie, indes der Vater die Sache unaufdringlich lenkt, zurückhaltend am Klavier ist und einmal eine gestochene Improvisation auf dem Vibraphon hören läßt. Klassische Instrumente wie Fagott und Waldhorn werden im Workshop-Orchester aus Woodstock nicht verschmäht, doch die *Jazzer* geben den Ton an.

Von denen wiederum allerdings auch nicht jeder. Leroy Jenkins wartet mit reichlich jazzfernen Geigenklängen auf, von Posaunist George Lewis hätte man Individuelleres erwarten dürfen. Schon eher herausragend Don Cherry auf seinem mit lyrischem Legatospiel gesättigten Kornett, und ganz groß schließlich der liebe alte Lee Konitz, fragil und beweglich, bis in die feinste Verästelung hinein swingend, er ist noch immer der Präzeptor des kühlen und freien Altsaxophonstils.

Jazz in Donaueschingen, endlich einmal auch wieder ohne protestierende Völkerwanderungen. An Zuspruch fehlte es nicht. Die Woodstocker pfefferten als Zugabe einen turbulenten Duke Ellington in die Halle, ein Abgang mit Glanz und Orchestertusch.

Klaus Robert Bachmann

Erfüllt eine wichtige Funktion

Jazz Jamboree Warschau 1979

Jazz Jamboree Warschau 1979: das 22. Warschauer Jazzfestival. Auf dem ersten - 1957 - waren Albert Mangelsdorff und Joki Freund die umjubelten Gäste. Die polnische Presse schrieb: „Der erste fruchtbare kulturelle Kontakt zwischen Deutschland und Polen seit 1932." Der Jazz war damals in Polen „das" Symbol der Entstalinisierung, der Freiheit. Und es war nicht zuletzt der daraus resultierende politische und gesellschaftliche „drive", der zu dem beispiellosen Aufschwung des polnischen Jazz geführt hat.

Heute - 22 Jahre später - spricht schon der eine oder andere vom Niedergang. Aber welches andere europäische Land hat schon so erstklassige, über Jahre hinweg lebensfähige Gruppen wie Sun Ship oder das Janusz Muniak Quartet oder Tomasz Szukalskis The Quartet - und außerdem in den USA so erfolgreiche Musiker wie Urszula Dudziak, Adam Makowicz, Zbigniew Namyslowski - und dazu die organisatorisch und finanziell effektivste nationale Jazz-Föderation der Welt. . .?

Rund 3 000 Menschen füllten allabendlich - fünf Tage lang - das riesige Rund des Warschauer Sala Kongresowa - und dies auch dann, wenn keine amerikanischen Stars auf dem Programm standen. Insgesamt gab es sieben Konzerte; vor zwei Uhr nachts war selten Schluß; und dann ging es weiter mit Jam Sessions in sechs verschiedenen Clubs überall in der Stadt. Einer der Clubs, das „Akwarium", brachte außerdem noch eine Retrospektive der Jazz-Filme, die der Regisseur Andrezj Wassilewski für das Polnische Fernsehen (und auch für diverse amerikanische Sender) geschaffen hat: die besten Jazz-Filme, die heute gemacht werden - über Stan Kenton, Muddy Waters, Adam Makowicz, Stu Martin, über Jan Wroblewskis Indien-Tournee und die Jazz Yatra '78 in Bombay oder über die Instrumente und Spielweisen der indischen Musik - jeder einzelne visionär konzipiert und realisiert, aus intimster musikalischer Kenntnis. Wenn man - nur wenige Tage später - auf den Monitoren in der Philharmonie die Jazz-Sendungen verfolgt, die bei uns von den Berliner Jazztagen gemacht wurden -, ohne Ingeniosität, allenfalls handwerklich korrekt (und schon dafür kann man ja dankbar sein!) -, begreift man den ganzen Unterschied! Es ist ein Unterschied der Sorgfalt, der Liebe, der aufgewendeten Zeit, der musikalischen Kenntnis.

II.

Zunächst die polnischen Gruppen: das Janusz Muniak Quartet ist der Liebling der polnischen Szene. Fast so etwas wie ein polnischer Dave Brubeck. Aber erdiger, kraftvoller. Muniak stammt aus einer galizischen Bauernfamilie. Und so spielt er: ein Bauer, der Jazz macht. Sein Vater hat noch Dorfmusik gemacht. Viel Polnisches steckt darin - aber nicht auf die direkte Weise, in der - einen Tag später - das Jazz-Orchester Russe aus Bulgarien einfach ungerade Metren der bulgarischen Volksmusik in Jazz verwandelt. Einer meiner polnischen Freunde sagte: „Er ertränkt seinen Kummer, seine Verzweiflung

- unser aller Verzweiflung - in Musik." Aber in freudvoller, lustiger Musik. (Und was in Musik nicht ertränkt werden kann, spült er mit wahrlich riesigen Quantitäten Alkohols fort.)

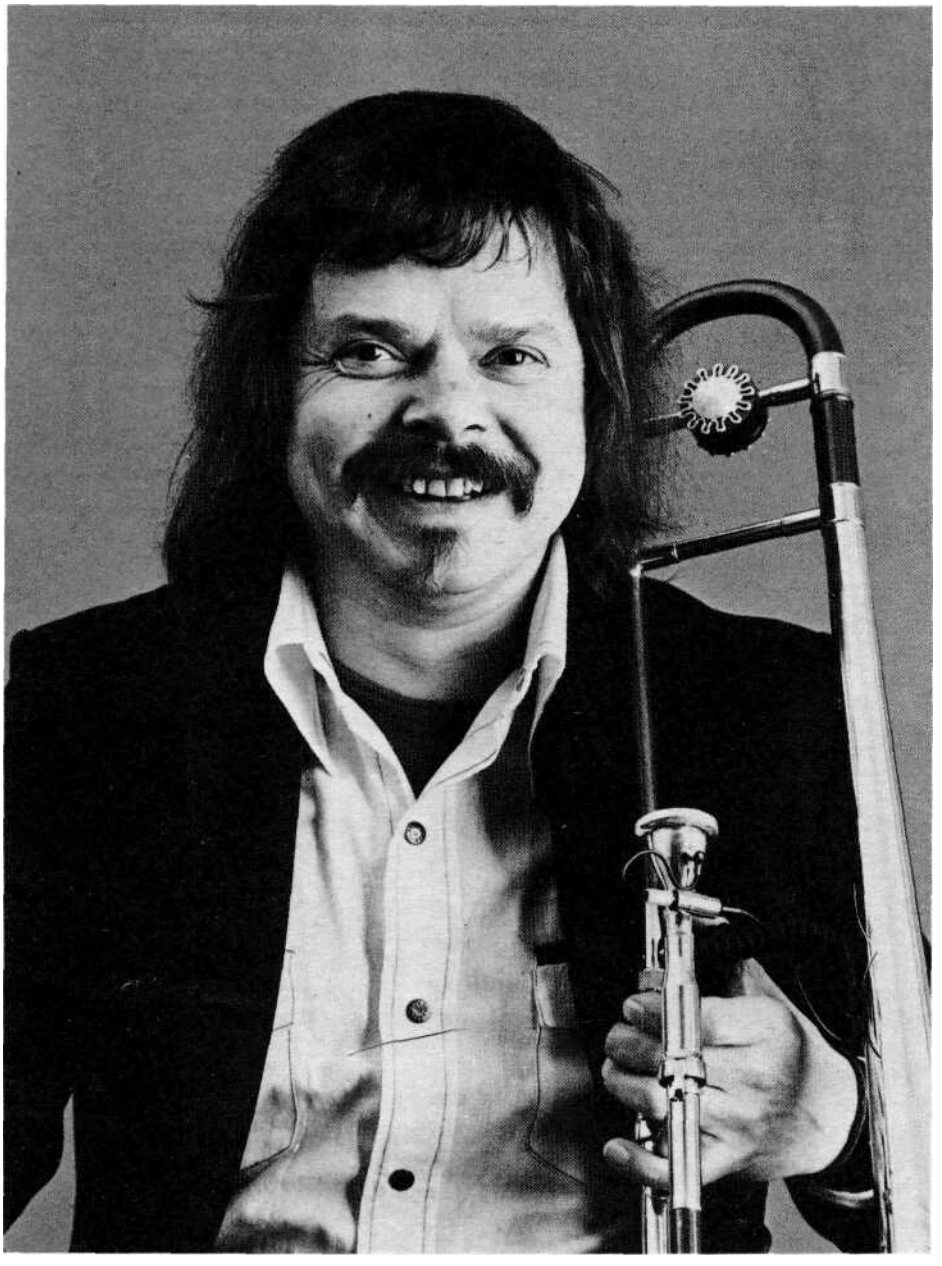
Der Saxophonist Janusz Muniak war der erste Europäer, der - bereits 1960 - im Sinne Ornette Colemans musiziert hat. Man konnte es damals kaum glauben: Ich kam gerade aus den USA, hatte im „Five Spot" Ornette Coleman gehört, niemand in Europa hielt eine derartige Musik für möglich, geschweige denn, daß irgendjemand sie hätte spielen können - und da bekam ich ein Band aus Krakau von einem jungen, damals noch völlig unbekannten Mann, eben Janusz Muniak, der eine Art „Ornette Coleman-Musik" machte.

Fast ebenso erfolgreich war Sun Ship: zwei Saxophonisten und Rhythmusgruppe. Sun Ship ist wirklich ein Schiff - und ein „Train" - zu Coltrane'scher Sonne. Aber mitten in der Trane-Musik: Ein Haufen Zitate, offensichtlich auch aus polnischer Volksmusik - das Publikum jedenfalls kennt sie und hat Freude daran.

Coltrane wirkt stark auf der polnischen Szene. Man weiß das in Deutschland durch Zbigniew Seifert und Leszek Zadlo. Wie unser Jazz durch die spezifische deutsche Art Free Jazz gekennzeichnet wird - so jedenfalls sehen es ausländische Beobachter -, so ist der polnische durch Coltrane umrissen. Auch die beste der polnischen Gruppen - The Quartet - spielt Musik im Sinne John Coltranes. Jeder einzelne Mann ist hier der Beste (innerhalb Polens): der Saxophonist Tomasz Szukalski, der Schlagzeuger Janusz Stefanski, der Pianist Slawomir Kulpowicz und der Bassist Pawel Jarzebski. Bei Coltrane kommt es auf den „spirit" an, den Geist. Man imitiert ihn nicht. Man erfaßt den „spirit" - und macht dann gleichwohl eigene Musik. Das ist es, was in Polen stark ist: der „Coltrane-spirit", der eigene Musik „in-spiriert".

Auch der erfolgreichste polnische Solist des Warschauer Jazz Jamboree besitzt etwas von Tranes „spirit": Tomasz Stanko. Auf der Trompete allein, ohne jede Rhythmusgruppe, spielte er einen der aufregendsten Solo-Auftritte, die ich je gehört habe. Und auf der Trompete ist das schwieriger als auf den meisten anderen Instrumenten. Unglaublich der Reichtum an Sounds, die aus Tomasz' Trompete kommen. Großartig die formale Abgerundetheit.

Einer der großen europäischen Posaunisten, der jedoch durch Albert Mangelsdorff ins Hintertreffen geraten ist: Eje Thelin **Foto: Paul Gerhard Deker**



IM.

Nun die europäischen Gäste: das Daniel Humair Trio aus Frankreich, Stan Tracey aus England, ein Eje Thelin Oktett aus Schweden, das Moskauer Jazz Quartet aus der Sowjetunion, das Friedhelm Schönfeld Trio aus der DDR und die Gruppe Neighbours aus Österreich.

Das Humair-Trio mit Francois Jeanneau auf dem Tenor- und Sopransaxophon und mit Henri Texier am Baß macht wunderbar dichte, hinreißende Trio-Musik - integriert und konzentriert. So eng aneinander gepreßt wie die Drei auf der Bühne stehen, so ineinander verzahnt ist auch ihr Spiel. Mit Jeanneaus wunderbarem Saxophon-Ton - vor allem in den langsamen Stükken - und mit Texiers Gutgelauntheit und Humor; das ist er ja wirklich: ein gallischer und zeitgenössischer Slam Stewart.

Stan Tracey hat statt des gallischen den - unterkühlteren, sardonischen - englischen Humor: voll Understatement. „Tongue-In-Cheek". Tracey, man weiß es, kommt von Thelonious Monk. Aber er spielt Monk ohne die New York'sche Trokkenheit, dafür mit englischer Ironie, als sei sein ganzer „Act" ein einziges „Put-on". Es gibt Ragtime und Stride bei Tracey und so viele andere Einflüsse, daß man denkt, da sei kein Platz mehr für Eigenes. Und trotzdem: In der ganzen Welt spielt nur Stan Tracey so. Man erkennt ihn sofort. Dies ist erfrischenderes, eigenständigeres Solo-Piano, als es die meisten der heute hochgejubelten pianistischen Solo-Acts bieten.

Und dann Eje Thelin - in Deutschland ins Hintertreffen geraten durch Albert. Zu unrecht. Eje ist einer der großen europäischen Posaunisten - und er macht vieles auf seinem Instrument - auch die Mehrstimmigkeit -, was wir Deutschen immer nur mit Albert verbinden, aber er macht es

auf Thelin'sche Weise. Und er leitet eine wohlintegrierte, sorgfältig aufeinander abgestimmte Band mit Altsaxophon, Gitarre, zwei Keyboards und zwei Perkussionisten . . .

Beim Moskauer Jazz Quartet gab's zu bewundern, was die meisten russischen Jazzmusiker auszeichnet: eine phantastische Ausbildung. Rein technisch haben die alles drauf, was man braucht. Nirgendwo in der Welt werden Musiker heute besser trainiert - fast im Sinne des Sports - als in der Sowjetunion - gleichgültig ob's klassische Musiker sind oder Jazzer oder Unterhaltungsmusiker. Einer der russischen Jazz-Pädagogen, die in Warschau anwesend waren, gab mir eine ganze Serie von Heften, in denen den Musikern für jeden Tag der Woche - Montag, Dienstag, Mittwoch usw. - genau vorgeschrieben wird, was sie zu üben haben. Bester Mann des Moskauer Quartets war der Gitarrist Aleksiej Kuzniecow - mit reichen Klängen im Sinne der großen Jazz-Gitarristen der fünfziger Jahre und genauer Beherrschung amerikanischer Standards und ihrer Harmonien. Leute, die bei uns in dieser Weise spielen, wären prinzipiell allem Free Jazz abgeneigt. Aber Kuzniecow, als ich ihn vor zehn Jahren in Moskau hörte, spielte frei.

Die beste freie Musik auf dem Warschauer Jazz Jamboree 79 machten ein Trio aus der DDR und eines aus Österreich: Friedhelm Schönfeld und die Gruppe Neighbours. Die drei Schönfeld-Mannen (Reinhard Walter am Piano, Dieter Keitel am Schlagzeug) musizieren im Sinne bester europäischer - und das heißt in diesem Falle zuerst einmal deutscher - Free Jazz-Tradition: ekstatisch ohne schwarz sein zu wollen, mit nach allen Richtungen hin aufbrechenden Tenorsaxophon-Klängen. Mit Reinhard Walter, einem Pianisten der auch kühl-punktuell spielen kann und auf diese Weise anregende Gegensätze zu dem manchmal buchstäblich „explodierenden" Tenor schafft, und Dieter Keitel, einem Schlagzeuger, der sich beiden perfekt anpaßt. Die eigentliche Überraschung freilich war Schönfeld auf der Flöte. Er meint zwar, sie sei sein Nebeninstrument, aber nicht nur für mich, sondern auch für die 3 000 Zuhörer in der Sala Kongresowa besaß dieser Flötenklang - zum Teil mehrstimmig gespielt, oft überblasen - und besaßen diese Flötenlinien mit ihren weit-ausholenden Bögen eine große Faszination.

Ganz anders - zwei Tage später - Dieter Glawischnigs Neighbours aus Österreich: „Spacy", luftig, klar, durchsichtig - wie ein Bild von Rene Magritte: Irgendeine absurde Situation unter einem blauen Sommerhimmel, der der Absurdität Hand und Fuß gibt. „Hand und Fuß" - das ist wichtig bei dieser Musik. Gute Ideen kamen nicht nur von Glawischnigs Piano-Spiel, sondern auch von Ewald Oberleitner am Baß - mit Gitarren-artigen Chords und Arpeggios und reizvollem Schlegel- und Stockspief" auf den Saiten des Basses, aber leider mit seltsam konturlosem Sound. Beim Perkussionisten des Trios, John Preininger, gefiel mir das Spiel mit den Mallets auf Cymbals und dann auch auf Toms: so musikalisch und so melodisch, als spiele er Vibes auf Becken und Trommeln.

Vielleicht muß man wirklich aus Österreich sein, um solcherart freie Musik zu spielen - ohne das Dunkel-Dräuende, das da im deutschen Free Jazz an die Oberfläche quillt, ohne auch nur den Schatten einer sozialen Problematik: wahrhaftig „Neighbours", gute, friedliche Nachbarn - wie jeder sie haben will -, nur eben Nachbarn, die freie Musik machen . . . Und als der Dieter Glawischnig am Ende dem Mädchen, das die obligaten Blumen auf die Bühne brachte, in vollendeter K.- und K.-Manier einen Handkuß gab - konnte ich endlich einmal sogar als Jazzer nachfühlen, warum Österreich so geliebt wird.

In Polen ist Free Jazz nicht populär. Man muß schon erstklassige freie Musik machen - wie Friedhelm Schönfeld und wie Neigbours -, um einen so großen Erfolg haben zu können, wie ihn die beiden Gruppen in Warschau hatten. Es rundet übrigens das Bild: den schlechtesten Free Jazz, den es in Warschau zu hören gab, machten die Polen selber: Wladyslaw Jagiello's Royal Party.

IV.

Nun die Amerikaner: Die Scott Hamilton Group - Freddie Hubbard - die Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band. Scott Hamilton ist für viele Leute ein Phänomen: ein junger Tenorsaxophonist, der ausschaut wie ein gepflegter moderner College-Boy, aber spielt - fast - wie Ben Webster oder Don Byas. Hervorragend im Hamilton-Sextett aus dem „Stall" der kalifornischen Plattenfirma Concord auch der Trompeter Warren Vache. Daß aus den Hochschulen und Universitäten der USA junge Leute hervorgehen, die in dieser Weise Combo-Swing im Sinne der Swing-Ära spielen, ist das eindringlichste Kennzeichen für den „Neuen Traditionalismus", von dem die Berliner Jazztage - ein paar Tage später - zwar sprachen, deren überzeugende Repräsentanten sie aber vorzustellen vergaßen.

Sensationell in Warschau: Freddie Hubbard. Ein paar Monate vorher hatte ich ihn in New York gehört: Begrenzt und behindert durch Funk- und Rock-Klischees. Jetzt aber, in Polen, spielte er mit der Kraft eines Fats Navarro - mit einem Strahl, wie ihn kein anderer zeitgenössischer Trompeter besitzt: Trompetenstöße wie Feuerzungen. Wenn Freddie sich doch endlich einmal entschließen würde, Jazz und nur diesen zu spielen und nicht alle paar Monate eine neue Masche zu entwickeln und zwischen all diesen Maschen nun schon jahrelang hin und her zu tanzen: er würde anerkannt als das, was er potentiell ohnehin ist - der beste zeitgenössische Trompeter. Vorzüglich auch die Hubbard-Rhythmusgruppe mit William Childs, Keyboards, Larry Klein, Baß, und Cal Burnett, Schlagzeug. Wir haben in Warschau viel über die Vorteile der europäischen Szene gegenüber der amerikanischen diskutiert, aber eine Rhythm Section, die so losgeht, die haben wir eben doch nicht auf unserer Seite des Atlantik.

Hubbard und die Toshiko-Tabackin Big Band (über die ich im Zusammenhang mit den Berliner Jazztagen berichte, die aber in Warschau noch besser spielte als in Berlin) waren die umjubelten Höhepunkte der Jazz Jamboree 79.

V.

Schließlich das Resümee. Die Programmgestaltung ist - so lobenswert sie ist - wohl doch nicht unabhängig und souverän genug. Die Organisatoren des norwegischen Molde-Festivals, die in Warschau anwesend waren, meinten: wenn nur Sun Ship und Freddie Hubbard in einem einzigen Konzert gespielt hätten - nur diese beiden Gruppen und nebenbei nicht noch vier weitere: das hätte ein denkwürdiges Konzert gegeben, das man sein Leben lang nicht vergißt. Ähnliches gilt sinngemäß auch für die anderen Konzerte. Weniger kann mehr sein. Und auf jeden Fall: 35 (!) Bands in fünf Tagen ist nun einmal zuviel. Wenn man beispielsweise schon eine holländische Band einlädt, sollte man eine der besten dieses an Jazztalent so reichen Landes verpflichten - nicht also Gijs Hendriks. Und daß man in Warschau einen ganzen Abend dem italienischen Jazz widmete, hat wohl doch mehr mit Austausch-Gesichtspunkten und ähnlichem Techtelmechtel zu tun als mit musikalischer Notwendigkeit - ganz abgesehen davon, daß es auf der italienischen Szene viel bessere Musiker gibt als diejenigen, die in Warschau zu hören waren.

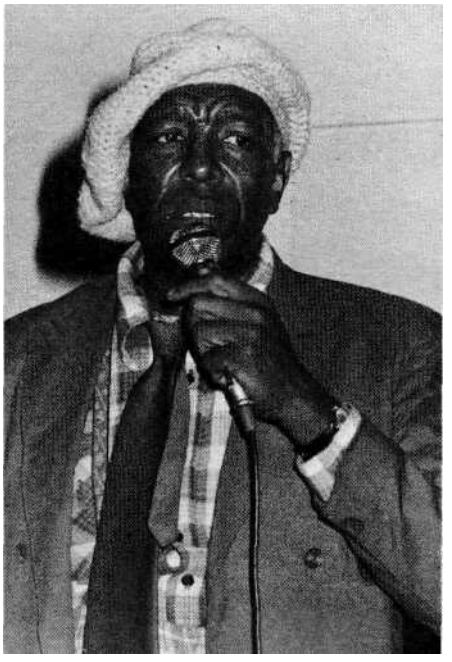
Das Warschauer Jazz Jamboree erfüllt eine Funktion. Es ist notwendig. Wie wenige andere Jazzfestivals. Das wissen auch die Außenstehenden, sogar die Funktionäre und Politiker. Der Oberbürgermeister der Stadt Warschau gab einen Empfang für die ausländischen Gäste. Ich habe noch nie einen Bürgermeister so kluge Dinge über die Funktion, die der Jazz in einer Gesellschaft zu erfüllen hat, reden hören, wie diesen Mann. Ich dachte an die Empfänge, die der Berliner Regierende Bürgermeister Schütz in den sechziger Jahren aus Anlaß der Berliner Jazztage gab. Da wurden nur unverbindliche Allerwelts-Phrasen gesagt.

Notwendig ist das Warschauer Jazz Jamboree auch für die östlichen und westlichen Nachbarn Polens. Andre) Jaroschewski, der Präsident der polnischen Jazz Society, erzählte mir, daß allein aus der DDR fünf- oder sechshundert Besucher gekommen seien. Wie immer in Warschau waren die Russen zahlreich vertreten - aus Moskau, Leningrad, aus Georgien, aus den baltischen Sowjetrepubliken... Die meisten von ihnen sprachen polnisch. Einer der polnischen Organisatoren: „Die kommen alle Jahre wieder - nun schon zehn oder fünfzehn Jahre lang. Da lernen sie eben unsere Sprache. Für die ist polnisch so wichtig wie für Euch im Westen englisch. Für die Russen ist es die westliche Sprache."

Joachim Ernst Berendt

Nur ein einziger guter Mann bei den

American Blues Legends '79



Ein Vollblutmusiker und Entertainer mit einer ureigenen Show: Billy „The Kid" Emerson **Foto: Norbert Hess**

Nach dreijähriger Blues-Abstinenz stellte der Engländer Jim Simpson wieder ein Miniatur-Festival zusammen, das er im Herbst durch ganz Europa schickte. In Deutschland kamen nur Konzerte in Stuttgart, Köln und Frankfurt zustande. Erst im August hatte Simpson das sechsköpfige Blues-Paket in Chicago rekrutiert und für sein Big Bear-Label aufgenommen. Die Platte erschien rechtzeitig zur Tournee mit der Bestellnummer 23 - aber beim Frankfurter Konzert am 23. Oktober gab's keine (mehr?). Wenn diese Scheibe allerdings auf dem Niveau des dortigen Konzertes ist, wäre sie sowieso rausgeschmissenes Geld.

Ohne die alte JP-Diskussion wieder aufwärmen zu wollen, aber - zumindest in Frankfurt - wurde nicht einmal die Qualität von B. B. King-Klischees erreicht. In dem informativen Programmheft wurde mehr versprochen als gehalten. Als „unique" wird dort der Gitarrist/Sänger Eddie C. Campbell angepriesen, seine Debüt-LP auf Mr. Blues ist tatsächlich hörenswert und weit über dem, was live dargeboten wurde. Hier jedenfalls entpuppte sich Campbell als durchschnittlicher Instrumentalist ohne eigenen Stil. Von dieser Sorte gibt es in Chicago hunderte, die vielleicht in dem Club an der Ecke populär sein mögen und in der dortigen Umgebung auch ihre Funktion erfüllen: nämlich die Besucher in den Bars und Lounges der Schwärzen-Ghettos zum Tanzen und Saufen zu animieren, Begleitmusik zu liefern, um Freunde zu treffen oder jemand abzuschleppen. Dort überhört man gerne Unstimmigkeiten, aber ein konzertanter Auftritt wie dieser in einem ungemütlichen Raum wie dem Amerika-Haus läßt keine Stimmung aufkommen, wenn man ausgetrocknet an seinen harten Sitzplatz gebunden ist und sich durch mittelmäßig dargebotene Standards quälen muß. Denn zwei Drittel des ganzen Konzertes bestanden aus nachgespielten Blues, die viele Amateurbands fast besser beherrschen. Als dann Campbell seine Gitarre mit Mund und Füßen bearbeitete - von Spielen kann keine Rede sein - löste das zwar lautstarke Begeisterung bei den überwiegend recht jugendlichen Blues-Fans aus, aber solche Tricks sind von Albert Collins, Earl Hooker oder Johnny Watson abgeschaut und verdecken musikalische Mängel nur unzureichend. Den restlichen Abend über brachte Campbell kein einziges Solo mehr, er beschränkte sich auf langweiliges Schrumm-Schrumm im Hintergrund. Denn: jeder der sechs Musiker durfte genau vier Titel als Bandleader vortragen, während mit kleinen Veränderungen die restlichen Akteure dann nur Begleiterfunktionen ausübten.

Meine hohen Erwartungen an Good Rokkin'Charles wurden besonders enttäuscht: auch seine erste LP auf Mr. Blues versprach einen originellen Newcomer. Offensichtlich durch übermäßigen Alkoholgenuß war Charles' Zunge fast gelähmt und aus der Harmonika ertönten nichts als schrille Attacken, die Talent nur vermuten ließen. Einige Kniefälle, zerrissenes T-Shirt und offener Hosenlatz werden wohl ein Wiedersehen mit diesem Mann vereiteln. Unauffällig aber gut arbeitete der fleißige Bassist Nolan Struck und er gefiel mir auch in seinen Gesangstiteln sehr gut. Er wußte die vier Standardthemen wenigstens noch mit eigenem Stil und Engagement vorzutragen. Nach der Pause übernahm der Schlagzeuger Chico Chism das Mikrophon, während sich der vielgepriesene Multiinstrumentalist Lester Davenport auf seinen Schemel setzte und diesen Set kaputt trommelte. Erst ein paar Wochen zuvor hatte ich Chism in New York mit Eddie Shaw & The Wolf Gang gehört, der ehemaligen Howlin' Wolf-Band um den Gitarristen Hubert Sumlin. Als Schlagzeuger war er zu eintönig, setzte keine Breaks und Akzente wie etwa Francis Clay oder Willie Smith. Als Sänger jedoch gefiel er mir ganz gut, besonders mit der amüsanten Eigen-Komposition ,,480 Pounds", wo er eine „big fat woman" besang. Als nächster war Lester Davenport an der Reihe, diesmal mit Mundharmonika. Sehr mutig sein Versuch, Ray Charles' „I've Got A Woman" auf diesem kleinen Instrument zu vertonen, immerhin einmal eine originelle Interpretation dieses altbekannten Hits. Die sonstigen Leistungen ließen jedoch Eigenständigkeit vermissen oder erreichten als Kopie nicht das Original - an eine Little Walter-Nummer sollte man sich doch nur als Könner wagen. Auf Äußerlichkeiten scheint auch Davenport nicht viel Wert zu legen oder reichte Simpsons Entlohnung für die Chicagoer LP nicht aus, die Vorderfront seines Gebisses in Breite einer Mundharmonika ausbessern zu lassen?

Der einzig wirklich gute Mann des ganzen Abends war Billy „The Kid" Emerson, mit 54 Jahren mehr oder weniger die Vaterfigur dieser Gruppe. Erst durch Selbsthilfe - nachdem er verschiedene Steckdosen ausprobiert hatte - machte Emerson sein feinfühliges Klavierspiel hörbar, leider ließen ihm die jüngeren Musiker kaum Raum für Soli. Zum Konzertende wartete der Profi mit einigen wirklichen Überraschungen auf: Kostümiert mit großkariertem buntem Anzug, mit Zauberstock und Totenkopf ausgerüstet, beschwörte Emerson das Publikum und die Wirkung ließ nicht auf sich warten. Seine Einstiegs-Nummer „Conjured", auf der Melodie von „Hoochie Coochie Man" basierend, wurde mit viel Beifall bedacht. Hier trat ein Vollblut-Musiker und Entertainer auf, der mit seiner ureigenen Show und Witz nicht sein Können schmälert, sondern sofort alle Zuschauer fesselte. Leider war auch Emersons Programm auf vier Titel beschnitten, zumindest alles eigene Kompositionen, wobei natürlich sein Hit „Red Hot" (schon 1955 mit Ike Turner für Sun eingespielt) nicht fehlte. Ein paar Piano-Einlagen rundeten den guten Gesamteindruck ab. Mit dem obligatorischen Ohrwurm „Got My Mojo Working" als Grup-

Fortsetzung auf Seite 49

Jazz aktuell

Von Rock-Jazz bis Free

Int. Jazz Festival Zürich

Ein neuer Veranstaltungsort, ein neues Organisationskomitee, ein neues Programmkonzept, kurz: ein völlig neues Jazz Festival präsentierte sich nach Jahren der Krise im letzten Herbst den Zürcher Jazzfans und hatte in einem Ausmaß Erfolg, das zur großen Überraschung wurde. Die Veranstalter hatten offensichtlich (endlich) den richtigen Nerv des Zürcher Publikums getroffen, das nicht nur Musik hören, sondern das Ganze auch noch im Rahmen eines gelungenen Fests bei ungezwungener Atmosphäre erleben möchte. Klar, daß das Organisationskomitee auf dem letztjährigen Erfolgsrezept und den dabei gemachten Erfahrungen aufbauen wollte, ein Vorhaben, das auf so viel Resonanz stieß, daß kurz vor Beginn des Festivals - es fand vom 26. - 28. Oktober wiederum in den Räumen des Zürcher Limmathauses statt -, bereits alle drei Tage völlig ausverkauft waren.

Noch stärker als letztes Jahr machte das sonst eher eintönig und ungemütlich wirkende Limmathaus mit seinen sich über mehrere Stockwerke verteilenden Räumlichkeiten den Eindruck einer pulsierenden kleinen Stadt, einer Art umfangreichen Jazz-Chilbi, mit einer großen Festbeiz im Foyer, Platten- und Verpflegungsständen, einer interessanten Fotoausstellung des italienischen Jazzfotografen Isio Saba in der ,,Loft" und vor allem einer Vielzahl von Konzerten im großen Saal, im intimeren „Club", im kleinen Saal und bei den allnächtlich stattfindenden, zur Jam Session einladenden Auftritten in- und ausländischer Hardbop-Gruppen im später eigens dafür hergerichteten großen Saal.

Weit und breit ohne Parallele das musikalische Programmkonzept, das sich nicht nur - wie sonst meistens üblich - auf internationale Jazzgrößen stützt, sondern auch mehr oder weniger bekannte europäische und vor allem Schweizer Musiker und Gruppen zum Zuge kommen läßt. Daß sich mit der Mischung aus einem Drittel amerikanischem, einem Drittel europäischem und einem Drittel einheimischem Jazz soviel Publikum mobilisieren läßt, dürfte einmalig sein und verdient Anerkennung. Ausschlaggebend für den erneuten Großerfolg war aber auch die vorbildliche Preispolitik bei Eintrittskarten sowie Speisen und Getränken im Restaurant und Fe^tivalbeiz. Wo bekommt man bei uns sonst noch acht oder mehr Stunden zumeist hochinteressante oder gar mitreißende Musik mit „Festivalplausch" für eine Tageskarte von nur 25 Franken (alle drei Tage zusammen 60 Franken!)? Das ist schon bemerkenswert.

Für die musikalische Eröffnung sorgte, vom hereinströmenden Premierenpublikum leider kaum beachtet, der tschechische Musiker und Komponist Jiri Stivin, unscheinbar auf einem Holzgestell über dem Eingang hockend, die wenigen aufmerksamen Zuhörer jedoch mit einer ganzen Reihe virtuoser Kabinettstückchen auf der unverstärkten Blockflöte in seinen Bann ziehend. Mehr Aufmerksamkeit erregte dieser begabte Multiinstrumentalist und Entertainer dann später mit seinen Solo-Actions im „Club". Der nicht ganz einfachen Aufgabe, als erste Gruppe und „Anheizer" im großen Saal aufzutreten, entledigte sich das prominent besetzte George Gruntz-Franco Ambrosetti Quintett mit Joe Henderson, Miroslav Vitous und Fredy Studer brillant. Es bot eine hardbop-orientierte Musik, die jedoch manchmal fast etwas zu „geölt" und routiniert ablief, um echt mitreißen zu können. Beeindruckend jedoch nach wie vor die bis ins letzte Detail stimmenden Improvisationslinien von Ambrosetti auf Trompete und Flügelhorn. Auch überraschte, mit welch kraftvollem Spiel, Drive und starker linker Hand Schlagzeuger Fredy Studer heute zu spielen weiß.

Nachdem das bekannte amerikanische Quartett Stone Alliance mit Gene Perla und Don Alias wie gewohnt mit rockigattraktivem Spiel viel Aufmerksamkeit erregt hatte - obwohl ich auch diesmal wieder den bestimmten Funken vermißte, der für inspirierten, „groovenden" Jazz charakteristisch ist -, brachte das George Adams-Don Pullen-Quartett mit dem weiteren Ex-Charles Mingus-Kollegen Dannie Richmond am Schlagzeug (und Cameron Brown, Bass) bereits einen der Höhepunkte des ganzen Festivals: Schwarzen, expressiven Jazz von heute, voller Spannung und Dichte, die ganze Entwicklung der letzten dreißig Jahre - vom Bebop bis zum Free Jazz - einschließend und souverän darüber verfügend. Phäno-

Schwarzer, expressiver Jazz von heute, voller Spannung und Dichte: Don Pullen
Foto: Karl-Heinz Bechholz

menal dabei immer wieder Pianist Don Pullen, der mit seinem dynamischen, explosiven Spiel laufend unter Beweis stellte, daß zwischen durchgehendem Beat, metrischer, tonaler und damit thematischer Gebundenheit und Free-Jazz-Komplexen keinerlei Diskrepanz bestehen muß, daß mit Handkanten, Ellenbogen oder beiden Armen erzeugte Klangballungen und Cluster-Kaskaden ebenso wie das direkte Spiel auf den Flügelsaiten durchaus mit Thema, rhythmischem Aufbau und Ablauf des jeweiligen Stückes in direkten, logisch wirkenden Zusammenhang gebracht werden kann.

War das letztjährige Festival noch durch den weitgehenden Verzicht auf Free Jazz und andere avantgardistische Richtungen geprägt - Musik, die aus der heutigen Szene gar nicht wegzudenken ist -, kam diesmal das ganze aktuelle Spektrum gegenwärtiger Jazzformen und jazzbezogener Musik voll zur Geltung. Stark am Bop orientiert das Vince Benedetti Quartett (hervorragend besetzt mit Alvin Queen, Schlagzeug, und Andy Scherrer, Saxophon), die deutsche Gruppe Just Friends mit dem amerikanischen Altsaxophonisten Allan Praskin oder das nicht minder swingende Bob Rockwell Quartett aus Dänemark. Dann verschiedene Arten rhythmisch intensiver Black Music: George Adams/Don Pullen, das Chico Freeman Quintet, John Thomas & Lifeforce. Schließlich die spontan entstehenden Free-Jazz- und Free- Music-Varianten mit dem in wechselnder Intensität und Interaction aufeinander reagierenden Solistenkollektiv Michel Portal/Albert Mangelsdorff/Leon Francioli/Pierre Favre, die sensiblen Klang- und Geräuschminiaturen des Zürcher Gitarristen Stephan Wittwer oder die virtuosen Maultrommel-Demonstrationen aus dem Zürcher „Underground" von und mit Anton Bruhin.

Selbstverständlich ebenfalls präsent zwei Richtungen, die heute wohl am meisten Publikum anzusprechen vermögen. Einerseits Rock-Jazz, vertreten durch das in letzter Zeit immer sicherer und überzeugender auftretende Luzerner Quartett Kjol der Saxophonistin Brigeen Doran mit dem bemerkenswerten Gitarristen Heinz Affolter, die bekannte Gruppe OM, die dank der Gastsolisten Wolfgang Dauner, Piano/Synthesizer, Manfred Schoof, Trompete, Flügelhorn, und des Brasilianers Dom Um Romao, Percussion, die Wirkung ihrer Musik noch gewaltig steigern konnte, sowie das Quartett des aus Österreich stammenden amerikanischen Gitarristen Karl Ratzer, dessen eigenwillig akzentuierte Arrangements allerdings auf seinen Platten überzeugender wirken. Andererseits, in stärkstem Kontrast dazu, die bedeutsame Richtung impressionistisch-lyrischer Klangsensibilität, polyphonem, stark vom Melodischen her geprägten Filigranspiel, das sich auf Jazz ebenso wie auf europäische Klassik und Romantik bezieht, eine Musik, die weltweit, besonders von der Münchner Schallplattenfirma ECM gefördert wird. Daß diese Musik, nach den banalen und brutalisierenden Rock-, Pop- und Disco-Music-„Wellen", ganz offensichtlich einem zunehmenden Bedürfnis entspricht, wurde im Abschlußkonzert des Festivals deutlich, wo im überfüllten mucksmäuschenstillen großen Saal ein fast ausschließlich jugendliches Publikum dem einstündigen Solorezital des Gitarristen Ralph Towner ebenso fasziniert und aufmerksam lauschte, wie dem ideensprudelnden, zwei Stunden ohne Pause spielenden Duo von Chick Corea und Gary Burton. Eine der Überraschungen des Festivals, daß diese zwei Musiker ihre langjährigen Kommerz-Abenteuer nicht nur schadlos überstanden haben, sondern heute natürlich, soweit das der Rahmen eines von Klangverfremdung freien Duos mit Piano und Vibraphon zuläßt - noch jazziger und dynamischer, mit noch mehr Attacke spielen als früher.

Konzentriertes Zuhören erforderte aber auch das aus Lehrern, Tutoren und Schülern seines „Creative Music Studio" bestehende Woodstock Workshop Orchestra des Vibraphonisten, Komponisten und Orchesterleiters Karl Berger. Ein Workshop im wahren Sinne des Wortes, dessen didaktisch-konzentrierter Umgang mit asymmetrischen Metren, modalen Skalen fernöstlicher Prägung, sowie Klangfarbenspektren (Verwendung von Cello, Fagott, Geige, Stimme und Waldhorn zur üblichen Jazzinstrumentierung) jedoch nicht durchweg auf Zustimmung stieß, vielleicht auch deshalb, weil derartiges Ausgangsmaterial in mehr oder weniger penetranter Form schon zu vielen modischen Rockgruppen als exotischer Aufhänger diente, also bereits eine gewisse Übersättigung existiert. Daß so berühmte Gastsolisten wie Leroy Jenkins, Lee Konitz, Oliver Lake oder Don Cherry das Ganze mit zwar kurzen aber zumeist sehr prägnanten Solokadenzen auflockerten, scheint vor lauter Kritik vielen entgangen zu sein.

Daß man wie kaum woanders beim Zürcher Festival auch große Entdeckungen machen kann, ist ein weiteres unterstreichenswertes Charakteristikum dieses Anlasses: zum Beispiel das ideensprühende, virtuos wie musikantisch gleichermaßen mitreißende Spiel des österreichischen Duos Jazzzwio mit Werner Pirchner, Vibraphon, Marimba, und Harry Pepl, Gitarre, - zwei Namen, die man sich merken sollte! - oder die vitale, fast vom Stuhl reißende Afro-Latino-New-Jazz-Musik des schwarzen Gitarristen John Thomas mit seiner Gruppe Lifeforce und dem sensationellen deutschen Piano-Newcomer und McCoy Tyner-Schüler Andy Lumpp.

Blickt man noch einmal auf das Programm zurück, auf die Vielzahl von Konzerten, Auftritten, Club-Sessions, könnte man ei-

Ex-Charles Minguskollege Dannie Richmond **Foto: Karl-Heinz Bechholz**

gentlich von einem Festival der Gitarristen sprechen. Da war zum Beispiel Paolo Radoni mit der welschen Gruppe Travelers zu hören, stilistisch kaum einzuordnen, aber sehr gekonnt agierend, mit einer Sängerin allerdings, die leider zur großen Zahl von Vokalistinnen gehört, die sich zwar sehr um jazzbezogenes Feeling bemühen, aber immer wieder Schwierigkeiten mit Intonation, Phrasierung und Timing haben. Weiter zu hören der bereits erwähnte, sehr eigenständig und phantasievoll wirkende Heinz Affolter in der Luzerner Gruppe Kjol, der von seinen FMP-Platten her auch in Deutschland bekannte Zürcher Free-Music-Exponent Stephan Wittwer, Christy Doran mit OM, der österreichisch-amerikanische Rockjazzer Karl Ratzer, John Thomas mit seinem explosiven Quintett Lifeforce, Ralph Towners meditativ-impressionistische Melodiegeflechte kontrapunktischer Prägung, auf ausschließlich akustischen Gitarren und als eine der Entdeckungen und Überraschungen Harry Pepl aus Österreich (im Duo mit Werner Pirchner) mit ganz eigener Soundbehandlung, Phrasierung und Technik.

Mit der vorwiegend verhalten und klangmalerisch-lyrisch konzipierten Musik von Eberhard Weber mit seiner Gruppe Colours, bei der durch die ausgezeichneten Solospieler Charlie Mariano und Rainer Brüninghaus direkte Jazzbezogenheit nie verlorengeht, schließt sich ein weiter Stil-, Ausdrucks- und Formenbereich von Jazz- und jazzbezogener Musik, wie er in dieser Ausgeprägtheit zumindestens bei früheren Jazz-Festivals in Zürich noch nie zur Geltung kam. Das erfolgreiche Organisationskomitee will auf diesem Wege weitermachen, so daß man vom kommenden, dann erstmals ohne Vorjahresschuldenberg konzipierten Festival wieder eine derartig vielschichtige, vielleicht sogar noch gesteigerte Programmvielfalt und -Qualität erwarten kann. Endlich hat Zürich nun ein Jazzereignis, das in zunehmendem Maße eine bedeutende Rolle im internationalen Jazz-Festival-Konzert einnimmt.

Johannes Anders

Kölsches und Internationales beim

2. Kölner Jazz Haus Festival

Während im letzten Jahr beim 1. Jazz Haus Festival nur einheimische Gruppen vorgestellt wurden, hatten die veranstaltenden Kölner Musiker ihr Konzept für dieses 2. Festival erweitert. Zwar wurde auch diesmal das Hauptaugenmerk auf die Präsentation der Kölner bzw. der deutschen Jazzszene gelegt, doch zusätzlich wurden noch einige hochkarätige internationale *Jazzer* verpflichtet. Diese, und das hohe Renommee, welches den Kölner Musikern nicht zu unrecht in ihrer Stadt zukommt, sorgten dafür, daß die 900 Plätze in der Aula der Musikhochschule bei allen fünf Konzerten ausverkauft waren.

Zwei Big Bands hatten die Kölner Musiker zusammengestellt: Die Jazz Haus Big Band und das Jazz Haus Ventil. Der Jazz Haus Big Band, ein who is who der Kölner Szene, gelang der stimmungsvolle Auftakt des Festivals. Überraschend die große Professionalität und Routine der jungen Musiker. Eingängige Themen und teilweise sehr gute Solisten sorgten für einen abgerundeten, perfekten, das Publikum begeisternden Auftritt. Doch, obwohl das Orchester nur Eigenkompositionen vortrug, fehlte es ihm an Originalität. Aber wahrscheinlich ist es für eine konventionell instrumentierte Big Band außerordentlich schwer, unbeeinflußt von Thad Jones/Mel Lewis zu einem eigenen Stil zu finden.

Ganz anders das Jazz Haus Ventil. Der Pianist John Fischer, eine Art Vaterfigur der New Yorker Loftszene, war mit dem Klarinettisten Perry Robinson zu einem einwöchigen Workshop nach Köln gekommen. Die Arbeitsergebnisse dieses Workshops, die von der Big Band vorgetragen wurden, waren zwar nicht perfekt, aber musikalisch abwechslungsreich und amüsant. Persiflagen auf Swing und Marsch wechselten mit freien Kollektivimprovisationen. Die Höhepunkte des Auftritts bildeten zwei Duos von John Fischer, zunächst mit Perry Robinson, dann mit einer sehr jungen amerikanischen Violonistin/Sängerin, um die der nicht mehr so ganz knackig junge John Fischer in einem sehr witzigen Duett vokalistisch warb.

Die englisch-schweizerische Feminist Improvising Group beendete ebenfalls einen Kölner Workshop mit ihrem Auftritt auf dem Festival. Musikalisch standen Vokalimprovisationen und Irene Schweizers Klavierimprovisationen im Vordergrund. Die sechs Musikantinnen versuchen, die bestehende gesellschaftliche Stellung der Frauen zu kommentieren und dadurch zu verändern. Jedoch scheinen nur Maggie Nichols und Irene Schweizer genügend technische Fähigkeiten zu besitzen, ihren Kommentar auch musikalisch umzusetzen. Wohl deshalb griffen die Musikantinnen auf szenische Darbietungen zurück, die jedoch zu phantasielos blieben.

Die einheimischen Gruppen Vollmond, mit ihrer von südamerikanischen Rhythmen geprägten Musik, die Jazz-Rockformation Headband und Welcome mit Titeln von Herbie Hancock und Walter Davis jr. begeisterten das Kölner Publikum. Besonders Welcome präsentierte mitreißende Musik und es gelang ihr, eine brodelnde Jam Session Atmosphäre zu schaffen, wobei besonders\die Saxophonisten mit expressiven Soli auffielen.

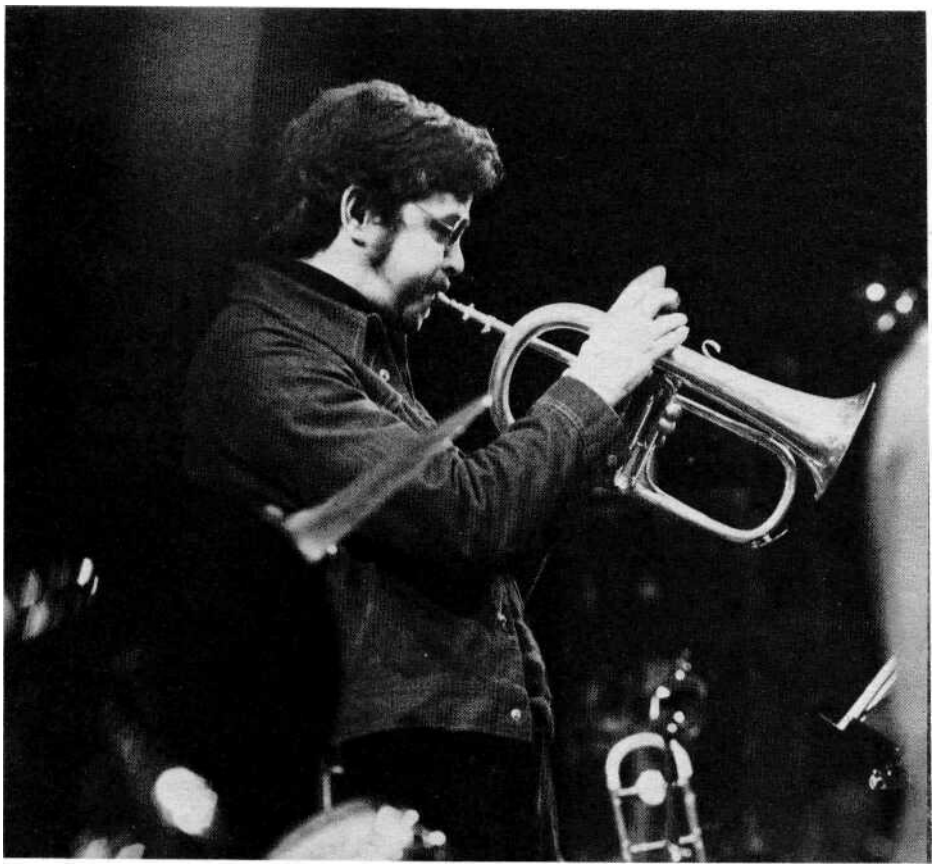
Zwei Gruppen hatten sich durch Gastmusiker verstärkt: Riot durch Kenny Wheeler und OM durch Dom Um Romao und Manfred Schoof. Während Riot enttäuschte und auch Kenny Wheeler nicht seinen gewohnten musikalischen Standard erreichte, setzten Dom Um Romao und Manfred Schoof bei OM neue Glanzpunkte. Schoof blies sehr melodiöse, sich in expressive Ausbrüche steigernde Trompetensoli, und der Brasilianer Dom Um Romao, der bekanntlich auch schon bei Weather Report trommelte, sorgte mit seinen vielfältigen Percussionsinstrumenten zusammen mit dem OM-Schlagzeuger Freddy Studer für ein lebhaftes, polyrhythmisches Geflecht. Hervorragend sein langes Berimbausolo.

Einen sehr gelungenen Auftritt absolvierte auch das Köln-Bonner Quintett Muzak. Die Fünf sind in recht kurzer Zeit zu einer musikalischen Einheit zusammengewachsen. Auch sie spielen eine Art zeitgenössischen Bop und gefielen - neben ihrem homogenen Ensemblespiel - durch einfühlsame Soli, wobei besonders Gerhard Veek auf dem Sopransaxophon überzeugen konnte. Muzak war bei diesem Festival wohl die beste einheimische Gruppe.

Immer wieder überraschend ist die Faszination, die das Berliner Improvisations Trio auf seine Zuhörer ausübt. (Trio?: Der Trompeter Andreas Altenfelder hat die Gruppe verlassen.) Obwohl die Erwartungen des Kölner Jazzpublikums sicher nicht auf Schönberg-beeinflußte Vertonungen von Brecht-, Baudelaire- und Rilke-Gedichten eingestellt waren, gelang es den Ostberliner Musikern schnell, das Publikum in ihren Bann zu ziehen. Neben dem Pianisten Hermann Keller und Wilfried Staufenbiel, Gesang und Cello, die der zeitgenössischen europäischen Avantgarde nahestehen, sorgte der Saxophonist Manfred Schulze in der Musik des Trios für Jazzeinflüsse.

Zum Abschluß des 3. Konzerts spielte unangekündigt - sozusagen als besondere Überraschung - das Barry Altschul Trio (mit Mark Hellas, Baß, Ray Anderson, Posaune). Die Gruppe zitierte reichlich Themen aus der Jazztradition und machte diese Themen, verändert, zum Ausgangspunkt ausgedehnter Soli, bei denen besonders Ray Anderson durch seine technische Brillanz bestach. Barry Altschul trommelte präzise und sehr swingend.

Am Sonntag, dem letzten Festivaltag, sollte Höhepunkt auf Höhepunkt folgen. Den Auftakt machte das Alexander von Schlippenbach Trio. Seit neun Jahren arbeiten die Musiker zusammen und sind durch unzählige gemeinsame Auftritte zu einer eigenständigen musikalischen Einheit verschmolzen. An ihrer a-thematischen, scheinbar formlosen Musik beteiligten



Gibt Riot mit seinen feingesponnenen Melodielinien, die er mit emotionalem Aufschrei jäh abbricht, belebende Impulse: Kenny Wheeler **Foto: Manfred Rinderspacher**

sich die drei Musiker gleichberechtigt. Von Schlippenbach und Evan Parker verwenden in ihrer Spielweise konsequent Clusterhäufungen, wobei obertonreiche Klänge entstehen, die - wie es scheint - einen, das Zusammenspiel strukturierenden Charakter haben. Sie dienten als Ausgangspunkt, um neue Ideen, Stimmungen und Vorstellungen einzuführen, die dann kollektiv ausmusiziert werden. Ein ehrlicher, in seiner Expressivität mitreißender, extremer, eigenständiger Free Jazz.

Auch Extempore experimentiert mit freien Klängen, doch wirkte ihre Musik zu kühl und zu konstruiert. Bei der John Scofield Group, von vielen Zuhörern sehnlichst erwartet, hatten die Tontechniker leider Schwierigkeiten, die Musik zu übermitteln. So war es auch nicht verwunderlich, daß aus dem Klangbrei lediglich der Schlagzeuger Adam Nußbaum hervorstach.

Der Bremer Bassist Sigi Busch hatte speziell für dieses Festival eine Gruppe zusammengestellt (Wolfgang Engstfeld, Saxophon, Alex Sputh, Gitarre, Jo Thönes, Schlagzeug). Mit ihrem modernen Bop begeisterte sie das Publikum, wobei lediglich überraschte, daß nicht nur die altbewährten Sigi Busch und Wolfgang Engstfeld solistisch überzeugten, sondern auch, vielleicht sogar vor allem, der junge Kölner Gitarrist Alex Sputh. Aber nicht als hervorragender, einfühlsamer Solist, sondern auch als ideenreicher Komponist machte er auf sich aufmerksam. Bei diesem Auftritt klappte einfach alles.

Boury, mit dem farbigen Tänzer Robert Solomon, gelang eine mitreißende Vereinigung von Musik und Tanz. Letzter Programmpunkt, Schlußkadenz und Höhepunkt des gesamten Festivals, war Karl Berger's Woodstock Workshop Orchestra. Berger verbindet in seiner Musik verschiedene Musikkulturen: Jazz und europäische Klassik, indonesische Gamelanmusik und afrikanische Einflüsse z. B. integriert er zu einem typisch Berger'schen Ganzen. Was aber bei dem Kölner Auftritt vor allem faszinierte, war die Souveränität, mit der es ihm gelang, diese alles integrierende Musik auf einen großen Klangkörper zu übertragen, der sich aus Jazzgrößen (Oliver Lake, Lee Konitz, Saxophon, Leroy Jenkins, Geige) und aus unbekannten „Schülern" zusammensetzte. Seine Musik war nicht perfektionistisch, sondern sie atmete, lebte und wirkte nicht zuletzt durch Bergers bescheidene Art der Präsentation anziehend. Ein gelungener Abschluß des wohlorganisierten 2. Kölner Jazz Haus Festivals.

Michael Klein

In neuer Besetzung auf Tournee

Riot

Neben den alten Riot-Mitgliedern Andreas Lumpp, Piano, Rainer Linke, Baß, und Wolfgang Ekholt, Schlagzeug, wirken jetzt noch der Trompeter Kenny Wheeler und der junge deutsche Saxophonist Hugo Read (er konnte sich vor allem durch seine Mitarbeit in der Gruppe Key einen Namen machen) in dem Quintett mit, das sich einmal um den Trompeter Uli Beckerhoff gebildet hat. Auch in der neuen Besetzung ist man bei Riot der bisherigen musikalischen Konzeption, dem Bezug zur modalen Spielweise, dem Schaffen atmosphärischer Stimmungen durch ruhiges ausgeglichenes Spiel, treu geblieben. Kenny Wheeler allerdings scheint der Gruppe mehr Energie zu geben, als dies "sein Vorgänger vermochte. Seine Tonbildung ist genauso hell und klar, seine lyrischen Melodielinien sind genauso fein gesponnen, bricht er sie jedoch mit emotionalem Aufschrei jäh ab, kommt dies für den Zuhörer überraschend und wirkt sich für die Mitspieler als belebender Impuls aus, der dankbar aufgenommen wird. Jede noch so melodiöse Flügelhornlinie braucht bei ihm, nachdem sie ausgekostet wurde, einen grell aufblitzenden Schlußpunkt. Hugo Read paßt sich in seinem Spiel in den Ausdrucksakzenten, den improvisatorischen Nuancen weitgehend an Wheeler an, wirkt am intensivsten, wenn er sich für ganz kurze Augenblicke von der Tonalität entfernt. Bei allem Respekt, den er sichtlich und hörbar vor Kenny Wheeler hat, wäre ihm hin und wieder (wie er das in anderen Besetzungen auch tut) ein um Ideen selbstbewußteres Spiel zuzutrauen gewesen.

Andreas Lumpp sorgte einmal mehr für packende Steigerungen in Duo-Passagen zwischen Piano und Trompete. Seine hart zupackende Akkordik treibt Wheeler noch zusätzlich voran, aber auch im Duo mit Rainer Linkes „singendem" Baßspiel (es paßt ideal in die Klanglandschaft von Riot) kommt es zu reizvollem Wechselspiel, am besten über leicht latinisierten Rhythmen. Wolfgang Ekholt gibt den Klangfarben seiner Vorderleute aufmerksam und sensibel die letzten Beimischungen, versteht es aber auch in konsequent rockrhythmischen Passagen voranzutreiben.

Neben differenzierenden Spielweisen der beteiligten Musiker sorgen wechselnde Solo-, Duo-, Trio-Konstellationen wie auch auf der letzten Platte mit Uli Beckerhoff für zusätzliche Abwechslung, der Zuhörer bleibt ständig am Fortgang der Musik interessiert. Wer Alternativen zu Jazzrock oder Avantgarde sucht, wird von Riot weiterhin bestens bedient.

Lothar Jänichen

Jazz aktuell

Atom-Jazz-Rock? Nein, danke!

John Mclaughlin, Stil Goldberg, Jack Bruce, Billy Cobham

Höchsts Jahrhunderthalle ist eine Kugel und hält nur äußerlich die atomisierten Reste eines vor zehn Jahren überzeugenden Musikversuchs zusammen: den nämlich, Jazz und Rock 'n' Roll auf den Punkt zu bringen, von Jeremy Steig, Chicago, Blood, Sweat & Tears, Miles Davis über Mahavishnu's Götterspeise bis Larry Coryell oder den einen Herbie Hancock, und vielen, vielen, vielen anderen, die in gleicher Ehrlichkeit die Rock-Power und das große Geld interessierten. Der britische Gitarrist John McLaughlin, der noch in den sechziger Jahren mit der europäischen Avantgarde klampfte, hat diese Synthese im Sog von Miles Davis auf einsame artistische Höhen getrieben - und schüttet all das, auf Banjo und E-Gitarre, auf die Light-Show-Bühne der ausverkauften Halle und vor das Publikum, das in jeder Hinsicht als Resteverwerter angesprochen wurde. Ein (durch was auch?) inspirierter Spielkontakt der Musiker untereinander war nicht vorhanden. Der Pianist und Keyboard-Löwe Stu Goldberg, ohne jeden Instinkt für musikalische Zusammenhänge und akustische Ökologie, drehte sein Willkür-Repertoire mit arroganter Schlampigkeit durch den Wolf von ohnehin mißverstandenem Gershwin, Liszt, Jimmy Smith (wenn's, by the way, mal an die Orgel ging).

E-Bassist Jack Bruce versuchte wenigstens an der Basis, Stück-Strukturen zu entwickeln, verzettelte sich aber auch im solistischen Leerlauf (was man selbst Jaco Pastorius mit Mühe nicht übelnehmen kann) und Zitat-Angeboten aus Reggae und seiner Zusammenarbeit mit Carla Bley, dem „Escalator over the hill", gesungen teils wohhg-schauernd literarisch, aber in unpassenden Zusammenhängen konnte er sich den Namen Jack Bruce Low geben.

Schlagzeuger Billy Cobham hat auf seinem herrschaftlich illuminierten Batterie-Thron die ganzen polyrhythmischen Schönheiten, die sich aus den Kombinationen der Metren und rhythmischen Haltungen in Jazz, Rock 'n' Roll und Afrika ergeben, zu einem Schlußverkaufpaket zusammengeschnürt, das hier nicht einmal unter Normalpreis verscheuert wird.

Wenn es denn mal zu einer Quartett-Intensität kam, entweder in Blues-Manier oder in der Rückenwind-Flaute der harmonischen Zaubereien des Mahavishnu-Orchestra (mit seinerzeit immerhin ungewöhnlichen Erweiterungen und Freiheiten der modalen Spielweise), dann dauerte das mal 15, mal 60 Sekunden, zerfiel dann in kürzester Halbwerts-Zeit zu musikalischen Quarks, die auch einen subatomaren, kosmologischen Zusammenhang nicht mehr erkennen ließen. Den Vertretern der Minimal Art ist das bewußt - und bei denen klingt das auch wieder. Aber in diesem sogenannten Quartett ist das zerfledderter Stuß. Das Vertrauen in die musikalische Ordnung des Klang-Kosmos, die sich von selbst herstellt, ist in derart freien Musiken wie dem Jazz und bedingt auch der Rockmusik ein ästhetisch-theologisches Verbrechen, das die zu jedem bißchen applaudierenden Leute an der Nase herumführt und ihnen vortäuscht, daß Musik die Abbildung einer geordneten Welt sei. Musik ist aber eine komponiert und spontan konstruierte Vorwegnahme menschenwürdiger Verhältnisse, eine Utopie der Erde, die man in der nämlichen Verantwortung, mit dem nämlichen Feeling, der nämlichen Sensibilität und Phantasie „machen" muß, wie die Arbeiten des menschlichen Geistes, also auch der Musik. Anders, schon einmal auf der ganzen Linie entmündigt durch die Ideologie-Geschichte des Abendlandes, kann sich der neue Mensch der Disco-Herrschaft ausliefern, woran die vier Zitat-Verwalter nicht unschuldig sind. Im übrigen wird dann die Erde - in undurchschaubaren Sachzwängen - zum Bahnhof gerollt. Und man wundert sich, daß der Zug schon abgefahren ist. Aber vielleicht auch das nicht mehr - und man hat sich in Güllen eingerichtet.

Wilhelm Liefland

Zum 3. Mal in Freiburg

Zigeuner-Jazzfestival

Nicht von Freiburg, von Frankfurt soll zuerst die Rede sein, denn während und nach dieser Freiburger Veranstaltung war Frankfurt ständig im Gespräch. Der Grund hierfür: bei der letzten Buchmesse wurde ein neuer Dokumentarband vorgestellt, „Zigeuner heute - Verfolgung und Diskriminierung in der BRD". Viele Autoren des Bandes, durchweg Zigeuner, sowie die Herausgeber Anita Geigges und Bernhard W. Wette warben auch jetzt in Freiburg für das Werk und berichteten, daß am Frankfurter Verlagsstand ein Zigeunerquartett musizierte, was jedoch einem Halleninspektor nicht gefiel, worauf dann die herbeigerufene Polizei das Weitermusizieren prompt unterband. Wer bisher also immer der Ansicht war, daß Zigeuner als Musiker oft unkritisch verherrlicht, sonst aber oft zielstrebig diffamiert werden, der wurde jetzt eines Schlechteren belehrt. Auch dann sind Zigeuner als Musiker nicht gelitten, wenn ihr Buchverlag mit einer musikalischen Zugabe lediglich dem Beispiel anderer Verlage folgt.

Und damit von Frankfurt nach Freiburg, zum dritten Jazztreff der Zigeuner im Audimax der Universität. Viel Swing, viel Jubel, etwas Modern Jazz und ziemlicher Jam-Session-Rummel zum Abschluß - das scheint nun endgültig zum Daseinsmuster dieser Veranstaltungsreihe geworden zu sein, wobei den Akteuren dafür heiß gedankt werden muß, daß sie sich für die gemeinsame Jam Session nicht das ach so stimmungsfördemde „Sweet Georgia Brown", sondern das anspruchsvollere „Autumn leaves" vorgeknöpft haben.

Zigeuner-Jazz mit der Hauptwurzel Swing, mit Hard-Bop und Modal-Jazz als Abzweiger, das bedeutete bei dieser Veranstaltung nun allerdings auch nicht mehr in jedem Fall ein muskulöses Gewichtheben mit Stammbäumen. Am eindeutigsten geriet die Sache noch beim „Gitarren-Duo Reinhardt" aus Paris mit einem traditionsbewußten Swing, der kein Schrittchen breit von des großen Djangos Pfaden abweicht. Es brauchte seine Zeit, bis sich das Duo aus harmonisch verquollenen Choruseinstiegen herausgewunden hatte und die Themenverkürzungen besser in den Griff bekam, erst beim zündend hingelegten „Minor Swing" war es damit so weit.

Parallelen. Bei den beiden Attraktionen des Abends, Häns'che Weiss und Zipflo Reinhardt, verhielt sich das mit den Stammbäumen schon ganz anders. Hier wurde kaum gestemmt, hier wurde mehr balanciert. Dabei sind die Quintettgruppen der beiden noch nicht völlig zusammengewachsen, besonders das Reinhardt Quintett hält sich noch etwas im Bereich des Unverbindlichen auf, während der neue Geiger von Weiss merklich in den Anfangsschuhen steckt.

Häns'che Weiss, gottlob abgerückt von seinem unseligen Schwur, nie wieder eine Gitarre anrühren zu wollen, greift heute aufregender als je zuvor in die Saiten seines Instruments. Zwischen den Stammvätern Django Reinhardt und Barney Kessel vollzieht er artistisch prickelnde Schwebe-Akte, während Zipflo Reinhardt, der Mann der modernen Jazzgeige, nur noch phasenweise auf Jean-Luc Ponty zurückgreift und mit ganz wenig oder auch gar keinem Vibrato immer mehr präzis geschliffenen Eigensound aufblitzen läßt. Beide Musiker entzückten mit ihrer Chorustechnik, da hatte jeder Improvisationsabschnitt seine eigene Färbung, seine eigene Dynamik. Und bei beiden waren es auch balladeske Vorlagen, die vom kühlen Anfang zu beträchtlichen Hitzetemperaturen hinaufgetrieben wurden.

Klaus Robert Bachmann

Jazz aktuell

Auf badischer Dorftour

The Famous Hard Bop All Stars

Bebop, Hard Bop, ein Sperrfeuer von Standards in seltener Lückenlosigkeit. Set für Set ein Jazz, der seine scharfe, treibende Seite hervorkehrt, sich dabei auch mal über ein Liedchen aus dem Glamourgeschäft hermacht und diesem unerbittlich die schwüle Sexualmystik aus dem Faltenwurf pustet. Nur einer von den alten Balladenfürsten wird bei dieser Radikalkur nicht entthront, George Gershwin, er bleibt auch in den Händen dieser respektlosen Sippschaft ein bezaubernder Vollerotiker.

Jazz der vierziger und fünfziger Jahre also wieder einmal, jedoch in einem zeitgenössischen modifizierten Stil, gemacht von einem Quintett, dem der Beweis dafür gelingt, daß diese Art von Jazz künstlerisch noch lange nicht ausgeblutet ist. Musiker von europäischem Großformat tingeln durch badische Dörfer und Kurorte, Hinterzarten im Schwarzwald, Merzhausen bei Freiburg, Vogelbach im Markgräflerland. Dort fing's an mit einer gigantischen Party im Haus von Jazzfreund Heinz Baumgartner „The Famous Hard Bop All Stars" stand auf der Einladung und „Ziebelewaihe" un' Faßwy" - Jazz im Verein mit ofenfrischem Zwiebelkuchen und durchgegorenem Faßwein, Baden wie es jazzt und schmatzt.

Hier wie an den anderen Orten toben die Jazzfans, aber auch die nicht ganz so jazzinfizierten Herrschaften, meist alemannische Notabein, zeigen sich vom Drive dieser Musik alles andere als unberührt. Die Umgebung, die Landschaft, verwinkelte Waldtäler, Weinberge, schmale Restbestände eines deutschen Arkadien, tut ihr übriges.

Treibjagden, Paranoia, ausgeklügelte Versteckspiele. Schlagzeuger Pierre Favre und Bassist Günter Lenz sind in dieser Hinsicht die Rädelsführer, spielen sich Melodie- und Harmonieteilchen zu, erproben ein gewitztes Ineinanderknäueln der Grundlinien. Im solistischen Duett spielen die beiden immer Doppelrollen, sie sind Verschworene und zugleich verfolgen sie einander. Jazz als lockeres Rollenspiel. Bandleader Waldi Heidepriem am Klavier, er sorgt in seinen Soli mit flächenartigen Chorusteilen für Brechung, Umformen der Spannung, als Begleiter dagegen drückt er mit enormer Schubkraft auf die werten Kameraden. Vorneweg die „Kämpfer", der Trompeter Raymond Court mit einigen unverschämt steilen Gillespie-Attacken, der Altsaxophonist Frank St. Peter, voller Hingabe, Leidenschaft, und auch er - nicht gruppenfunktional, aber stilistisch - mit dem doppelten Boden arbeitend, indem er in seinen Bebop immer wieder Partikel von erregendem Free hineinschießen läßt.

Klaus Robert Bachmann

Agressivität ohne sinnvolles Ziel

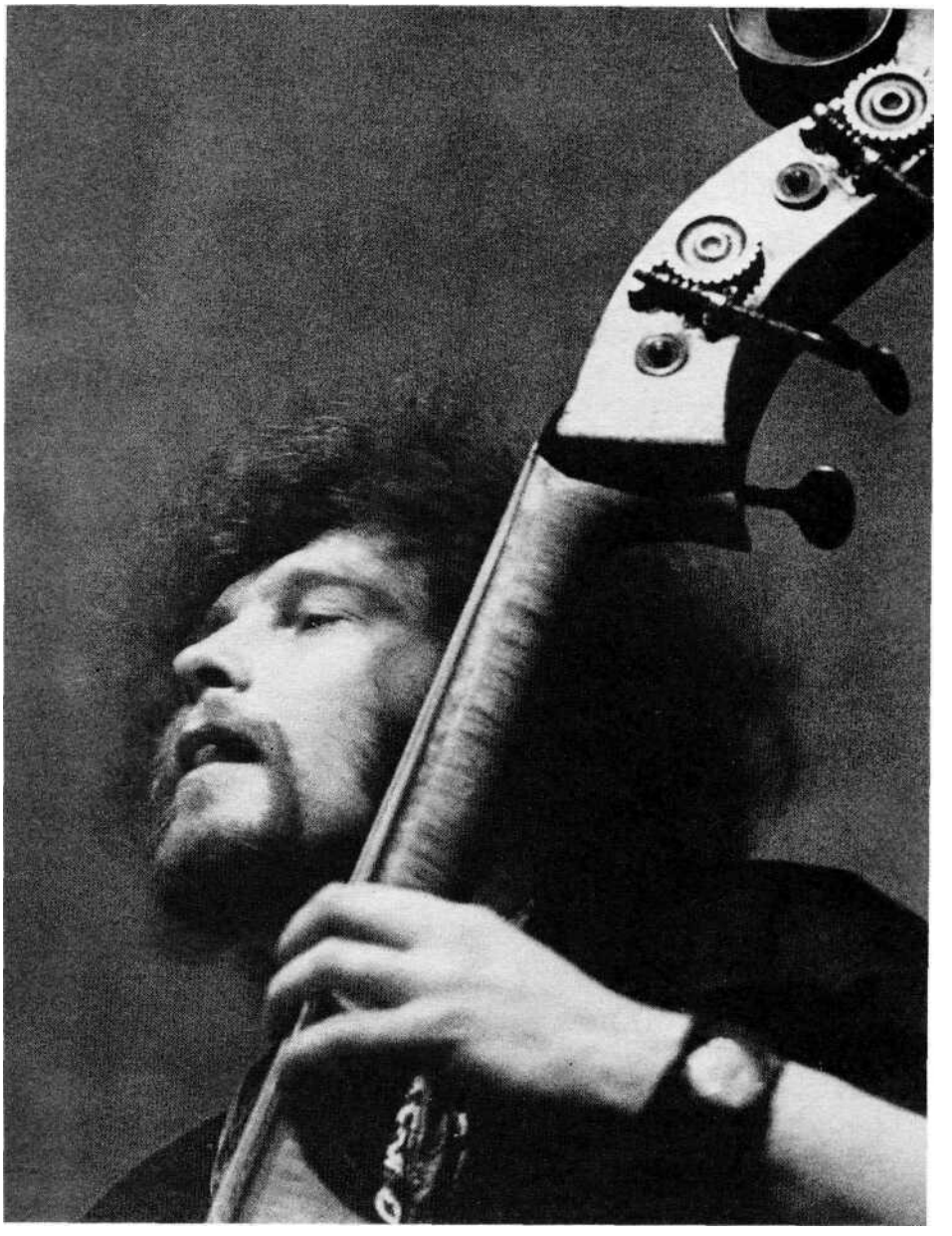
SOH

Das Nürnberger Jazz Studio ist gut gefüllt. Die erste Nummer ist gelaufen, ein Coltrane-Titel. Die Matadore gehen in ihre Ekken und trocknen sich den Schweiß von der Stirn. Daß sie je das Handtuch werfen, ist nicht zu erwarten. Es wird mal wieder hart gearbeitet. Das European Jazz Trio ist am Werk: Alan Skidmore, Saxophone, Tony Oxley, Schlagzeug, Ali Haurand, Bass.

Alan Skidmore ist bekannt als Meister der freien Spielart, wie sie in den sechziger Jahren entwickelt wurde. Der bärtige Engländer setzt auf Powerplay und hat es sich offensichtlich zur Aufgabe gemacht, die Abgrenzung von Tonalität und Atonalität als absurdes Relikt aus vergangenen Zeiten zu erweisen. Seine Spielauffassung kommt von Coltrane, der Ton seines Saxophons erinnert eher an Joe Henderson; doch alles, was er bläst, wirkt sehr eigenständig.

Ein Trio mit einem Bläser muß Kontraste setzen, sonst kann es auf Dauer kaum das Interesse der Zuhörer fesseln. Tony Oxley tut dies, indem er als Schlagzeuger das Unkultiviert-Archaische in den Vor-

Treibjagden, Paranoia, ausgeklügelte Versteckspiele: Günter Lenz **Foto: P. G. Deker**



dergrund spielt. Er sucht schon im Klangbild das Unberechenbare, die Reibung, die rauhe Oberfläche, den Gegenpol zur glatten Plastikwelt rundum. Nichts also für harmonieverlullte Ohren.
Ali Haurand, der an diesem Abend durch einen defekten Tonabnehmer gehandikapt war, versucht Ähnliches auf dem Baß, doch wirken seine Einzelaktionen etwas gewollt und aufgesetzt. Seinem Spiel fehlt die nötige Exaktheit, so daß seine Amokläufe auf den Baßsaiten arg exaltiert, auf jeden Fall unstrukturiert anmuten. Und diesen Vorwurf muß man am Ende auch ein wenig dem ganzen Trio machen. Aggressivität toujours ohne sinnvolles Ziel bringt sich selbst um den Lohn und löst Unbefriedigtsein aus. Irgendwann ist der Hörkanal voll. Es ist ein großer Unterschied, ob Musik zufällig oder frei wirkt. Man kann nicht dauernd auf dem Stier reiten (sicher auch das ist eine Kunst), irgendwann will der Zuschauer merken, daß er ihn zähmt. Kurz gesagt: das legendäre John Surman Trio war's nicht.

Bernd Ogan

Disco-infiziert

Yusef Lateef Quartett

Schießt die Jazztradition kompromißlerisch in den Wind: Yusef Lateef **Foto: Jan Person**

Wer als Jazzmusiker je mit Charles Mingus zusammengearbeitet hat, weiß, was eine Harke ist. Noch alle kamen aus diesem unerbittlichen Schwitzbad aus Intensität und Innovation verändert heraus. Auch Yusef Lateef arbeitete mit dem Bassisten 1960/1961 zusammen, als sich bei Mingus u. a. die freien Spielformen der kollektiven Improvisation entwickelten.
Davon ist in dem spieltechnisch hochstehenden stilistischen Gemischtwarenladen des New Yorker Quartetts so gut wie nicht mehr die Rede. Nur in einem Mittelstück gelingt im äußersten Pianissimo und freien Schwebungen von Flöte, Becken, Piano und E-Baß ein spannungsvolles Kernstück, das die anderen Teile um so deutlicher als Kompromißausdruck der harten Existenzlage amerikanischer Jazzer erkennen läßt: die Tournee geht mit wenigen Stationen in Europa gleich nach New York zurück - und „Big Apple" ist auch eher eine mythische als eine finanzielle Heimat des Jazz.
Der Tenorsaxophonist Lateef indes ist noch immer einer der stärksten Musiker in Sound, Phrasierung und überlegener Ruhe der spontanen Erfindung bei den wenigen Anmerkungen zu Be- und Hard-Bop. Sein Flötenvibrato ist eine der wärmsten Klangbildungen, die je von Jazzern entwickelt wurden. Mit der Oboe verneigt er sich eher zu orientalischer West-Coast-Stimmung als vor abendländischer Konzertmusik. Das Sopransaxophon rückt ihn der musikalischen Heimat der drei anderen näher: dem äußerst agilen, präzisen Schlagzeuger Lamarr Burker; dem mit seinem Instrument wie erotisch verschmolzenen E-Bassisten Donald Pate, der - von langer Hand vorbereitet - plötzlich unvermittelt in Reggae-Stimmung führt; dem Pianisten auf Flügel und E-Piano Kenneth Moss, der einerseits die Block-Akkordik und Linearität des Hard-Bop-Klaviers beiträgt, noch bevor z. B. McCoy Tyner die ganze Chose in Richtung Free Jazz aufbrach, der andererseits das E-Piano zu Funk-Spiel nutzt.
Und spätestens hier gerät die Gruppe - vornehmlich mit Flöte und Sopransaxopon - in die schönklangideologischen, gar Disco-infizierten Untiefen des Chick-Corea-Sound-Konzerns: Latin-Rhythmik, Funk-Versatzstücke, halb-artistisches kari(a)bisches Folks-Fest ohne bestimmte Physiognomie: Return to for-n-ever. Dann noch die Ballade, einen Blues mit Oboe, das Baß-, das Schlagzeug-Feature, der Jazz-Rock-Rock-Tribut, Lateefs Disco-Shout „Love, Chant, Love Chant", vom Jazz so weit entfernt wie die Discoindustrie von schwarzamerikanischer Folklore.
Es ist üblich, Disco, diese Reduktion des menschlichen Ausdrucks auf industrielle Fertigteile (ohne die polemischen Motive eines Marcel Duchamps), als Mode *zu* verharmlosen. Es ist in Wahrheit der Ausverkauf von freier Phantasie und utopischen Vorwegnahmen eines besseren Einverständnisses des Menschen mit sich selbst, es ist der mutwillige, bilanzsichere Verzicht auf humane Souveränität.
Um so wütender kann man über die Jazzer dieser Generation (Lateef ist Jahrgang 1921) werden, die zwangsläufig (?) die besten Jazz-Traditionen kompromißlerisch in den Wind hängen & schießen. So entsteht keine Kontinuität hin zu den Jüngeren, die vielleicht den Free Jazz, die neuere Freie Musik und den Kapitalismus nur noch vom Hörensagen kennen. Die kulturelle Identität ist bestimmt nicht das (elektronische) Fließband der industriellen Revolution, sondern der freie Ausdruck des Lebens im Leben, falls noch vorhanden. Und andere kämpfen ja auch. Das müßte doch ansteckend sein.

Wilhelm Liefland

Jazz News

David Izenzon in New York t

Bei der aufregenden Verfolgung eines Diebes, der sein Auto aufgebrochen hatte, erlag David Izenzon am 8. Oktober in New York einem Herzschlag. Der aus Pittsburgh, Pa., stammende Bassist war erst 47 Jahre alt. Nachdem Izenzon 1958 mit Dodo Marmarosa gearbeitet hatte, übersiedelte er nach New York und schloß sich dort der Avantgarde an. Er spielte mit Paul Bley, Archie Shepp, Sonny Rollins, Bill Dixon und reiste Mitte der 60er Jahre auch mit Ornette Coleman und Charles Moffet nach Europa. Izenzon, der in den letzten Jahren viel unterrichtete, war maßgeblich an der Emanzipation des Basses im Jazz beteiligt.

Joe Venuti Memorial Scholarship beim Berklee College in Boston

Das Berklee College of Music hat jetzt ein Joe Venuti Memorial Scholarship ins Leben gerufen, dessen für Geiger und Cellisten entwickelter Lehrplan Studien auf allen Gebieten des zeitgenössischen Musikschaffens vorsieht. Dementsprechend unterrichtet der Geiger Randy Sabien, der das Berklee String Department leitet, mit dem Ziel, seinen Studenten über die klassische Musikausbildung hinaus Kenntnisse zu vermitteln, die auch eine Tätigkeit in Jazzgruppen, Countrybands oder als Studiomusiker ermöglichen.

Kontaktanschrift: Berklee College of Music, 1140 Boylston Street, Boston, Massachusetts 02215, USA.

Jazz und Blues Werkstattkursus

Die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung führt vom 17.-25. Juli den Werkstattkursus „Jazz und Blues" durch. Zweck und Ziel dieses von Bruno Tetzner geleiteten Kurses ist es, fortgeschrittene Amateure sowie Leiter und angehende Leiter von Musikgruppen und Schülerbands in Theorie und Praxis zu unterweisen und ihnen methodische Hilfe zu geben. Das Lehrprogramm umfaßt Arbeitsgemeinschaften (Theorie: Harmonielehre, Arrangement, Komposition; Praxis: instrumentale, rhythmische und Improvisationsübungen), Instrumentalunterweisungen (in den verschiedensten Blasinstrumenten, Tasteninstrumenten, Gitarre, Bass, Schlagzeug), sowie Ensembles (zu denen sich die Kursteilnehmer zusammenfinden und in denen die Realisation eigener Gestaltungsvorstellungen ermöglicht wird). Dozenten: Rainer Glen Buschmann, Manfred Schoof, Bruno Tetzner und Joe Viera. Anmeldungen sind zu richten an die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung, Küppelstein 34,5630 Remscheid, Tel. 021 91/794-1.

David **Izenzon** Foto: Paul Gerhard Deker

Duke Ellington Alumni nennt sich eine Gruppe, zu der sich Harald Ashby, Norris Turney, Britt Woodman, Francis Williams, Sonny Greer und Aaron Bell zusammenschlössen. Diese ehemaligen Ellington-Musiker gaben am 8. November ein Konzert im New Yorker Loeb Student Center im Rahmen der Serie „Highlights in Jazz". Als Gast wirkte die Sängerin Joya Sherrill mit, die einst auch mit der Ellington Band auftrat.

Willie Cook, der lange Zeit als Trompeter im Duke Ellington Orchester spielte, hat eine Band mit Texas-Musikern aufgestellt. Mit ihr wird er Anfang nächsten Jahres auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Hilton Conrad Joseph, 4606 Crane Street, Houston, Texas 77026, Tel. 6 72 61 16, USA.

Noctett wird im Februar auf Goethe-Tournee nach Polen gehen. Die 9köpfige Jazzformation aus Essen wird im April ihre zweite Platte aufnehmen. Danach ist eine Süddeutschland-Gastspielreise geplant, zudem sollen einige Konzerte in der Schweiz mit Noctett stattfinden. Kontaktanschrift: Werner Oberender, Eisenbahnstr. 35, 5403 Mülheim-Kärlich 3, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Globe Unity bei Jazz Yatra

Die Jazz Yatra '80 findet vom 17.-23. Februar 1980 in Bombay statt. Zu diesem Festival, bei dem indo-euro-afro-amerikanische Musik geboten wird, wurden verpflichtet: das Globe Unity Orchester, die Charles Mingus Dynasty, Stan Getz, Max Roach, John McLaughlin, Maynard Ferguson, Surya, Yosuke Yamashita, das High Society Orchestra, das Bosko Petrovic All Star Sextett, Tania Maria, Piirpauke, die Oriental Winds, The Oldtimers, das Don Burrows-George Golla Duo, die Benko Dixieland Band, Camelia Todosova, sowie Ravi Shankar mit Tala Vadya Kacheri und das Jazz-India Sextett. Kontaktanschrift: Jazz Yatra 80, 26 B G Kher Marg, Bombay 400 006, Tel. 81 21 64 oder 81 9413, Indien.

Franco Ambrose«! hat Mitte Oktober in Mailand seine erste Platte für Gryphon aufgenommen. Mit dem Schweizer Trompeter und Flügelhornisten spielten dabei Eddie Daniels, Joe Beck, Flavio Ambrosetti, George Gruntz, Ron Carter, Grady Täte, sowie Hornisten, Holzbläser und Streicher der Mailänder Scala. Die Arrangements hierfür schrieb Don Sebesky, unter dessen Leitung auch die gesamte Musik stand.

Kjol ist derzeit auf einer Tournee durch Deutschland, Dänemark, Österreich und die Schweiz. Mit der Jazz-Fusion Gruppe reist der amerikanische Bassist Raoul Walton. Kontaktanschrift: Brigeen Doran, Geissmattstraße 42, CH-6004 Luzem, Tel. 23 95 49.

Rainer Pusch, der in Heidelberg lebende Tenorsaxophonist, hat neben seiner Arbeit bei der Rabold Crew jetzt mit dem Pianisten Klaus Wagenleiter, dem Bassisten Thomas Stabenow und dem Schlagzeuger Michael Kersting ein eigenes Quartett gegründet. Die Gruppe wird im Frühsommer eine Platte aufnehmen und im Februar und März Gastspiele in der Schweiz und in Deutschland geben. Kontaktanschrift: Bert Safferling. Reinsburgstr. 160,7000 Stuttgart, Tel. 0711/655289.

Der Jazzkurs in Münster, der vom 1 .-5. Januar durchgeführt werden sollte, muß aus organisatorischen Gründen ausfallen.

11. New Orleans Jazz Festival

Das 11. New Orleans Jazz und Heritage Festival wird vom 15.-17. April in New Orleans stattfinden. Als Jazz-Attraktionen wurden bisher gebucht: Count Basie, Dave Brubeck, Lionel Hampton, The World's Greatest Jazzband of Yank Lawson and Bob Haggart. Im Rahmen der Louisiana Heritage Fair gibt es vor allem Cajun, Rhythm and Blues, Blues, Folk, Latin-Music, Country and Western sowie Bluegrass zu hören. Zudem werden die Köstlichkeiten der Louisiana Küche serviert. Kontaktanschrift: New Orleans Jazz & Heritage Festival, P. O. Box 2530, New Orleans, La. 70176, USA. Hans W. Ewert, Burg Altenwied, 5466 Neustadt, Tel. 0 26 83/ 31410, plant eine Gruppenreise nach New Orleans durchzuführen.

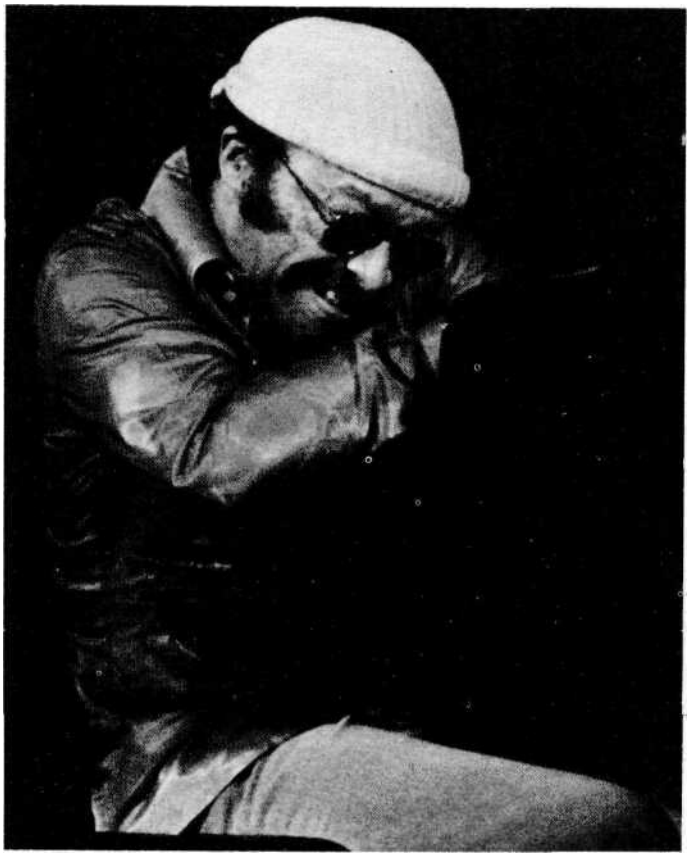
Wettbewerb für Jazz-Kompositionen in Monaco

Die Musikakademie Prinz Rainier III in Monaco führt im nächsten Jahr wieder den Internationalen Wettbewerb für Jazz-Themen durch. Daran teilnehmen können alle Komponisten mit bislang unveröffentlichten Jazz-Stücken. Jeder Teilnehmer kann zwei Stücke einsenden, die aber jedes nicht länger als 5 Minuten dauern dürfen. Drei Preise für die besten Jazz-Stücke sind ausgesetzt, und zwar in Höhe von 5000, 2000 und 1000 französischen Francs. In den vergangenen Jahren erhielten Preise: Martial Solal für „Decomposition", Rudi Wilferfür „Für Joe", Peter Herbolzheimer für „Scenes", Emil Viklicky für „Green Satin", Karel Ruzicka für „Echoes", Eric Kloss für „Celebration" und Mustafa Zade für „Waiting for Aziza".
Die Stücke sollen bis spätestens 29. Februar eingesandt werden an die Academie de Musique Prince Rainier III, 17, Rue Princesse Florentine, Monaco.

Cecil Taylor unterrichtet beim Creative Music Studio Woodstock

Die Cecil Taylor Unit wird den New Year's Intensive Kurs des Creative Music Studios bestreiten, der vom 27. Dezember bis zum 5. Januar dauert. Die Mitglieder der Unit, Cecil Taylor, Klavier, Jimmy Lyons, Saxophon, Ramsey Ameen, Geige, Alan Silva, Bass, und Andrew Cyrille, Schlagzeug, werden jeden Tag von 10 bis 18 Uhr Workshops leiten. Zudem haben die Studenten an den Abenden Gelegenheit, ihre eigenen Arbeiten zu präsentieren. Den Abschluß des New Year's Intensive Kurses bildet ein Konzert mit der Cecil Taylor Unit. Anschließend findet dort vom 14. Januar bis zum 10. März das Swöchige Winter Retreat statt, darauf folgt die Spring Session, die vom 24. März bis zum 1. Juni durchgeführt wird. Im Sommer werden zwei Sessions angeboten: vom 6. Juni-20. Juli (Summer I) und vom 28. Juli-24. August (Summer II). Das Creative Music Studio, das nahe Woodstock in den Catskill Mountains, 90 Meilen nördlich von New York City liegt, bietet nunmehr seit 8 Jahren einer kleineren Zahl von Studenten Kurse in Improvisation, Performance und Komposition an. Bisher unterrichteten beim Creative Music Studio u. a. Barry Altschul, Karl und Ingrid Berger, Jack DeJohnette, Julius Hemphill, Leroy Jenkins, Lee Konitz, Byard Lancaster, Oliver Lake, George Lewis, Roscoe Mitchell, Bob Moses, Dewey Redman und Collin Walcott. Kontaktanschrift: Creative Music Studio, P. O. Box 671, Woodstock, N. Y. 12498, Tel. 3 38-76 40, USA.

Bestreitet mit seiner Unit den New Year's Intensive des Creative Music Studio: Cecil Taylor **Foto: Robert Urmann**



Die Family of Percussion hat zusammen mit Wolfgang Dauner und Alan Skidmore eine Platte aufgenommen, die demnächst unter dem Titel „Sunday Palaver" bei Nagara in Frankfurt erscheint. Peter Gigers Soloplatte „Aural Explorer" wurde jetzt auch in den USA vorgelegt. Kontaktanschrift: Peter Giger, Schaumburgerstr. 41,6230 Frankfurt/Main 80, Tel. 06 11/ 344328.

Die Pee Wee Bluesgang geht Ende Januar für 3 Wochen auf Tournee in den süddeutschen Raum. Kontaktanschrift: Wilhelm Tiede, 5990 Altena 8, Zur Roleye 30 a, Tel. 7 12 16.

Die Stuttgarter Dixieland All Stars werden vom 22. Dezember bis zum 12. Januar eine Gastspielreise nach Fernost unternehmen. Die Band, die bereits 1975/76 und 1976/77 auf Asien-Tournee war, wurde von einer namhaften Hotelkette dazu verpflichtet, sie wird aber auch bei Veranstaltungen der Goethe Institute auftreten. Die Stuttgarter Dixieland All Stars bestehen derzeit aus dem Trompeter Wolfgang Trattner, dem Klarinettisten Peter Lamparter, dem Posaunisten und Geiger Jürgen Schmidt-Oehm, dem Gitarristen und Banjospieler Jochen Lamparter, dem Pianisten Jörg Reiter, dem Bassisten Ludwig Stimmler und dem Schlagzeuger Dai Bowen. Kontaktanschrift: Ludwig Stimmler, Tulpenstr. 36,7056 Weinstadt 3, Tel. 071 51/641 23.

Dizzy Reece hatte die künstlerische Leitung des 1. New York City Jazz Festivals, das vom 4.-6. Oktober im Damrosch Park/Lincoln Center stattfand. Das Festival, das Lester Young und Charlie Parker gewidmet war, wurde von der North American Musicans Artists Society and Foundation veranstaltet.

Domini nennt sich die Dortmunder Musiker Initiative, deren Hauptanliegen es ist, Jazz- und Rockmusikem Auftrittsmöglichkeiten zu verschaffen. Sie wurde im August von Jochen Schrumpf und Frank Wunsch gemeinsam mit weiteren Musikern gegründet. Das erste von der Domini organisierte Konzert findet am 6. Dezember im Roxy Kino an der Münsterstraße statt. Es werden dabei vorgestellt: das Frank Wunsch Quintett, Ceddo, Mad Motors und die Fliegende Onkel Band.

Charles Mingus Day, das ist von jetzt an in New York der 22. Oktober, Bürgermeister Ed Koch hat es veranlaßt.

Katamaran geht im Dezember ins Studio, um die dritte Platte für Pläne aufzunehmen. Die in Münster beheimatete Gruppe besteht derzeit aus dem Saxophonisten und Flötisten Wolf Burbat, dem Pianisten und Synthesizerspieler Heiner Kleinjohann, dem Gitarristen Franz Holtmann, dem Bassisten Dago Dombrowski und dem Schlagzeuger Kurt Billker. Kontaktanschrift: Franz Holtmann, Altenroxel 85,4400 Münster, Tel. 02534/1928.

ENJA produzierte zwei Direktschnitt-Platten. Die erste mit Dollar Brand/Johnny Dyani liegt bereits vor. Die zweite ist ein Soloalbum des Gitarristen Attila Zoller. Zudem machte der Pianist Hai Galper zusammen mit dem Gitarristen John Scofield, dem Bassisten Wayne Dockery und dem Schlagzeuger Adam Nussbaum kürzlich Aufnahmen für die Münchner Plattenfirma.

Günter Boas arbeitet jetzt nicht nur mit seinem Trio, sondern auch mit einer größeren Formation, den sog. Bluesicians. Mit dem Pianisten und Bluessänger spielen Roland Blume, Saxophon, Norbert Rettenmaier, Vibraphon, Antonio La Loggia, Gitarre, Eberhard Messmer, Bass, Mundharmonika, und Jürgen Nitsche, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4,5000 Köln 1, Tel. 0221/322729.

Paul Lytton hat unter dem Titel „Inclined Stick" eine Platte bei Po Torch Records vorgelegt. Sie enthält sechs Soloimprovisationen des bei Aachen lebenden englichen Percussionisten aus den Jahren 1977 und 1979. Kontaktanschrift: Po Torch Records, Postfach 1005, 5100 Aachen 1, Tel. 0241/30059.

Roman Schwaller, der in München lebende Schweizer Tenorsaxophonist, hat im vergangenen Sommer in New York mit dem Pianisten Don Friedman, dem Bassisten Marc Johnson und dem Schlagzeuger Heinz Lieb eine Platte aufgenommen. Sie soll im kommenden Frühjahr in Europa vorgelegt werden. Der 22jährige Tenorist, der Mitglied des Unique Munich Saxophone Choir, des Klaus Weiss Quintetts und des Andy Scherrer-Pierre Favre Quintetts ist, bildete zusammen mit Heinz Lieb das Munich Jazz Quartet, zu dem noch der Pianist Marcus Bekker und der Bassist Peter Christi gehören. Schwaller will 1980 auch mit dem New Yorker Quartett auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: TAYO Productions, Weinbauernstr. 12/1, 8000 München 90, Tel. 0 89/48 66 51.

Evidence nennt der Wuppertaler Pianist Bernd Koppen seine neue Gruppe, die an die Jazz-Tradition anknüpft, aber auch Bezüge zur neuen Musik hat. Das Quartett, das vom 22. Februar bis zum 16. März auf Europatournee gehen wird, besteht neben Koppen aus Wilfried Eichhorn, Baßklarinette, Uli Weiche, Baß, und Radu Malfatti, Posaune. Kontaktanschrift: Bernd Koppen, Graudenzer Str. 17, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/51 08 30.

Das Jazzduo Nebbich erhielt den Kulturförderpreis 1980 der Stadt Erlangen. Das Erlanger Duo, das aus dem Saxophonisten Traugott Jäschke und dem Bassisten Rainer Glas besteht, hat bereits im Sommer die erste eigene Platte vorgelegt. Kontaktanschrift: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlanaen Tel.O 91 31/4 93 25.